

MIRADAS, LENGUAJES Y PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS

APORTES DESDE AMÉRICA LATINA

NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL
LUIS EDUARDO OSPINA RAIGOSA
Compiladores

fels Federación
LATINOAMERICANA
de Semiótica
30 AÑOS



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



MIRADAS, LENGUAJES Y PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS

APORTES DESDE AMÉRICA LATINA

NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL
LUIS EDUARDO OSPINA RAIGOSA
Compiladores

fels Federación
LATINOAMERICANA
de **Semiótica**
30 AÑOS



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



- © Instituto Caro y Cuervo
- © Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO)
- © Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)
- © Neyla Graciela Pardo Abril, Luis Eduardo Ospina Raigosa, compiladores
- © Todos los autores

Comité Científico

Dr. José María Paz Gago (España). Dr. José Enrique Finol (Ecuador). Dr. Eliseo Colón (Puerto Rico). Dr. Álvaro Góngora (Colombia). Fabián Adolfo Beethoven Zuleta Ruiz (Colombia). Dra. Neyla Graciela Pardo Abril (Colombia). Mg. Luis Eduardo Ospina Raigosa (Colombia) (Asistente Académico).

Instituto Caro y Cuervo

Editor general

Luis Eduardo Vásquez Salamanca

Coordinador Procesos Editoriales

César Augusto Buitrago Quiñones

Corrección de textos

Steven Alejandro Molina Osorno

Diseño y diagramación

David A. Rendón, Instituto Caro y Cuervo

ISBN: 978-958-611-362-5 (digital)

Primera edición, 2017

Instituto Caro y Cuervo

Bogotá, Colombia

2017

Licencia de Creative Commons

Los autores son responsables por los contenidos aquí expresados y el manejo formal del documento.

ÍNDICE

- 12 Presentación
- 14 **PRIMERA SECCIÓN**
Semiótica y transdisciplinas
- 15 LA CULTURA URBANA COMO MEMORIA
LIZARDO ÁLVARO GÓNGORA VILLABONA
- 23 DE OBJETOS PROCESALES POLÉMICOS. LA INSCRIPCIÓN DE DOMINIOS
DE MEMORIA EN LAS *ÚLTIMAS PALABRAS* DE ACUSADOS EXMILITARES
PAULO DAMIÁN ANICETO
- 38 LA CASA DE LAS OCHO PUERTAS: PARA UNA SEMIÓTICA DEL
ACONTECIMIENTO
ROCCO MANGIERI
- 56 SUBJETIVIDADES E INTERSUBJETIVIDAD EN ACTOS DIALÓGICOS Y
EXPRESIVOS DE LOS SUJETOS EN LAS FAMILIAS EN EL MUNICIPIO DE
SOACHA
JOSÉ MIGUEL MAYORGA GONZÁLEZ
- 65 REPRESENTACIONES, MEDIACIONES Y DETERMINACIONES: LA SEMIOSIS
DE LAS DINÁMICAS URBANAS EN LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO
PÚBLICO EN LOS MUNICIPIOS DE FUNZA Y MOSQUERA
ÁNGELA PATRICIA OTÁLVARO OTÁLORA
- 78 MITOLOGÍA DE LA (IN)SEGURIDAD: ENTRE PRÁCTICAS SEMIÓTICAS Y
CAMUFLAJES
ELDER CUEVAS-CALDERÓN
- 86 EL SENTIDO EN LA DANZA PREHISPÁNICA DESDE UNA PERSPECTIVA
TRANSCULTURAL
EDWIN MORÓN GARCÍA / VERÓNICA TRUJILLO MENDOZA
- 95 NATURALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: RELATOS DE SUS
PROTAGONISTAS
ANA MILENA RINCÓN / MARÍA JIMÉNEZ DELGADO

- 106 MITO Y MOVIMIENTO ESTUDIANTIL. EL CASO DE YO SOY 132 ZACATECAS
MONTSERRAT GARCÍA GUERRERO
- 116 LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN POLÍTICA EMERGENTE
JUAN FELIPE CAMACHO CAMPOS
- 123 MENTIRAS, FORMAS SÍGNICAS Y CAMPAÑAS ELECTORALES
MAURICIO ISIDRO ARELLANO CORTÉS
- 132 LA LEGITIMIDAD Y LA SEMIÓTICA EN EL SPOT POLÍTICO
MARIO ALBERTO VELÁZQUEZ MORALES
- 146 EL SÍNTOMA EN PSICOANÁLISIS. DEL SIGNO AL SIGNIFICANTE... Y
RETORNO
SYLVIA DE CASTRO KORGI
- 158 EL CONFLICTO DE LAS PALABRAS. ANÁLISIS DEL DISCURSO
ESQUIZOFRÉNICO DESDE LA SEMIÓTICA DE LAS PASIONES
JHENNIFER R. RODRÍGUEZ Q.
- 173 NARRACIÓN Y ESTUDIO PERFORMATIVO EN *MEMORIAS DEL GESTO* DE
ANDRÉS AGUSTÍ
SANDRA CUESTA
- 183 MITOS EN TORNO AL TEMPLO DE SALOMÓN. LA EMBLEMÁTICA EN EL
MANUAL DE LA ESTRELLA DEL ORIENTE... DE ANDRÉS CASSARD
SALVADOR LIRA
- 200 LA ARQUEOLOGÍA SEMIÓTICA
WENCESLAO CASTAÑARES
- 212 **SEGUNDA SECCIÓN**
Semióticas de las artes
- 213 CONTRAPUNTO: MÍSTICA Y SEMIÓTICA
ÓSCAR ALFREDO QUEZADA MACCHIAVELLO
- 225 PANDORA, EVA Y LUCIFER: UN EXITOSO CASO FALLIDO DE
INTERPRETACIÓN PICTÓRICA
CARLOS ALBERTO GALEANO MARÍN
- 240 LA CRÍTICA DE ARTE: UN CAMPO DE DIÁLOGO CON LA EXPERIENCIA
ARTÍSTICA, ABIERTO A LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS Y
SIGNIFICACIONES
DIEGO LEÓN ARANGO GÓMEZ
- 254 LA CLAVE DE LOS SUEÑOS
DAVID JACOBO VIVEROS GRANJA
- 269 LAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA EN LAS OBRAS
DE BEATRIZ GONZÁLEZ REALIZADAS ENTRE EL PERIODO 1991-2009
JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ

- 283 EL GIRO PICTÓRICO, UN ENSAYO SOBRE LA TEORÍA DE W.J. MITCHELL
LUIS FELIPE VÉLEZ FRANCO
- 289 EL CONCEPTO DE SÍMBOLO EN EL BARROCO
CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR
- 296 APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA OBRA FOTOGRÁFICA Y NARRATIVA
DE JUAN RULFO
CLAUDIA GIOVANNA ESCUDERO ZAPATA
- 309 REVISUALIZING HISTORY: ELENA PONIATOWSKA'S VISUAL NARRATIVE
LAS SOLDADERAS
NATHANIAL GARDNER
- 317 SOBRE LA POLIFONÍA DEL YO DIALÓGICO Y SU DEVENIR DISCURSIVO EN
LA REALIDAD DE LA VIDA COTIDIANA
ELŻBIETA MAGDALENA WAŚIK
- 332 LA MALINCHE TRADUCTORA: REESCRIBIR LA IMAGEN DE LA MUJER
CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ
- 343 ANÁLISE SEMIÓTICA DA METALITERATURA NAS CRÔNICAS
“GRAMÁTICA”, DE LUIS FERNANDO VERÍSSIMO E “O MISTÉRIO DA POESIA”,
DE RUBEM BRAGA
ERIVELTO DA SILVA REIS
- 358 LOS IMAGINARIOS EN TORNO AL MÚSICO JALISCIENSE CLEMENTE
AGUIRRE, CONSOLIDACIÓN SIMBÓLICA E IDENTIDAD
EDUARDO ESCOTO ROBLEDÓ
- 371 META-RELATO Y ESTÉTICA NARRATIVA: LOS VALORES
TRASCENDENTALES EN EL CINE
SAÚL ARIZA LARRAÑAGA
- 378 BURLA E IRONÍA EN EL CONTENIDO DISCURSIVO DE LAS LETANÍAS DEL
CARNAVAL DE BARRANQUILLA, COLOMBIA
ALEJANDRO ESPINOSA PATRÓN
- 401 CÓDIGOS CULTURAIS COMO CONSTRUÇÕES DE SÍNTESE ANALÍTICA DO
ESPAÇO CINEMÁTICO
IRENE MACHADO
- 420 **TERCERA SECCIÓN**
Semiótica y lenguajes digitales
- 421 SIGNOS IMAGÉTICOS E INSERÇÃO SOCIAL
ANTONIO ROBERTO CHIACHIRI FILHO
- 430 DATOSFERA COMO SEMIOSFERA: WEB 2.0 Y SEMIÓTICA DE DATOS EN LA
ERA DE LA INFORMACIÓN
RUBÉN RAMÍREZ SÁNCHEZ

- 440 PLURALIDAD CULTURAL, SIGUIENDO LA DINÁMICA DEL DOCUMENTAL INTERACTIVO EN EL CONTEXTO ACADÉMICO
NORBERTO FABIÁN DÍAZ DUARTE
- 450 RECUPERACIÓN SIMBÓLICA QUE UNE GENERACIONES: EL CASO DE “EL ARTILUGIO DE MADERA” DESDE LA PERSPECTIVA STORYTELLING
MARTHA LIGIA JIMÉNEZ TILAGUY
- 462 MUTACIÓN DE UNA REVISTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO A SU DIARIO DIGITAL
LYDIA ELIZALDE
- 474 HIBRIDACIONES ESPACIO-TEMPORALES EN AMBIENTES COLABORATIVOS MULTIMEDIÁTICOS
HEIDI J. FIGUEROA SARRIERA / LAURIE ORTIZ / HUMBERTO CAVALLIN
- 490 INFORMAR Y DAR FORMA AUDIOVISUALMENTE: INTERSECCIÓN, TERRITORIO Y RECIPROCIDAD
CRISTINA VOTO
- 503 NETFLIX: ALGORITMO DE LA ACCIÓN MENTAL O LÓGICA DEL CAPITALISMO COGNITIVO
ELISEO R. COLÓN ZAYAS
- 512 PERSONAJES HISTÓRICOS Y MELODRAMA LA NARRATIVIDAD EN LAS SERIES: *AMERICAN CRIME STORY*, *THE PEOPLE V. O. J. SIMPSON*
RAÚL QUINATZI BUENDÍA RAMÍREZ
- 520 LÓGICA DE LA GESTIÓN Y PRODUCCIÓN SEMIÓTICA MULTIMODAL
BIANCA SUÁREZ PUERTA
- 541 CURSO VIRTUAL PARA LA ENSEÑANZA DE FUNDAMENTOS DE PROGRAMACIÓN DE COMPUTADORES EN LENGUA DE SEÑAS COLOMBIANA
JULIÁN J. NOGUERA / CARLOS A. AREIZA / GLORIA M. DÍAZ
- 549 “RECONSTRUCCIÓN: LA GUERRA NO ES UN JUEGO”: UN VIDEOJUEGO PROSOCIAL Y TRANSMEDIA
ÁLVARO TRIANA
- 560 RECURSOS SEMIÓTICOS EN LOS VIDEOCLIPS DEL NARCOCORRIDO CONTEMPORÁNEO
TANIUS KARAM CÁRDENAS
- 576 UTOPIÁS, DISCURSOS E IMAGINARIOS: LAS POSIBILIDADES SEMIÓTICAS LATINOAMERICANAS
LUIS JAVIER HERNÁNDEZ CARMONA

- 584 **CUARTA SECCIÓN**
Semiótica y mediatizaciones
- 585 INTERACCIÓN Y AGENCIA DERIVADA: IMPLICACIONES EN LA SEMIÓTICA DEL DISEÑO
JUAN CARLOS MENDOZA COLLAZOS
- 591 UTOPIA
AMALIA SOLEDAD MARTÍNEZ
- 604 ANIMALIER, ANIMISMO E COSTUMI FOLKLORICI
BIANCA TERRACCIANO
- 615 MODA SOSTENIBLE: MODA CON IMPACTO POSITIVO
GEMA GÓMEZ DE PABLO
- 629 PATRONAJE CON RESIDUO CERO: UN CÓDIGO PARA FORMAR Y TRASCENDER FRONTERAS
LIDIA ESPERANZA ALVIRA GÓMEZ
- 641 LA NARCOVIOLENCIA Y SUS RELATOS TELEVISIVOS
ALFREDO TENOCH CID JURADO
- 652 LA UTOPIA DEL AMOR ROMÁNTICO Y EL CONSUMO DE TELENOVELAS
VERÓNICA VÁZQUEZ MANTECÓN
- 668 MITOPOEIA EN LAS NOTICIAS DE LA TELEVISIÓN NORTEAMERICANA: IMÁGENES, ARQUETIPOS Y NARRATIVAS DEL COWBOY Y LA DIOSA
OTTO SANTA ANA
- 683 DESFASAJES ENTRE VISIBILIDADES Y DISCURSOS TELEVISIVOS: EL APORTE DE LA SEMIÓTICA A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y MEDIOS
GUIDO ALEJO SCIURANO / IVÁN FACUNDO RUBINSTEIN
- 697 PRODUÇÃO TELEVISUAL: FORMULAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS
ELIZABETH BASTOS DUARTE
- 707 *BUONO DASCATTARE*: EL LENGUAJE DE LA FOTOGRAFÍA
SABRINA LEMBO
- 715 DUANE MICHALS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y PALABRA
GLORIA INÉS OCAMPO RAMÍREZ
- 729 CORREDOR FOTOGRÁFICO: HAGAMOS MEMORIA
YEISMY AMANDA CASTIBLANCO VENEGAS
- 738 EL SIGNO ES VACACIONES: ACAPULCO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL TURISTA
MIGUEL DARÍO SÁNCHEZ SEGOVIA
- 756 LA REPRESENTACIÓN FEMENINA DE LAS PORTADAS DE VOGUE
DUANNY DANIEL VILLARROEL ROJAS / MARÍA INÉS MENDOZA

PRESENTACIÓN

Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina consta de cuatro secciones que abordan, partiendo de la semiótica, distintas facetas del conocimiento y problemas de la realidad social y cultural. El primer apartado agrupa estudios sobre “Semiótica y transdisciplinas”; el segundo aborda las “Semióticas de las artes”. El tercero comprende reflexiones sobre “Semióticas y lenguajes digitales” y el último explora la relación entre “Semiótica y mediatizaciones”.

Esta publicación es el resultado del Congreso Latinoamericano de Semiótica “Materialidades, discursividades y culturas los retos de la semiótica latinoamericana” que se realizó del 27 al 30 de septiembre de 2017 en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. El evento contó con la participación de más de doscientos investigadores y estudiosos del lenguaje de América Latina y del mundo. Este documento testimonia que la semiótica es un área del conocimiento que tiene el potencial de realizar aportes a todas las ciencias, disciplinas y campos del saber, y que nuestra región ha adoptado esta potencialidad en busca de explicaciones más acordes a nuestras realidades.

Los discursos semióticos latinoamericanos abordan diversas facetas del entorno global, con sus distintas expresiones y sus formas de hacer presencia mediática, en ámbitos tan cotidianos como el sentido de la espacialidad, el poder, el arte, las estéticas múltiples, las ciudadanías o las identidades fragmentadas. Aquí, son rastreables algunas de las imbricadas e imperceptibles apropiaciones sígnicas. Todas estas amalgamas semióticas que nos recorren y nos saturan desde las imágenes, los sonidos o las expresiones verbales, nos conminan a asignar críticamente sentidos y resistencias o a sufrir los desgarros y sometimientos de un avasallador volumen de información, caracterizado por estructurar una maraña de interconexiones que han cambiado nuestra relación entre espacio y tiempo.

La sección 1, “Semiótica y transdisciplinas”, la componen diecisiete artículos de investigación que integran la semiótica con otras disciplinas, para abordar y establecer conexiones con categorías de diversas disciplinas en busca de hacer explícito el fenómeno que se pretende explicar. La filosofía, la antropología, el psicoanálisis, el tema de

lo urbano, la política, la historiografía, entre otras, aparecen en interrelación teórica y metodológica con la semiótica para llegar a dar lecturas novísimas y versiones alternativas que aportan a la creación de conocimiento.

La sección 2, “Semióticas de las artes”, abre con una reflexión teórica entre mística y semiótica, para luego desplegar un panorama de estudios volcados a comprender la producción de significados en las artes. Los artículos abordan la pintura, la fotografía, la literatura, la poesía y el cine, entre otros actos creativos y estéticos. Se trata de explorar el sentido del arte y la estética de América Latina como un mundo de significaciones que desborda y desestructura la tendencia globalizada y espacializada de la producción artística. En esta perspectiva se visibiliza la existencia del arte latinoamericano, negado por hegemonías globales. América Latina es y habla desde su arte.

La sección 3 “Semiótica y lenguajes digitales” inicia con una investigación teórica sobre signos, imaginarios e inserción social. Luego, prosiguen estudios que se preocupan por el fenómeno de la digitalización del mundo contemporáneo. Los abordajes son variados; el documental interactivo, el storytelling, la datosfera, los ambientes colaborativos, los entornos educativos, el diseño audiovisual, las narrativas audiovisuales, Netflix, la semiótica multimodal, los cursos virtuales en lenguaje de señas, los videojuegos y los videoclips. Se cierra con un estudio sobre las potencialidades de la semiótica latinoamericana.

La sección 4 “Semiótica y mediatizaciones”, inicia con una reflexión desde la semiótica agentiva aplicada al diseño, para luego abordar diferentes estudios aplicados a objetos y medios. Además de la fotografía y la televisión, dos campos ampliamente investigados desde la semiótica, se exploran aplicaciones a la moda y al diseño. Se reconoce que el objeto semiótico contemporáneo implica todos los ámbitos de la vida social, la apropiación de recursos tecnológicos, con las implicaciones que se derivan de la articulación entre el material simbólico y el dispositivo que lo soporta, derivando modalizaciones capaces de implicar el objeto, lo que representa y su relación con los sujetos interpresantes.

A manera de cierre, el Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia y la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), en su calidad de instituciones organizadoras del VIII Congreso Latinoamericano de Semiótica “Materialidades, discursividades y culturas. Los retos de la semiótica Latinoamericana”, expresan su agradecimiento a todas las instituciones académicas y a las organizaciones que hicieron posible la realización del Congreso en el que se cohesionaron saberes múltiples, miradas diversas, afectos y alegrías comunes en torno al sesquicentenario de la Universidad Nacional de Colombia, los treinta años de la Fe-

deración Latinoamericana de Semiótica y los 75 años del Instituto Caro Cuervo. Todas las instituciones y organizaciones vinculadas a este evento son parte esencial de un proyecto abierto, transversal y plural. Agradecemos a todos y cada uno de los autores, quienes acertaron a exponer y debatir asuntos cruciales para la ciencia, el pensamiento Latinoamericano y la indispensable reflexión sobre nuestra región. Esperamos que todas las iniciativas que contribuyen a formular nuestra identidad y a expresar nuestros saberes encuentren lugares y diálogos como el que se abre a través de este documento.

NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL
Coordinadora académica

LUIS EDUARDO OSPINA RAIGOSA
Asistente académico



PRIMERA SECCIÓN
Semiótica y transdisciplinas

LA CULTURA URBANA COMO MEMORIA

LIZARDO ÁLVARO GÓNGORA VILLABONA
gongora.alvaro@gmail.com

Introducción

El ser humano carece de la posibilidad de comprender directamente la realidad, y por ello necesita recurrir a mediaciones que le permitan comprender su sentido. Dichas mediaciones no son naturales sino constructos signo-simbólicos y, por ello, obliga a quien los percibe, desarrollar procesos de interpretación para poder comprender su sentido. La competencia interpretativa de las mediaciones es adquirida e incluye, como referencia principal, el mundo de la cultura del grupo social al cual se pertenece

Decimos que las mediaciones son *significativas* porque poseen sentidos que son compartidos socialmente por los miembros del grupo en el cual se da. Pero, igualmente, son simbólicas porque su sentido compartido no es final, sino provisional y abierto a nuevos sentidos creados y/o recreados permanentemente por el imaginario de sus usuarios. Todorov (1981, p. 19) resalta a solidaridad entre lo simbólico y su interpretación, considerando que no son sino “dos vertientes, producción y recepción, de un mismo fenómeno”.

El ser humano es bioantropológico, en el sentido de que, para poder existir debe complementar su constitución biológica inacabada con respuestas provenientes de interpretaciones culturales, es decir, interpretaciones de la realidad, ya que no pueden tener acceso inmediato a ésta sino un acceso mediato, es decir, por mediación de símbolos. Y con ellos, intenta satisfacer el deseo de acceder a la totalidad de la realidad y al sentido de su existencia.

Las mediaciones simbólicas se originan en las capacidades expresivas que el ser humano posee a través de los órganos de los sentidos: vista, oído, olfato, tacto y gusto. Dichas expresiones se socializan y organizan en sistemas o lenguajes que se incorporan como parte fundamental de la cultura de cada grupo social.

La contingencia es una de las características de la existencia humana porque el mundo del ser humano es un mundo indeterminado. Es en éste mundo indeterminado en donde se realiza la acción humana. Las acciones humanas son contingentes en cuanto que pueden o no darse. Porque vive en un mundo contingente, el ser humano no lo puede comprender directamente porque no tiene contacto directo con él. Este con-

tacto es indirecto y por ello, necesita de mediaciones que le permitan aproximarse a él: estas mediaciones son los símbolos.

Todorov habla de las funciones de lo simbólico (1981, p. 131) y se pregunta cuáles son las funciones que la expresión simbólica es capaz de asumir. En primer término habla de función “interna” y de función “externa”. La razón interna de lo simbólico se da por fuerza de la relación que existe entre simbolizante y simbolizado. En el caso de la relación externa, la razón se da por fuerza de la relación que existe entre el símbolo y aquellos que lo utilizan. En ambos casos, el símbolo mantiene su naturaleza relacional.

La condición simbólica del ser humano

El símbolo es una forma expresiva relacional, es decir, que le sirve al ser humano como medio para establecer relaciones comunicativas conducentes a la conformación de comunidad en sus asentamientos y vínculos con el resto del universo. El hombre mismo es un símbolo (Cassirer, 1988). Ello es resultado de la condición simbólica del hombre mismo. Como símbolo, el ser humano mismo es relación. Antoine de Saint-Exupéry (citado por Duch, 2002, p. 246) afirma: “El hombre no es sino un haz de relaciones; para el hombre, las relaciones es lo único que cuenta”. Todo símbolo es comunicación mediada con el otro, sobre algo que está ausente. Es de la naturaleza humana ser símbolo y, al mismo tiempo, tener la capacidad para interpretar los símbolos. Su realización depende de su competencia simbólica. Es su realidad simbólica la que la da la capacidad para comunicarse mediatamente de múltiples maneras (Cassirer, 1988).

Esta es la razón por la cual Clifford Geertz (1987) considera que la cultura se debe ver como sistema de símbolos. Joan-Carles Mélich (1996) afirma que es a partir de la interpretación de las diferentes formas simbólicas de la cultura (mitos, rituales, poesía, teatro, etc.) que el ser humano obtiene el conocimiento de su mundo personal y social.

La función simbólica instaura la cultura y, por ello reafirma la especificidad simbólica del ser humano y lo orienta a interrelacionarse consigo mismo, con los otros y con la naturaleza. Al hacer utilización de los símbolos, el ser humano rompe sus límites espaciotemporales y se abre espacio hacia la superación de la muerte. Durand (1981) entiende que el símbolo es imprescindible para la conformación de los mundos alternativos y de las respuestas al cúmulo de los deseos que surgen de la incompletud del ser humano.

Los símbolos no son realidades en sí mismas, sino constructos relacionales abiertos para mediar sentidos creados o recreados por el ser humano para hacer posible la interacción con sus semejantes y lograr así, la sostenibilidad de los grupos humanos. La cultura es, por tanto, un constructo simbólico que incluye tanto la producción como el uso e interpretación de los símbolos que hacen posible la vida social. Su razón de ser es servir al ser humano como soporte permanente de su existencia.

El símbolo es un mediador de pertenencia, de reconocimiento, de compromiso y legitimación social. El símbolo siempre revela y oculta el sentido. No es comprensible

en sí mismo, sino que exige pensar en algo diferente a sí mismo. La cultura, por ser simbólica, es una realidad que exige ser comprendida a través de procesos, interpretativos (hermenéuticos) de sentido. No hay una interpretación final de los símbolos. El símbolo nunca pierde su condición hermenéutica. Por ser mediación, existe para ser interpretado y por ello, su sentido siempre es temporal, ambiguo, innovable. Por tal razón, no puede ser definido y mantiene siempre su posibilidad de innovación y creatividad.

Culturalmente los símbolos se concretan como expresiones sensibles organizadas en sistemas de signos (lenguajes), que permiten, a través de la acción comunicativa, la interacción discursiva en la sociedad. El discurso es, por tanto, un constructo signo-simbólico en proceso comunicativo, esencial para la existencia social y personal del ser humano.

La vida cotidiana es simbólica porque se desarrolla en un contexto social. Dicho contexto es el ámbito de la interacción simbólica que permite tanto interiorizar el orden social como exteriorizarlo de una manera adecuada. Y es precisamente esta interacción simbólica la que legitima y hace posible la convivencia ciudadana. De acuerdo al grado de desarrollo social, dicha convivencia es en mayor o menor grado compleja.

La legitimación simbólica depende del grado en el cual las formaciones sociales dan respuestas a las necesidades y expectativas de sus miembros. Dicha respuesta es posible y adecuada, gracias a la integración que se logra por fuerza del universo simbólico que, desde el interior de la cultura, le sirve de referente. Dicho universo es selectivo y se impone en la praxis por fuerza de un acuerdo social más o menos explícito.

La cultura urbana

Según Doxiadis (1970) los asentamientos urbanos se configuran por la convergencia de estos cinco componentes: la naturaleza, los individuos, los grupos sociales, las construcciones y las redes de comunicación. Ello significa que los asentamientos urbanos no son naturales sino producidos, cultivados y conservados socialmente. Es la decisión del ser humano de habitar en algún lugar, la que integra dichos elementos en un asentamiento.

El conjunto de mediaciones de cada grupo humano es construido, aprendido, desarrollado, conservado e innovado por los diferentes miembros y garantiza la posibilidad de su convivencia y entendimiento entre ellos. Por esta razón, podemos decir que dichas mediaciones conforman una cultura y, además, que es una cultura que hace posible la convivencia de los individuos, es decir, que es una cultura urbana.

Toda cultura urbana se origina en el tiempo y, por ello, asume el pasado de una manera selectiva y lo rehace en el presente para proyectarlo hacia el futuro. La cultura, por su condición simbólica, es una compleja red de sentidos mediados, construida o reconstruida por cada grupo humano, desde el pasado, como apoyo para vivir el presente y proyectar su futuro de una manera posible. La cultura urbana, por ser mediada, exige

permanentemente ser interpretada para comprender su sentido y lograr integrar los miembros de los grupos humanos y desarrollarlos como personas y como sociedad. La cultura urbana es el soporte de los asentamientos humanos y su conservación e innovación garantizan al grupo humano su permanencia social en el tiempo y espacio.

Los grupos humanos son posibles únicamente cuando logran sostener socialmente su cultura. Esta sostenibilidad se logra a través de los lenguajes y prácticas cotidianas que la preservan con sus presupuestos, logros, valores, imaginarios, etc. Es en este contexto en donde los grupos sociales pueden conservar su propia identificación, su conocimiento y reconocimiento.

La memoria urbana

La memoria urbana es el soporte de la identificación individual y social. Es en relación con dicha memoria que el ser humano toma conciencia y actúa como actor urbano, creativo y generador de nuevas formas de existencia dentro de su grupo social. Ello implica que la vida de los grupos humanos sólo es posible por la dinámica comunicativa de los diferentes procesos culturales, que permiten a sus miembros el conocimiento y reconocimiento mutuo, su identificación. Gracias a la memoria, el ser humano y su grupo social se redescubren y logran reducir sus apariencias. La memoria orienta al ser social a construir o a recuperar el sentido de sí mismo y lo orienta en el conocimiento de su propia realidad personal y social.

La memoria urbana no reproduce simplemente el pasado. Es un constructo que selecciona y recrea el sentido del pasado en el presente, para proyectarlo en el futuro con la fuerza de la subjetividad y la creatividad del imaginario social (Duch, 2002). Sin embargo, el aporte de la memoria a la cultura puede ser afectado por el olvido, especialmente cuando, por razones de poder, éste se manipula.

La memoria urbana se concreta en los mitos, es decir, en constructos sociales que incluyen y expresan, como afirma Aristóteles, “fundamentalmente los relatos fundadores del grupo social” (Duch, 2002, p. 150). Por lo anterior, el sentido de los mitos urbanos actuales tiene como referencia, de una manera oculta, el sentido de dichos relatos.

Es por medio de los mitos que se tiene acceso a los orígenes y se lucha contra el deterioro que, por fuerza del tiempo y de diversos intereses, sufren los mismos. De esta manera, la memoria cumple una función que trasciende la finitud humana. Por ella, no sólo se obtiene el conocimiento de los orígenes de los grupos humanos, sino además, de su sabiduría y de sus productos técnicos y artísticos que han solucionado y ayudan a solucionar, en el presente, los problemas y a mirar con esperanza el futuro.

Halbwachs (2004, p. 160) estudió la memoria desde el ángulo de la sociología e inventó el término “memoria colectiva”. Distingue “la memoria *universal* (neutral) del género humano de la memoria *colectiva* (propia de las sociedades particulares: de los grupos limitados en el tiempo y en el espacio). Esta es una memoria que expresa el *continuum* viviente de una tradición específica. La memoria es, para Halbwachs, un pro-

ducto social. No es una memoria terminada, sino en proceso de hacerse, de reconstruir el pasado en el presente (2004, p. 164). Es en este proceso en donde los mitos adquieren validez por su sentido, para el presente de los integrantes de un grupo humano.

Cada persona se apropia de la memoria colectiva de su grupo, y la asume y modifica de en mayor o menor grado, de acuerdo a su condición y necesidad personal. La memoria colectiva no es un archivo que guarda el pasado, sino el producto que resulta de la innovación y la creatividad en el presente por parte de la sociedad que lo hereda. Ello permite a los grupos humanos proponer también proyectos colectivos. La memoria colectiva por ser cultural, es producida, conservada e innovada por cada grupo, que actualiza selectivamente el pasado para abordar el presente y buscar nuevas posibilidades en el futuro. La memoria colectiva exige, igualmente, el aporte permanente de la “imaginación colectiva” que enriquece las posibilidades simbólicas del mito con sentidos actualizados.

La rememoración ritual del mito

Los rituales son la manifestación fenomenológica de los mitos. Los ritos son acciones individuales o colectivas que, con regularidad, hacen sensibles los mitos. En su ejecución, siguen fielmente reglas (acciones, actores y contextos espacio temporales) que le dan su carácter ritual. Por ello, tienen en su ejecución, un estereotipo que las caracteriza. A la acción ritual se le atribuye siempre una eficacia, real o presunta, sobrenatural o social, pero no natural (nivel causa-efecto). (Cazeneuve, 1971)

Los rituales urbanos, al igual que los mitos, son expresiones simbólicas. Se introducen institucionalmente en la vida cotidiana como prácticas que integran y dinamizan el comportamiento social o personal en sus diferentes niveles. Los rituales, por ser acciones simbólicas, están también abiertos al sentido y exigen de sus participantes, diferentes acciones que los organismos institucionales prescriben para la convivencia y práctica de los procesos sociales.

Por su carácter simbólico, los rituales son característicos de las sociedades humanas, y ejercidos como acciones necesarias para la integración social. Los rituales tienen un carácter espacio-temporal concreto y asignan a los participantes diversas funciones, ya sea como actores o como espectadores. Los rituales son ordenados y ordenadores y, por ello, permiten organizar la vida cotidiana y darle un carácter cultural, ya que permiten establecer mediaciones entre el hombre y lo que le aparece oculto, ideal o misterioso.

Duch (2002, p. 190) resume así el papel de los rituales:

En definitiva: Todo ritual pretende ser una praxis de dominación de la contingencia, una terapia benéfica destinada a remediar, a nivel individual o colectivo, los estragos de la negatividad, una estrategia para volver integrar las fuerzas, que en la existencia humana actúan de manera caotizante en un cosmos con sentido, bello y armónico, una reintegración de todo lo que había sido “centrifugado”

en la vida humana como consecuencia de la acción del mal y de la muerte, una consolidación del nosotros colectivo y social, ya sea ocasional o periódicamente, a fin de evitar la disgregación y la desestructuración provocadas por los intereses creados de todo tipo, por la enemistad, por la incompreensión o el miedo.

Los rituales, por su carácter simbólico, son acciones comunicativas que ponen en escena al actor social y le dan la posibilidad de expresar socialmente el grado de asimilación de la memoria colectiva. Por esta razón, la acción ritual, pública o privada, es teatral, como la vida cotidiana misma. A través de diferentes lenguajes, el ser humano expresa con los rituales sus creencias, sentimientos y valores.

La configuración de lo urbano

Lo urbano se configura como tal a partir de la capacidad y decisión del ser humano de asentarse y convivir socialmente en un espacio y momento particular. En él concurren los elementos fundamentales de los asentamientos humanos: individuo, naturaleza, grupo social, construcciones, redes (Doxiadis, 1970). Esta convivencia es sostenible gracias a la creación, aceptación y cumplimiento de normas que garantizan el reconocimiento y respeto mutuo: es esta actitud la que configura el asentamiento como un asentamiento urbano, es decir, como un asentamiento de convivencia. La configuración urbana que realiza, de una manera más compleja este concepto, es la ciudad

La ciudad es un asentamiento humano en el cual se desarrollan de una manera compleja, la normatividad y los recursos materiales, políticos y sociales que hace posible el incremento y fortalecimiento de la convivencia humana. La ciudad es un asentamiento que, de una manera concreta, expresa su riqueza cultural a través de una normatividad sólida y adecuada que permite al ser humano convivir con la dignidad que le corresponde. La ciudad, al igual que sus residentes, adquiere su identificación propia, pero también el riesgo de su desestabilización por estar permanentemente sometida a múltiples contingencias. Duch (2015) desarrolla la dimensión urbana de la ciudad como una realidad antropológica, como el escenario de la *corresidencia*.

Es por fuerza de su contextualización urbana que el ser humano toma posesión, construye y organiza la habitabilidad de su mundo social. Aquí aparece la importancia de analizar las relaciones humanas como relaciones entre *naturaleza* y cultura, como relaciones bioantropológicas: dos términos opuestos que nunca se pueden separar, ya que son términos que se refieren e implican mutuamente.

El término *naturaleza* es un producto mediatamente accesible por vía cultural y, por lo mismo, imaginado y no objetivo. Es como el “el gran ausente-presente”. Es un supuesto omnipresente pero mediatamente porque es un referente cultural, accesible a través de artificiosidades o constructos mediadores (lenguajes), diseñados y construidos por el ser humano, para el diseño de las formas de relación y comunicación que adquieren vigencia dentro de las distintas articulaciones de la urbe. (Duch, 2015, p. 21)

La simbolización urbana

El fundamento del universo urbano tiene sus raíces en la constitución misma del ser humano, como lo afirman Berger y Luckmann (1988). Según estos autores, el espacio urbano exterioriza al ser humano. En él proyecta sus propios sentidos sobre la realidad y, a través de éstos, se integra en los universos simbólicos. Los universos simbólicos, a su vez, se fundamentan en la constitución humana y en su congénita apertura al mundo y al conflicto entre el orden y el caos.

La vida urbana se manifiesta explícitamente en la praxis simbólica. Esta constituye la única forma de convivir e interactuar con el mundo social. Ella marca sus límites y la voluntad de superarlos. Cotidianamente el mundo se nos hace inaceptable en diferentes aspectos y ello nos impide comprenderlo. Pero, al mismo tiempo, dicha práctica nos da la posibilidad de reordenarlo con nuevas alternativas y, para ello precisamente, nos servimos del símbolo: éste nos permite transformarlo y reordenarlo continuamente de una manera mediata, ya que carecemos de la posibilidad de acceder a él de una forma inmediata. Como dice Duch, (2002, p. 224), el símbolo es “un artefacto que hace *mediatamente presente lo que es inmediatamente ausente*”.

La simbolización de la cotidianidad y su función de cambio social se hace con referencia al marco de cada cultura, ya que, si bien todos los seres humanos pertenecen a la misma especie, son miembros de diferentes grupos sociales, lo cual implica diferentes culturas. En todas éstas, el símbolo despierta en el ser humano la posibilidad de satisfacer en algún grado sus carencias (Norbert Elías, 1994).

Conclusión

La ciudad expresa tanto lo posible como lo limitado de la creatividad humana, al igual que sus conflictos y desórdenes. La ciudad, como la cultura, es vida, movimiento, existencia. Es la ciudad uno de los escenarios espacio-temporales más adecuados para la capacidad del ser humano de residir urbanamente, es decir, coexistir con otros como seres individuales y sociales.

La vida del hombre en la ciudad sólo es comprensible a partir de su constitución como ser biocultural, como ser que nunca puede vivir sin imaginar y crear artificios culturales a partir de materiales cuya existencia no ha dependido de él (materias primas) y cuyo origen no logra explicar. La vida urbana se mueve siempre en la tensión naturaleza y cultura. Es claro que, para el ser humano, es lo biocultural el único entorno que hace posible su existencia.

Referencias

- Augé, M. (1996). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- Berger, P. L. y Luckmann, Th. (1988). *La construcción social de la realidad*. Barcelona: Herder.

- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cazeneuve, J. (1971). *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Doxiadis, C. (1970). Articles ekistics, the science of human settlements. *Science*, 170(3956), 393-404.
- Duch, Ll. (2002). *Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Trotta.
- . (2015). *Antropología de la ciudad*. Barcelona: Herder.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Elías, N. (1994). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gehlen, A. (1980). *El hombre. Su naturaleza y lugar en el mundo*. Salamanca: Sígueme.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Mélich, J-C. (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (1981). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

DE OBJETOS PROCESALES POLÉMICOS. LA INSCRIPCIÓN DE DOMINIOS DE MEMORIA EN LAS ÚLTIMAS PALABRAS DE ACUSADOS EXMILITARES

PAULO DAMIÁN ANICETO

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

de la UNC-CONICET

paulodamiananiceto@gmail.com

Introducción

Horacio no le está contando al príncipe noruego una historia cualquiera ni está saciando apenas su curiosidad: está sentando, a través de su relato, las bases de su derecho a mandar en Dinamarca

EDUARDO RINESI (2003, p. 13)

Esta exposición sigue el objetivo de compartir los principales resultados a los que arribé al cabo del análisis de uno de los ejes tópicos de la investigación llevada a cabo en el marco de la realización de mi tesis doctoral en Semiótica, en Argentina. En este trabajo, estudiamos las estrategias discursivas desplegadas por las *últimas palabras* de nueve acusados exmilitares argentinos en tres juicios por crímenes de *lesa humanidad* celebrados en Córdoba. Nuestro objetivo fue comprender y analizar la emergencia de veridicciones judiciales que, en medios semióticos agonísticos, construyen determinados dominios referenciales de *lo justo*, que Foucault (2014 [2012]) llama *ámbitos de justicia*. Nuestro presupuesto es que la construcción de ámbitos de justicia en el discurso judicial lego de estos acusados comporta la referenciación tanto de singulares dominios de memoria sobre el pasado dictatorial argentino como la inclusión y categorización del campo judicial presente en sus apuestas narrativas sobre el pasado.

En esta oportunidad, compartimos la sección del análisis dedicada a describir las estrategias de inscripción de dominios de memoria por las *últimas palabras* de los acusados en uno de los juicios, elevado por la causa denominada *UPI o Alsina-Gontero*. Formulamos, como punto de partida de esta exposición, dos premisas que delimitan nuestro posicionamiento teórico y que operativizamos en nuestro análisis. La primera es la que afirma que los enunciadores inscriptos en las actuaciones verbales de los perpetradores de estos crímenes en los juicios son interpelados por la autoridad del rito a dramatizar la relación entre sus posicionamientos y el *ethoi* criminal que la acusación les atribuye. La segunda es que los enunciados de los exmilitares acusados constituyen veridicciones que argumentan la necesidad jurídica de sus relatos (Kennedy, 2010; Co-

ver, 2002 [1993]) al mismo tiempo que reponen un determinado dispositivo de enunciación. Los enunciados que analizamos inscriben en el campo discursivo de los ritos la vigencia de una formación profesional castrense que sobreimprime su historia institucional a *la historia de la patria*. Un análisis semiótico del discurso militar autolegitimado no puede soslayar que los específicos paradigmas designacionales reconocidos en el material que abordamos producen un reenvío a una rigurosa matriz argumentativa, a una *episteme instituyente* (Foucault, 1991) que puede historizarse.

Esta episteme codifica y prescribe las formas válidas de *decir* las relaciones entre el derecho y sus violaciones, la identidad nacional y lo foráneo que la acecha, lo admisible y lo condenado a la abyección. Sin embargo, al mismo tiempo, ella misma es recodificada y reformada en las mismas escenas en las que una serie de *performances* la repone.

La episteme instituyente es, en palabras de Foucault (1991, p. 51), “un espacio de dispersión, un campo abierto y, sin duda, indefinidamente descriptible de relaciones [...] La episteme no es un estadio general de la razón, es una relación compleja de desniveles sucesivos”. La nueva configuración del campo de justas o duelos que el rito judicial, dado por la irrupción progresiva de un nuevo régimen de memoria estatal, que Graciela Ferrero (2005) llama *régimen de luz*, produce una dislocación, un efecto de trastoque del sistema de relaciones de poder que había extendido su dominio hasta principios de este siglo.

Precisamente debido a que toman la palabra en un contexto de dislocación de los *equilibrios* que clausuraban *la vía penal*, es que debemos reconocer los sujetos construidos sobre estos enunciados como sujetos políticos. Estos enunciadores, que se atribuyen la obligación de readecuar la historia dislocada, se presentan, paradójicamente, como el contraste con lo político o lo deshistorizado. La condición de posibilidad de esta estrategia, que asumimos como un supuesto de partida y que desarrollamos en mayor profundidad al introducir nuestro análisis, está dada por el reenvío en cada *performance* a esa singular episteme de fundador (Contardi et al, 1989).

El conjunto de procedimientos judiciales que formalizan la producción de sentido sobre el pasado dictatorial constituye uno de los momentos, y no el único ni el primero, de un proceso más amplio de producción social de memorias. Asumir un enfoque que *rehistorice* lo que el discurso analizado *deshistoriza* (Wodak y Meyer, 2003) conlleva, en este sentido, dos operaciones simbólicas que anunciamos en esta introducción. En primer lugar, nos llama a reconocer la inserción del campo discursivo jurídico en el campo más amplio de la discursividad social. En segundo lugar, y en correlato con este llamado, implica advertir que la práctica de la jurisdicción –adjudicar normas a hechos con efectos de verdad jurídica– es una de las variaciones posibles en el universo de prácticas con efectos de verdad sobre el pasado.

El Documento final. La instauración de un dispositivo

De los acontecimientos que emergieron consolidando la matriz argumentativa y el régimen narrativo de la formación discursiva militar, destacamos especialmente uno: la

publicación del denominado *Documento final de la junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo*, en los primeros meses de 1983.

El escrito consta de 15 páginas, en las que divide el contenido en subtítulos que lo presentan como un oficio legal resolutivo: *-Introducción/-Los hechos/-Los principios y los procedimientos/-Las secuelas del conflicto/-Consideraciones finales*. Una aproximación analítica, permite reconocer en el posicionamiento emergente un sujeto autolegitimado como perito experto que presenta, a requerimiento del *juicio de la historia*, un informe pericial con valor probatorio.

Aquí describimos algunas de las operaciones estratégicas que condensan el núcleo de sentido instaurado en un singular régimen narrativo y una determinada matriz argumentativa que, como dijimos, es respuesta por los enunciados analizados en nuestra investigación.

La Junta Militar presenta a la ciudadanía un cuadro del desarrollo de la agresión terrorista a lo largo de casi dos décadas y, por su intermedio, las Fuerzas Armadas asumen la cuota de responsabilidad histórica que les compete frente a la Nación en el planeamiento y ejecución de las acciones, en las que no se agotan las responsabilidades que frente a la República pudieran corresponder a otros estamentos, sectores e instituciones [...]

El sentido invertido por el *Documento Final* sobre el pasado reciente establece que los acontecimientos asumidos por los profesionales militares deben ser atribuidos a un programa, o *plan*, de un sujeto histórico que, en un primer momento, garantiza a *la ciudadanía* un tiempo futuro, de *libertad, justicia y vida* y, en un segundo momento, se incluye en el colectivo que ostenta la garantía de porvenir. En contraposición, el sujeto polémico, de *la agresión terrorista*, es un sujeto cuya eximición de las garantías ofrecidas por el yo-enunciador *ciudadano libre* deviene de su exclusión de la *ciudadanía*.

[...] Esta síntesis histórica de un doloroso pasado todavía cercano quiere ser un mensaje de fe y reconocimiento a la lucha por la libertad, por la justicia y por el derecho a la vida.

Ha llegado el momento de que encaremos el futuro; será necesario mitigar las heridas que toda guerra produce, afrontar con espíritu cristiano la etapa que se inicia y mirar hacia el mañana con sincera humildad [...]

En otro orden, la apuesta narrativa que emerge en el discurso autolegitimado como dictamen pericial sobre un hecho de la historia argumenta que el sujeto histórico y garante emerge de una interpelación subjetivante: la agresión terrorista.

Así, el enfrentamiento del sujeto de la interpelación con el sujeto interpelado organiza, como gramática discursiva, el reconocimiento de los acontecimientos y los actores

del relato. Este elemento sugiere indagar en la naturaleza de la interpelación y avanzar, en este sentido, en la reconstrucción de la función atribuida en esta matriz argumentativa al sujeto de la agresión terrorista. Los actores incluidos al colectivo la *subversión armada* emprenden, en el marco de un singular régimen narrativo, sus acciones interpelantes bajo una doble modalidad pero con un mismo efecto de sentido: la axiologización positiva de la *tradición de vida nacional, filial y cristiana*.

En el marco de la estrategia de legitimación tanto de este objeto de discurso como de la matriz argumentativa misma, el discurso de las memorias castrenses construye los acontecimientos del pasado como elementos que justifican una clausura de la serie narrativa. El relato de *la guerra revolucionaria* por quienes *vencieron en el ejercicio de las funciones democráticamente delegadas*, promueve un cierre por medio de la reconciliación. En el sentido invertido sobre esta práctica por la historia de la cultura confesional, los *héroes vencedores* asumen el rol de juez y parte en un tribunal celestial. Acusan con la carga de la prueba y conmutan, en una actitud trascendente, la pena de los *agresores* y los *errores cometidos en la guerra*.

Quienes perdieron la vida enrolados en las organizaciones terroristas [...] más allá de las diferencias Ideológicas, y unificados por la condición de hijos de Dios, reciban su perdón (14).

La reconciliación es el comienzo difícil de una era de madurez y de responsabilidad asumidas con realismo por todos. Las cicatrices son memoria dolorosa, pero también cimiento de una democracia fuerte, de un pueblo unido y libre (14).

[...] las Fuerzas Armadas someten ante el pueblo y el juicio de la historia estas decisiones que traducen una actitud que tuvo por meta defender el bien común. Identificado en esa instancia con la supervivencia de la comunidad y cuyo contenido asumen con el dolor auténtico de cristianos que reconocen los errores que pudieron haberse cometido en cumplimiento de la misión asignada (15).

La construcción narrativa despliega una estrategia que consiste en construir modelos de los roles *tradicionales* del espacio social. Es decir, la *ciudadanía*, que designa un sujeto provisto de garantías de futuro de la tradición y, a la vez, un sujeto que las provee, no incluye entre los actores *ciudadanos a las bandas terroristas*. Los actores que el relato adscribe en el colectivo *bandas* son acusados de *aparentar* ser tanto el sujeto de garantías de estabilidad de la tradición como el que las provee para *destruir* esos sujetos, la tradición y la posibilidad de provisión de garantías.

Las bandas terroristas continuaron perfeccionando sus estructuras: montaron imprentas donde falsificaban documentos de identidad y fábricas donde, clandestinamente, elaboraban armas y explosivos, apoyados por un sólido respaldo financiero, producto de sus actos delictivos. [...] Las operaciones de sus elemen-

tos armados, por su magnitud, recursos y procedimientos, iban adquiriendo nivel similar al de las fueras regulares (2).

[...] la manera de operar de los terroristas. Ellos cambian sus auténticos “nombres de guerra” y disponen de abundante documentación personal fraguada [...], lo hacen en forma subrepticia, abandonando su medio familiar, laboral y social (11).

El terrorismo, amparándose en un pseudocódigo revolucionario hizo parodias de juicios (12).

La agresión subversiva existe en virtud de que antes y durante su desarrollo, la ideología de la violencia se introdujo y dominó la educación y la cultura. El sector del trabajo, las estructuras de la economía y hasta llegó a entronizarse en agrupaciones políticas y en el aparato del Estado (13).

Quienes supieron sostener los principios de un estilo de vida [...] cuales fueron dirigentes políticos, sacerdotes, empresarios, sindicalistas, magistrados o simples ciudadanos, merecen el reconocimiento de la comunidad (14).

En la matriz argumentativa de estos enunciados, la clandestinidad de la interpelación *subversiva* justifica las acciones del sujeto *garante de libertad, vida e inmutabilidad de la tradición argentina*. Es decir, el sujeto de competencias profesionales castrenses es representado como el poseedor de la pericia necesaria para distinguir *ciudadanos* que siguen las normas del tradicional estilo de vida argentino, con el fin de resguardarlas, de *terroristas* que siguen esas normas *como si* fueran ciudadanos, con el fin de minarlas desde sus repliegues internos.

Fue culminada así una dolorosa y dura etapa, en la que la victoria finalmente alcanzada posee un contenido coincidente con el propio significado de la derrota de los violentos. Ello fue así porque la sociedad argentina se mantuvo fiel a sus tradiciones, leal a su conciencia y firme en su decisión. Para cada uno de los sectores sociales, la subversión elaboró y puso en marcha diversas metodologías. Todas ellas convergentes al fin común de destruirlos, dominarlos o paralizarlos (6).

El posicionamiento del sujeto de enunciación construido en esta matriz argumentativa categoriza las acciones de uno de los actores del relato como prácticas democráticas que surgen de la delegación popular, de un exterior neutro, no constitutivo de la controversia de la *guerra revolucionaria*.

[...] con la aprobación expresa o tácita de la mayoría de la población, y muchas veces con una colaboración inestimable de su parte, operaron contra la acción terrorista orgánicamente y bajo Sus comandos naturales (9).

[...] la victoria obtenida a tan alto precio contó con el consenso de la ciudadanía, que comprendió el complejo fenómeno de la subversión y expresó a través de sus dirigentes su repudio a la violencia (13).

El campo discursivo del rito judicial. Actualizaciones del modelo de la llegada

El juicio en el Tribunal Oral Federal 1 de la ciudad de Córdoba comenzó el viernes 2 de julio de 2010 y seis meses después, el 20 y 21 de diciembre, ofreció la escena de *las últimas palabras* de los acusados exmilitares. La sentencia que los jueces dictarían sería la trigésima novena de este período, en un proceso donde 25 imputados, el número más grande desde la reapertura de las causas en 2005, enfrentaron acusaciones por dos causas: *UP1 o Alsina*¹ y *Gontero*². Luego de argumentar que las audiencias habían probado el sistemático plan represivo, el fiscal incrementó la designación al considerarlo un plan de eliminación de opositores y asegurar que

[...] en la cárcel penitenciaria, hubo un antes y un después, narrado por todos los ex detenidos que declararon en esta causa. Hubo un régimen antes y otro después del 24 de marzo. Antes no los sacaron para matarlos y después sí [...].

¹ Su denominación formal es *Videla, Jorge Rafael y otros. Imposición de tormentos agravados, homicidio calificado, imposición de tormentos seguidos de muerte, encubrimiento*. La Unión Penitenciaria n° 1 (UP1) de la Provincia de Córdoba fue, durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976–1983) uno de los destinos de aquellos que, luego de transitar centros clandestinos de detención, eran finalmente *blanqueados*, como se denominaba el acto de oficializar su detención. En la ciudad de Córdoba Capital, otro centro penitenciario donde fueron destinados presos políticos durante la última dictadura militar fue la cárcel del Buen Pastor. El establecimiento era cogestionado desde 1906 por la orden de las hermanas de Nuestra Señora de la Caridad del Buen Pastor de Angers y el Servicio Penitenciario de Córdoba (Tello Weiss, 2010) El preso político dejaba de ser un desaparecido para estar a disposición directa del Poder Ejecutivo Nacional de facto. La justificación de los encarcelamientos políticos pretendían su corrección jurídica en la cita del artículo 23 de la Constitución Nacional. Según la normativa, el poder del presidente de la República durante *estados de sitio* se reserva, “respecto de las personas, a arrestarlas o trasladarlas de un punto a otro de la Nación”. La situación difería de esto, porque los presos reubicados en la *UP1* se encontraban a disposición del poder ejecutivo implantado *de facto*, que no reconocía la forma de gobierno republicana, ni concretaba un traslado oficial del detenido a la prisión. En la formalidad jurídica implantada *ad hoc*, se daba la situación singular en que desaparecidos aparecían repentinamente en establecimientos penitenciarios.

² Su denominación formal es *Menéndez, Luciano Benjamín y otros. Privación ilegítima de la libertad agravada, imposición de tormentos agravados*. La denominación de la causa *Gontero* alude a uno de los miembros del Departamento de Informaciones II (D2), dependiente de la Policía de la Provincia de Córdoba y a las órdenes, en aquella época, del Tercer Cuerpo del Ejército. Oscar Francisco Gontero, como lo relatan Ricardo Lorenzetti y Alfredo Kraut (2011). La causa aglutina los crímenes de tormentos graves cometidos contra 5 agentes policiales y el hermano de uno de ellos en el D2. Las 6 víctimas, en condición de detenidas-desaparecidas, fueron trasladados a otro centro clandestino de detención llamado Campo de la Ribera, desde donde partieron a la UP1 para permanecer allí durante varios años. En cumplimiento de las órdenes impartidas por el imputado Menéndez, el personal del ‘D2’ y del Comando Radioeléctrico, del Ejército en el centro clandestino de detención ‘La Ribera’ y de la Gendarmería en la UP1, sometieron a múltiples tormento a las seis víctimas (Lorenzetti y Kraut, 2011).

El alegato designa los crímenes como *violaciones a los derechos humanos* comprensibles en el marco de un *plan de exterminio*.

Antes del 24 de marzo no había habido denuncias en el exterior por violaciones a los derechos humanos. Pero ya estaban lanzados en este plan de exterminio y no lo detuvieron. Había una voluntad férrea en lo general de seguir adelante en este programa de exterminio, programa que ideológicamente se lo he atribuido a él (a Videla) incluso desde sus albores [...] (la aclaración es mía).

Entre los acusados por el Ministerio Público Fiscal como responsables de las torturas y homicidios que componen la causa *UPI o Alsina* y que, junto a *Gontero*, son investigadas en este juicio, se encontraba el exmilitar y expresidente de *facto*, Jorge Rafael Videla, que no tomaba la palabra en una sala de tribunal desde 1985. En este juicio fueron 31 los imputados, acusados por 31 asesinatos y 38 casos de torturas y privaciones ilegítimas de la libertad. De estos 31 acusados, 17 eran exmilitares. Entre las mañanas del 21 y 22 de diciembre de 2010, 13³ de los 31 acusados accedieron a la instancia de las *últimas palabras*, de los cuales siete eran exmilitares.

A lo largo del análisis de los siete *performances* enunciativos, es posible reconocer que las operaciones estratégicas de inscripción de singulares dominios de memoria reponen, a lo largo del rito, una formación profesional castrense con la competencia de la jurisdicción. En la apuesta narrativa de Menéndez, es delimitado un objeto procesal polémico (*guerra revolucionaria*). Su relato construye acciones de actores *sin nación* y justifica su posicionamiento en el acontecimiento *la delegación democrática de 'la victoria militar'*.

Tenemos el dudoso mérito de ser el primer país en la historia del mundo que juzga a sus soldados victoriosos que lucharon y vencieron por orden de y para sus compatriotas [...] (Menéndez)

[...] La guerra revolucionaria, pues, empezó un año antes que el gobierno militar [...] (Menéndez)

Asimismo, *las últimas palabras* de Menéndez construyen un sujeto interpelado por el rito judicial a posicionarse en relación con el meta-colectivo *'la Nación Argentina'*. Éste, en el pasado relatado, constituía una entidad configurada en la co-pertenencia entre *'el pueblo'* y *'las Fuerzas Armadas'* mientras que, en el presente, ese meta-colectivo es degradado a una entidad previa a la configuración de *'La Nación Argentina'*, cuando *'el pueblo'*, sin acudir a las Fuerzas Armadas, aplicaba *'la ley común' 'sin resultados'*.

³ Los 13 acusados que tomaron la palabra son, en orden de actuación verbal: Rafael Videla, Vicente Meli, Carlos Yanicelli, Enrique Mones Ruiz, Alberto Luis Lucero, Miguel Ángel Gomez, Osvaldo Quiroga, Yamil Jabour, Mirta Antón, Juan E. Molina, Gustavo Alsina, Francisco P. D'aloia y Luciano B. Menendez.

[...] El país volvió a la ley común sin resultado [...] (Menéndez)

[...] Ante el crecimiento en efectivos y en peligrosidad de estas bandas, la Nación argentina, por decreto presidencial 2.770/75, creó el consejo de Seguridad Interior [...] (Menéndez)

La diferencia entre *la Argentina* caracterizada por una *legalidad ineficaz* y '*la Nación Argentina*' radica en la *llegada de 'las Fuerzas Armadas'* a componer junto con '*el pueblo*' una nueva entidad abstracta: *la Patria*. Verón y Sigal (2008), en *Perón o Muerte*, son lo suficientemente precisos al delimitar la categoría *modelo de la llegada*, que es posible poner en relación con la operación que reconocemos en los *performances* de Menéndez. La estrategia discursiva consiste en categorizar a las Fuerzas Armadas como el sujeto que garantiza la *pureza patriótica* (Verón y Sigal, 2008). *La llegada de 'las Fuerzas Armadas'* al escenario de conflicto construido en el relato, donde '*la ley común del pueblo*' no era *eficaz*, es construida por un enunciador análogo al que Verón y Sigal (2008) asignan en el discurso que Perón pronuncia a su llegada del exilio. El discurso del líder que vuelve al país luego de 18 años de proscripción comparte con el de '*los generales del ejército*' que toman la palabra en estos juicios en la referenciación del objeto discursivo reunificador *Patria*. Ambos enunciados comparten una posición de enunciador que atraviesa la formación discursiva castrense: la reducción, o casi disolución de la distancia que separa a *la Patria de los leales servidores de la Patria*. Sin embargo, a nivel del enunciado, es posible establecer una diferencia. En el *performance* de Perón que escenifica el funcionamiento discursivo sistemático del modelo de la llegada (Verón y Sigal, 2008), la ausencia de líder es atribuida a la proscripción y el exilio que postergan la llegada de la *pureza patriótica*. La actualización del modelo de la llegada en los *performances* de Menéndez y Videla, duplica la sucesión de la ausencia y la llegada. Por un lado, reconstruyen el acontecimiento del socorro de un sujeto patriótico, que *llega* para defender a '*el pueblo*' luego de una ausencia impuesta por un régimen normativo y finalizada por los decretos de Luder.

[...] Esta irregular situación, que bien podríamos calificar como terrorismo judicial, y que pudo disimularse mediante las formalidades de un debate [...] (Videla)

[...] puedo preguntarme porqué se nos juzga a nosotros cuando un juez en aquella ocasión los condenó a ellos y fue un asunto terminado [...] (Menéndez)

Pero estas *últimas palabras*, por otro lado, construyen la *llegada* al campo discursivo judicial. Allí, inscriben un enunciador cuya ausencia duró el tiempo que dura '*un prudente silencio*'. Ese mismo enunciador llega interpelado por '*el terrorismo judicial*' a romper ese silencio en defensa del mismo pueblo amenazado en el pasado. El yo-enunciador inscrito en este *performance* como el sujeto de una instancia resolutoria de una antigua *litis* formula el llamado a '*que los argentinos nos unamos*'. Sus apuestas argumentan la ne-

cesidad jurídica del retorno del meta-colectivo *'la Nación Argentina'*, que en el pasado se compuso en la relación entre *'nuestro' pueblo*, *'sus' fuerzas armadas* y *'la ley común'*.

Al cabo de la inversión simbólica de las tensiones estratégicas, la escena judicial reconstruida (el campo judicial *otro*) es una donde los sujetos de una controversia se acusan recíprocamente de cometer *crímenes justiciables* por medio de sus respectivos oficios de justicia. La estrategia argumentativa establece un *nomos de la verdad histórica* que es posible encontrar referenciado también en el *performance* de Gustavo Alsina, en el tercer juicio.

[...] En lo que va de ayer a hoy, es que en ese entonces los ilegales estaban en la ilegalidad y las fuerzas nacionales éramos legales. Y nadie nos discutía y mucho menos nos disputaban esa condición [...] (Menéndez)

[...] Sí, es imposible ir en contra de la verdad en forma eterna. [...] No puede un alienado, por simple repetición de sus dichos, convencer que el astro sol en realidad se llama luna [...] (Alsina)

Un sujeto que *'está en la legalidad'* es uno que dejara de estar *allí*, a diferencia de uno que *'es' legal*, que exhibe su legalidad como condición persistente en el tiempo. La verdad judicial formulada por la sentencia inminente, en este sentido, no puede reducir la distinción entre esos posicionamientos, o al menos no puede hacerlo con efectos de permanencia. Así como, en el caso de Alsina, tampoco puede *la verdad convertida en falsedad a causa de sus repeticiones compulsivas*, aquello que *está en la verdad*, prevalecer sobre lo que es verdad. En cuanto al sujeto construido en el *performance* del quinto ex-militar en tomar *la última palabra* en el tercer juicio, Alsina, es uno obligado a probar *la persistencia de la verdad* referenciada en la voz del *performance* de Videla.

Los generales, sus victorias y el rito de su degradación

Como lo afirma Kiley (1996), la de *las últimas palabras* de los acusados es una escena cerrada sobre sí misma. Es un conjunto de apuestas narrativas que contrapone los relatos del campo judicial al tiempo que los reconstruye y categoriza.

[...] La presente exposición, conforme lo indica el gráfico que está al frente. Pido disculpas a los señores fiscales que lo tienen de espaldas, pero es muy breve, lo voy a leer. Tiene como título, Manifestación ante los jueces [...] (Videla)

[...] Reitero que ustedes no son mis jueces naturales con este enjuiciamiento se pretende que a través de la sentencia que vayan a dictar, homologuen una decisión política adoptada con sentido de revancha [...] (Videla)

El *performance* de Videla, en el tercer juicio, construye un sujeto de discurso pedagógico, a cargo de una *exposición de motivos*, inscrito en una gramática de administra-

ción de la carga argumentativa *otra* que irrumpe la gramática de ‘*estos jueces*’. La categorización de la gramática atribuida a ‘*estos jueces*’ es representada como la iteración de la gramática *degradante* asignada al campo judicial, donde los ‘*generales*’ y sus ‘*victorias*’ se convierten en acusados por crímenes.

[...] el doctor Lúder, provisionalmente a cargo de la Presidencia de la Nación convocó a una reunión de gabinete para coordinar que hacer frente a la dimensión que había cobrado el accionar subversivo. A dicha reunión fuimos invitados los comandantes generales [...] (Videla)

La asimetría, desde entonces, es un efecto de derecho del discurso pedagógico de Videla que reconstruye la escena de ‘*una reunión*’ de enunciadores del campo discursivo político superpuesta al rito judicial. El discurso de Videla superpone a la escena judicial una donde ‘*los jueces*’, ‘*la sociedad toda*’ y ‘*los subordinados*’ que son actores convocantes a ‘*una reunión política*’, requieren del *saber-hacer* de un *profesional castrense de jerarquía superior*. En oposición a esta misma escena, y en el plano de las prácticas significantes del rito, persisten ‘*estos jueces*’, la querella y los testigos, asistentes a *una reunión judicial* donde no se requiere del ‘*profesional castrense*’ otra palabra que la reglamentada como *última palabra de un reo acusado*.

En continuidad con el *performance* de Videla, el de Menéndez construye un sujeto de saber castrense que argumenta la necesidad jurídica de invertir las tensiones estratégicas del rito formal como medida profesional ante la politización del campo judicial. Es posible formular la argumentación que reconocemos en el *performances* de Menéndez en este enunciado: *la ocurrencia de un combate judicial reconfigura un campo discursivo político que requiere, como en el pasado, la intervención de un militar que lo rejudicialice*.

[...] se dispuso la libertad de todos los deteni... los terroristas que estaban detenidos, los cuales fueron recibidos como héroes por sus simpatizantes, [...] fue inspirado por el entonces ministro del interior del Doctor Cámpora, doctor Riggi, a quien sacó de su cargo, el general Perón posteriormente y es hoy el procurador general de la nación, llámese jefe de los fiscales [...] (Videla)

[...] El carácter manifestamente político y unilateral de la persecución, no facilita la superación de antinomias [...] (Meli)

[...] las situaciones que vivimos como presos políticos, sometidos a este juicio político, como también reconoció la querella [...] (Quiroga)

[...] Me pregunto, señores jueces, si esto no es persecución política, si esto no es persecución ideológica [...] (Mones Ruiz)

[...] No cesaron la guerra revolucionaria, sino que la trasladaron a otros campos, siguiendo la doctrina de Gramsci, que aconsejaba. La inteligencia tiene que apo-

derarse de la educación, de la cultura, de los medios de comunicación social [...] (Menéndez)

Así, si *'el gobierno de Riggi'* liberó *'los guerrilleros presos'*, el gobierno de *'los que hoy tomaron el poder bajo la premisa de Gramsci'* y despliegan un *trabajo judicial ilegal e ineficaz* otorga a esa liberación el carácter de absolución judicial.

En este sentido, el enunciado *'en lo que va de ayer a hoy'* reenvía, en los tres *performances* de Menéndez, a una distinción entre las tensiones del campo político del pasado y las del campo del *combate judicial*. *'En lo que va de ayer a hoy'*, los sujetos de saber castrense han sido desapropiados del poder de producir efectos jurídico-penales con sus enunciados. El contexto atribuido a esa *desapropiación* es el de un campo discursivo categorizado como un medio en el que un sujeto *'que va de ayer a hoy'* oculta, con su pretensión de corrección jurídica, sus motivaciones y efectos políticos. Aquí es posible reconocer que el funcionamiento de un *nomos procesal* se vuelve aprehensible si es considerado en su articulación con un *nomos histórico* que enunciamos a continuación: *los guerrilleros liberados pero combatidos en el pasado de guerra revolucionaria son autoabsueltos y autojustificados en el presente de combate judicial*. La construcción narrativa de la liberación de *'los guerrilleros'* por *'el gobierno de Riggi'* y de su *absolución formal* en los ritos presentes traduce una operación argumentativa específica. Redelimita el campo donde es producida la *desapropiación*, donde se sustrae a *'los generales'* que combatieron a los *guerrilleros liberados* la corrección jurídica de su antiguo trabajo judicial *eficaz*.

Así, en las apuestas narrativas de los *performances*, la corrección jurídica no puede ser más que *pretendida* por los actores del rito judicial a los que se atribuyen *motivaciones políticas* porque es, *desde siempre*, propiedad del sujeto de enunciación. La reflexión de Contardi, Freidenberg y Rogieri (1989) sobre la historia de los ritos de poder de exmilitares ilumina un elemento estrechamente vinculado con este *desde siempre*, que reconocemos en las estrategias argumentativas de Videla, Menéndez, Mones Ruiz, Quiroga, Meli, Campos y Rodríguez.

Los acusados construyen posicionamientos que dramatizan actores autorizados por *lo puramente patriótico y no-político*, que viene desde fuera de la historia a desideologizar las representaciones de las relaciones sociales. En nuestro estudio, esto cobra una dimensión particular. La facultad desideologizadora que el sujeto de los *performances* se atribuye no sólo produce una distinción entre juicios *justos*, campos de administración burocrática de la verdad, y juicios *injustos*, dominios doctrinarios donde proliferan discursos que *los contaminan con disquisiciones políticas*. La posición del *fuera de la historia* que compone el lugar de enunciación común a estos *performances* es, al mismo tiempo, la que elide la condición histórica y política del enunciador mismo y naturaliza el dispositivo de enunciación que hace persistir.

En otras palabras, *las últimas palabras* de los once acusados inscriben enunciadores que, además de reponer una formación profesional como la castrense, restituyen un

orden dogmático con temporalidades y condiciones de validez de actos democráticos propios. Alain Supoit (2012 [2005]) hace una referencia explícita a este efecto de verdad ahistórica legitimado por el discurso dogmático:

El sujeto que proclama así unos derechos sagrados evidentemente escapa a nuestra condición mortal, lo cual le permite recordarle al mundo algo que ya había dicho en 1789, y es precisamente la sacralidad del hombre [...]. No se sitúa dentro del continuum del tiempo cronológico, sino en un tiempo secuencial en que la ley nueva reitera un discurso fundador y a la vez genera nuevas categorías. (pp. 20-21)

El sujeto presentado como el actor que rescata el sistema jurídico del *tiempo político* (valga la redundancia) y lo devuelve a la (in)temporalidad del dogma también dramatiza un actor que controla la legalidad de los actos democráticos de la historia, desde su exterior neutro. En los capítulos analíticos, hemos hecho referencia a este aspecto, pero aquí agregamos un comentario sobre una de sus principales implicancias. Los *performances* establecen, a través de sus apuestas narrativas, las condiciones de validez que determinados actores y acciones deben cumplir para ser categorizados *democráticos*.

[...] Decreto que fue inspirado por el entonces ministro del interior del Doctor C ampora, doctor Riggi, a quien sac o de su cargo, el general Per on posteriormente y es hoy el procurador general de la nación, llámese jefe de los fiscales' [...] (Videla)

[...] Se orden  a sus fuerzas armadas, por decreto presidencial número dos mil setecientos setenta y dos barra setenta y cinco, firmado como el anterior, por el presidente Líder, que procedan a ejecutar las operaciones militares [...] (Menéndez)

Es posible reconocer una de las huellas de esta estrategia de control que asignamos a *las últimas palabras*. Esta es una que reconocemos en los *performances* de Menéndez, Videla y Meli, que distinguen un decreto presidencial del gobierno de C ampora, de un conjunto de decretos del gobierno interino de Italo Luder, conocidos como *decretos de aniquilamiento*. Los *performances* categorizan la primera normativa como '*inspirada por Riggi*' y, al segundo como '*firmado*'/'*dictado*' de oficio sin otra motivación que una legal.

Es decir, el primer decreto es designado como un acto que recubre de aparente legalidad democrática una inspiración antidemocrática: '*liberar guerrilleros presos*'. El segundo decreto, en cambio, no obedece a una inspiración sino a un mandato: delegar al brazo armado de la Nación el aniquilamiento de la subversión terrorista. La institución de esta diferencia a nivel del enunciado forma parte de una estrategia de mayor abstracción, de una de enunciación. En esta apuesta narrativa, el sujeto de inspiración que

se valió de un recurso legal para *liberar guerrilleros* reforzó la principal amenaza a la tradición democrática, mientras el sujeto jurídico que firmó un decreto *de oficio*, inició el contrapunto de la inspiración inicial.

Los *performances* que analizamos actualizan los efectos de este relato en relación con los que reconocimos en el abordaje reseñado del Documento Final que desarrollamos en el cuarto capítulo. En el contexto de estos juicios, los enunciados de las acusaciones formales son categorizados como la restitución de aquella inspiración e incluidos, por lo tanto, en la sucesión del tiempo de los acontecimientos cuya legalidad democrática debe ser controlada por el sujeto *ahistórico*.

Memorias del ‘tradicional estilo de vida’

Del análisis de *las últimas palabras* del juicio por las causas *UPI o Alsina y Gontero*, es posible desprender una consideración sobre sus efectos de conjunto. *Las últimas palabras* de Videla inscriben un enunciador nacional de defensa *democrática de los sujetos de nuestra patria* al mismo tiempo que lo categorizan de conformidad a un régimen enunciativo castrense, donde ocupa un posicionamiento predominante en relación con los de los demás acusados, incluido Menéndez. Esta misma estrategia argumentativa es desplegada en los dos primeros juicios por los discursos del jerarca cordobés, que construye una asimetría análoga en relación con Aníbal Campos y Hermes Rodríguez. Este posicionamiento discursivo representa a un sujeto que argumenta la necesidad jurídica de restablecer una relación pedagógica entre *un actor de saber profesional distintivo y la sociedad argentina defendida por él*. En el campo judicial categorizado por Videla, esta relación referenciada como *la justa*, ha sido suspendida por otra: la entablada entre *un sujeto no-profesional* (los enunciadadores adversativos del campo judicial) y *‘la sociedad argentina’ que él ‘manipula’*.

El *performance* de Meli, en continuidad con el de Videla, construye un posicionamiento de saber profesional castrense pero, en discontinuidad con él, referencia un saber universalmente compartido sobre *lo jurídicamente preferible*.

Se ha olvidado hoy a quienes defendieron la república contra la amenaza terrorista con total desinterés personal [...] como lo acredita, entre numerosísimos ejemplos, los sacrificios de los coroneles Gay, Larrabure e Ibarzábal (Meli)

En la comunidad disciplinaria construida en *las últimas palabras* de Meli, *‘la sociedad argentina toda’* que representaba el espejo que devolvía a Videla la imagen de su jerarquía superior, no aparece. El factor de *inmunidad* reconocido en *‘el sacrificio de nuestros soldados por la patria’*, en el discurso de Meli, no reenvía sólo a un singular régimen narrativo que regula la formulación de un objeto procesal polémico, como en el que reconocemos en *‘guerra revolucionaria’*. Remite, además, a una singular categorización de su posición en el espacio de *las últimas palabras*, concordante con las de *el soldado ‘Menéndez’*, cuyo carácter *‘victorioso’* es suprimido por una justicia *ilegal y eficaz*, con la del *soldado ‘Videla’*,

que ‘*acepta su condena*’ como prenda de ‘*unidad nacional*’ y con la del soldado ‘*Mones Ruiz*, que sacrifica su ‘*libertad*’, alcanzada en el conocimiento de ‘*la verdad*’.

La pregunta formulada en el enunciado de uno de los acusados (Videla) ‘¿*quién, a ciencia cierta, puede decir cuándo comenzó esta guerra?*’, es contestada por un enunciador común a las *últimas palabras* de Videla y de Meli: *el comienzo de una guerra sólo puede ser documentado por un profesional castrense con competencias judiciales, como el que fue interpelado por un antiguo campo político a ejercer el saber que justifica, en determinadas circunstancias, el comienzo de una guerra.*

[...] o sea que el corpus de tratados y convenciones reemplaza, ¿no es cierto?, todo lo que sea legalidad en este país [...] (Meli)

[...] en esa exposición, el doctor Vaca Narvaja se apartó totalmente del objeto procesal de este juicio para desarrollar un peligroso revisionismo histórico cuyo objeto, apuntando a una visión progresista, no es casualmente afirmar los valores de nuestra tradicional estilo de vida [...] (Videla)

El eje del ámbito de justicia referenciado en la apuesta narrativa de Meli se asienta sobre la predominancia de los hechos previstos en la norma escrita nacional sobre los hechos acontecidos. El *nomos histórico ‘tradicional estilo de vida’* (Videla) es reglamentado en el *nomos histórico ‘lex scripta’*, que remite, a su vez, a una autoridad *doctrinaria y soberana* conferida a todo enunciador ‘*educado en el ejército*’. Como dijimos, el efecto de sentido de la estrategia argumentativa establece un principio de legalidad: no basta con un relato judicial del hecho acontecido, sino que es *jurídicamente necesario* que el discurso remita transparentemente a un relato normativo, hasta el punto de ser intercambiable con él.

El *nomos doctrinario y soberano*, en el discurso de Meli, establece que el conjunto de enunciados normativos nacionales es auto-sustentable, funciona legalmente en ritos judiciales siempre que éstos no produzcan la injerencia de costumbres jurídicas internacionales. El yo-enunciador inscrito en este *performance* se incluye en un colectivo de sujetos que se reconocen amparados en el ejido de una norma *argentina* y amenazados por una norma *anti-argentina*.

Consideraciones finales

Desde la perspectiva de la crítica jurídica que adoptamos para el análisis de *las últimas palabras*, el problema semiótico que reconocemos desde el inicio de nuestra investigación es el reenvío a singulares ámbitos de justicia a partir del despliegue de estrategias en los *performances* de *las últimas palabras* de acusados exmilitares que categorizan y recategorizan el pasado y el campo discursivo donde emergen.

Un eje tópico específico en torno al cual gravita el planteamiento completo: asignar un carácter estratégico a la construcción de sujetos *terceros equidistantes*, y a la de un delimitado ámbito de justicia que esos sujetos argumentan encarnar.

No es la verdad jurídica la que se impone desde el exterior del marco de enunciación para formular un ajuste narrativo con efectos penales de los que hemos tenido noticia. Es, en cambio, una verdad históricamente construida con marchas y contramarchas, en el seno de escenas judiciales no estrictamente tribunalicias, pero sí estrictamente políticas, a lo largo de un extenso proceso de producción de sentido. El análisis de los ámbitos de justicia construidos en *las últimas palabras* de acusados por crímenes de *lesa humanidad* actualiza un proceso de sentido.

Nos remite tanto la historia de sus apuestas narrativas en otros campos discursivos como la historia de otras apuestas encarnadas por otros sujetos.

Referencias

- Contardi, S., Freidenberg, M. y Rogieri, P. (1989). *Cultura política y proclamas militares, 1930-1976: la discursividad de una ideología "transhistórica"*. Rosario: Publicaciones UNR.
- Cover, R. (2002 [1993]). *Derecho, narración y violencia*. Gedisa: Barcelona.
- Ferrero, G. (1999). Pentimento. Los arrepentidos argentinos del 95. En M. Dalmasso y A. Boria (Comp.), *El discurso social argentino*. Memoria 0/90 (pp. 35-54). Córdoba: UNC.
- Foucault, M. (2014 [2012]). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (1991). *Saber y verdad. Genealogía del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Kennedy, D. (2010). *Izquierda y derecho. Ensayos de teoría jurídica crítica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kiley, D. (1996). Real stories: True narratology, false narrative and a trial. *Australian Journal Of Law And Society*, (12), 37-48. Recuperado de <http://www.austlii.edu.au/au/journals/AUJILawSoc/1996/7.pdf>
- Lorenzetti, R. y Kraut, A. (2011). *Derechos humanos: justicia y reparación. La experiencia de los juicios en la Argentina. Crímenes de lesa humanidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rinesi, E. (2003). *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Supiot, A. (2012) Poverty through the Prism of the Law. *Field Actions Science Reports*, (4) Recuperado de <http://factsreports.revues.org/1602>
- Tello Weiss, M. (2010). La ex cárcel del Buen Pastor en Córdoba: un territorio de memorias en disputa. *Iberoamericana*, 10(40), 145-165. Recuperado de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/679/362>
- Verón, E. y Sigal, S. (2008). *Perón o muerte*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Wodak, R. y Meyer, M. (2003). *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

LA CASA DE LAS OCHO PUERTAS: PARA UNA SEMIÓTICA DEL ACONTECIMIENTO*

ROCCO MANGIERI

Laboratorio de semiótica de las artes. CDCHTA. Universidad de Los Andes, Venezuela
roccomangieri642@hotmail.com

El acontecimiento del don

En estos años recientes he vuelto sobre la reflexión de la significación del *acontecimiento* pero desde una perspectiva muy distinta a la metáfora del accidente y la catástrofe, a la manera, por ejemplo, de Jean Baudrillard o de Paul Virilio. Sin proponérmelo de antemano me he ubicado a contracorriente de las lecturas del acontecimiento como un evento o un suceso radicalmente extracotidiano, como una fisura o una grieta temeraria, como *accidente* o *catástrofe*, o también como un suceso espectacular y mediático, escénico que ocupa la primera página del diario o que se convierte en segundos en la imagen más *retuiteada* de la semana.

Mi interpretación se ha entrelazado en principio con la mirada de Jaques Derrida en relación a dos eventos, dos actos humanos fundamentales: la práctica del *don* y de la *hospitalidad* (Derrida, 1997, 2008). Ambos prefigurarían al sentido profundo del acontecimiento humano o humanizado: Derrida propone también dentro de lo *acontecimental* a la relación humana con los *animales* y podríamos extenderlo también hacia el mundo natural bien sea en el amplio sentido *ecológico* actual o en relación al meta-lenguaje de la fenomenología y la semiótica narrativa y generativa: la relación *cuerpo, mundo y lenguaje*. Esto último nos permite de paso (para cumplir con algunos rigores disciplinarios) incluir como *marco* de lo *acontecimental* a la dinámicas del gesto y los programas que construye o, si se quiere, las tácticas y las maniobras de comunicación y significación que, a partir del gesto y del lenguaje, configuran una zona de una semiótica del mundo natural. Un *gesto acontecimental* podemos referirlo, con algunas reservas, a la definición de gestualidad *mítica* propuesta por A. J. Greimas (1976, 1980).

He reubicado el signo del acontecimiento en el interior del *espacio de lo cotidiano*. No he encontrado, por ahora, un lugar mejor. Lo he extraído y separado del ámbito del *discurso de la catástrofe* siguiendo sobre todo a un principio de consistencia teórica pero también a la adopción de una postura ética: un principio mínimo de responsabilidad

* Proyecto de investigación A-88-15-10 financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes de la Universidad de los Andes-ULA, Intercambio Científico.

personal y política. Tomaré como metáfora (epistemológica pero también afectiva) a una pequeña serie de trazas arquitectónicas, visuales y plásticas. El objetivo, entre otros, es el de proponer la diferencia profunda entre *acontecimiento-catástrofe* (acontecimiento-accidente) y acontecimiento como *don y hospitalidad*, como un tipo de *encuentro* que si bien puede leerse como algo que ocurre en los bordes de lo cotidiano o en la profundidad de un tejido social, solamente adquiere eficacia semiótica *en* lo cotidiano como signo de producción y de circulación de una suerte de *plusvalía de la significación* que permite, entre otras cosas, sostener y consolidar las estructuras sociales del *convivio* y del diálogo: el acontecimiento es un motor del *vínculo* y, al mismo tiempo, su manifestación.

Una *jaima*...

La tienda está dispuesta y tendida en el sitio en el cual, durante la travesía, el grupo decide pasar la noche o descansar del viaje a través del desierto. El espacio transitorio está ritualizado por la tradición de la cultura *saharawi* (algunos historiadores y expedicionarios registran este ritual cotidiano ya a partir del siglo XIV pero es anterior a este período). Ritualizado quiere decir aquí no-ritual en sentido plenamente religioso. Es una ritualización doméstica o “intermedia” de las cadenas y pautas de acción (Hall, 1984). Parafraseando a Victor Turner se trata de un *espacio liminoide* (Turner, 1974a, 1974b). Este es uno de los espacios que siempre me ha parecido muy hermoso y además un buen ejemplo de la disposición topológica de un marco acontecimental (lo que denomino un *cadre d'événement*). El contenido de la *jaima* es la ceremonia del té: una *narrativa de gestos y afectos* que está a cargo de las mujeres del grupo familiar. Superficies de separación, planos de tratamiento del suelo, elementos de sostén y de tensión de las telas, pequeños y decorados objetos del mobiliario, se disponen hacia los bordes del espacio interior configurando un centro receptivo para el encuentro, la escucha y la conversación. Cualquier persona que ingrese es bienvenida, puede incluso permanecer callada sin decir su nombre, de donde viene o hacia dónde va: un ejemplo concreto de una *alteridad radical* fundada en el respeto del secreto de la figura del extraño (lo *straniero*). Paradójicamente (una paradoja desde la perspectiva logocéntrica) la *jaima* permite, y quizás como una de sus reglas de producción discursiva fundamentales, no fisurar la figura del *anonimato*, la voluntad de no identificarse cuando menos en los términos de un código de identidad digital del $A=A$. En este espacio del *convivio no calculado* donde buena parte de lo im-posible puede ocurrir, yo soy reconocido como otro que ya no requiere ningún proceso de control para acceder a un marco de interacción en el cual, casi todas las pautas y reglas de la *interacción goffmaniana* no son necesarias, son desconocidas y no tendrían el menor sentido: el pecado de *omisión*, las tácticas y maniobras de *accesibilidad*, las máscaras institucionales del *status* y del prestigio, el *dribbling* de las acciones de evitación pero sobre todo el miedo a la *vulnerabilidad del cuerpo* y el terror a la *exposición panóptica* del otro (Goffman). Elijo

este espacio arquitectónico también para reintroducir la figura narrativa y semiótica de la *hospitalidad* (ospitare, لزنم) para los *tuareg* y los *beduinos* la hospitalidad es una ley que debe respetarse (figura 1).



Figura 1. Tienda *jaima*. Cultura saharauí. Marruecos
Fuente: Chedjarblogspot (2015)

La balsa de la medusa

Casi todos hemos visto la imagen del cuadro de Theodore Géricault. Una pintura *agonística* y *épica* que media entre el terror y la esperanza de salvarse. La fragilidad de la balsa es la misma que la de los cuerpos semidesnudos y desfallecidos. La figura del *náufrago* es en estos años más vigente que nunca. Permite, entre otras cosas, revisar el *principio de responsabilidad* personal en el sistema-mundo actual (como han etiquetado los sociólogos y teóricos de la geo-economía política) por lo tanto un ética en sentido puro; orientar nuevamente la mirada (como personas y como semiólogos) sobre la figura del *desplazado*, de la *errancia* y del *desarraigado*; estar atentos a la necesidad de reorganizar nuestro aparato epistemológico interno a la disciplina para poder *ver-intuir* si son requeridos otros cruces inter y transdisciplinares que nos permitan atender eficazmente a la producción de sentido del acontecimiento. Según estadísticas recientes y confiables la cantidad de seres humanos víctimas de desplazamientos y migraciones involuntarias asciende solamente en el 2016 a unos 66 millones de personas (UHNR-ACNUR-ONU, 2016). La cifra más alta en los registros de la historia mundial, de los cuales el 50% son niños menores de 12 años. Las nuevas balsas de la medusa son mucho más grandes y multicolores. Algunas como la de esta imagen llevan pasajeros apretujados que a pesar de todo siguen sonriendo y agitando eufóricamente los brazos al ser encontrados (figura 2).



Figura 2. Bote con migrantes subsaharianos. Mar Mediterráneo
Fuente: CartadiRoma.org, Slider-Archivi (2014)

Los personajes principales del cuadro de Géricault, de los cuales algunos de ellos ya han perdido completamente la esperanza de salvarse y de ser encontrados, hacen señales hacia un espacio del cuadro en el cual podemos entrever apenas un punto sobre el horizonte (figura 3). Algo indefinible aún y demasiado lejano y diminuto. Aquí el acontecimiento puede corresponder a la *espera agónica* de la *salvación*. Un significado *mesiánico* que no es desdeñable completamente pero que no constituye el fondo de lo acontecimental. La producción del acontecimiento no debería referirse a una *salvación esperada agónicamente* sino más bien a un encuentro con lo *im-posible* ubicado en un cierto horizonte de expectativa que no está calculado de antemano. Digamos, parafraseando a Gilles Deleuze, que el acontecimiento se desliza sobre una *línea de fuga* no calculable y que al mismo tiempo “promete” o mejor *com-promete* al sujeto del *a-contecer* hacia una apertura y un desvío temporal que debería plantearle un principio de responsabilidad en relación a la acción. El sujeto del acontecimiento no mira expectante al horizonte sino que en todo caso, como en los training actorales de Eugenio Barba, está atento y relajado en todos los ejes de extensión y lateralización que proyectan su cuerpo en la semiosis de mundo natural (Mangieri, 2013). Comparte el sentido parcial de la *aventura* y la *peripecia*, tal como fue descrita por George Simmel (1988). La figura de la *promesa* y de la *finitud* son claves para hablar del sentido sociohistórico, político y cultural de acontecimiento. No hay duda. Pero el acontecimiento mesiánico hacia un mismo horizonte expectante ya trazado de algún modo, no sostiene la semiosis del acontecimiento como tal, no-escatológico.

El *migrante marino* de esta imagen se caracteriza por la *deriva* involuntaria. La deriva como figura narrativa del miedo y de la angustia. Este “ir a la deriva” se articula con la

otra figura de la *des-esperanza*. Pero en este contexto o marco de producción del sentido solamente cabe el acontecimiento como *golpe de suerte*, como encuentro del otro en los términos de la *salvación*. El acontecimiento como “salvavidas”. Es una *perversión mesiánica* del significado del acontecer del cual se ha aprovechado la cultura mediática y política generando una *plusvalía ideológica*: ¿Cuántas promesas políticas incumplidas, olvidadas pero que aún tratan de vislumbrarse como fantasmas en una misma línea de expectativa?

El acontecimiento no se produce en esa distancia tensiva de la *espera disfórica*, sino por el contrario, se *preludia* en ese gesto eufórico de la gente que saluda emotivamente a los que observamos desde lo alto la escena de la fotografía. Se trata, en cierto modo de algo esencial sobre lo que intentaremos volver: El encuentro virtual de dos sujetos que aun intercambiando sus signos mantienen la condición de *lo extraño* y lo nunca completamente aprehensible e identificable del otro: esto configura no solo un marco semiótico e intersubjetivo diverso sino que, al mismo tiempo, una *escena de encuentro* mucho más ética en cuanto al reconocimiento de una alteridad radical que ha sido escamoteada continuamente a través de estas historias haciendo uso de un código de la Identidad basado en la mismidad y la semejanza del otro: figuras semánticas y retóricas que se articulan con la caridad y la filantropía.



Figura 3. *La balsa de la medusa*, Théodore Géricault (1818)

Fuente: Museo del Louvre

Strangers (...*ma guarda che non posso farmi carico di te*)

Introduzco en el marco del acontecimiento a la figura del *extranjero* (lo *straniero*). Algunas imágenes pueden servirme para hablar en este punto sobre la condición de *alteridad radical* del encuentro acontecimental con el otro: la denominaré como posición del *alter* donde x, y, z tienen valor de coordenadas cero $(0, 0, 0)$. El otro (lo otro intersubjetivo del acontecer como tal) se erige *borroso* ante mí como un *no-yo* y esta condición de producción y de circulación del signo introduce el rasgo de la diferencia. La

semiótica estructural de primera generación no tiene la amplitud teórica ni la eficacia suficiente para describir y narrar este fenómeno: la diferencia fundada por la regla de la oposición A vs. B es exclusiva en tanto que funciona esencialmente fuera de la relación Y...Y es decir, puede describir la presencia pura y simple, idéntica a sí misma ($A=A$) pero no cuando, cómo en los fenómenos interaccionales de *extranjería*, la diferencia (análoga a la *différance* derridiana) vuelve posible lo im-posible, en un mismo movimiento *des-habilitante* y *de-constituyente* de los sujetos actantes del reconocimiento. El acto sociosemiótico del *encuentro con lo extranjero* lo extraño aún, permite y limita al mismo tiempo las dinámicas lineales de identificación: hace posible que algo suceda (sin duda) pero también y en un solo movimiento limita la pureza del acto intersubjetivo. Si el acontecimiento del encuentro con el extranjero no me hace perder mi propia construcción identitaria, es *fallido* e ideológicamente malintencionado al no estar anclado en un principio ético y estético de responsabilidad.

Lo extranjero, para decirlo en pocas palabras, produce, motiva, una *desestabilización de la semiosis identitaria* de los sujetos de la interacción. Quizás de ambos a la vez o de uno de ellos primero. En el lenguaje derridiano el *ser-en-deconstrucción* es otro nombre del *a-contecer*, de su vida y muerte simultáneas. Ciertos estados sintagmáticos de la cultura occidental poseen extremados y aparentemente refinados mecanismos para “corregir” y no acumular la huella de esta *fisura identitaria*. Pero lo cierto es que (y está casi a la vista con un mínimo de descripción de la vida cotidiana) estos mecanismos correctores que pretenden *omitir* la responsabilidad de un *reconocimiento-otro-del otro* no han sido eficaces sino todo lo contrario: la generosidad, la receptividad, la filantropía y la caridad de los países que amablemente reciben las masas de *desplazados* son protocolos de control (una *forma de gobernar* al estilo de Foucault) desprovistos fundamentalmente del principio de responsabilidad. Al adoptar la mirada del extranjero los sistemas de signos se nos revelan de otro modo, en un desplazamiento de lectura que se ubica en el borde o fuera del código de descripción (Bajtín, 1999; Mangieri, 2007).

Dos fotografías de Elena Geroska, fotógrafa búlgara. Las obtiene tocando directamente y sin cita a la puerta de las personas. Muchos (casi todos) la dejan entrar inaugurando la fase de la *hospitalidad*. El sujeto que llama se convierte en *huésped* y el otro en *anfitrión*. Lo que media entre la constitución de estas figuras temáticas es un *acto* mutuamente acordado (a menudo *fulgurante* y muy breve) de accesibilidad: la *confianza*, la caída y despojo del miedo. El espacio del habitar se abre y junto a este gesto la posibilidad de la *escena elegante* del *secreto*. Conversan y se escuchan, se ofrece café o vodka. Finalmente la *despedida* y el *acompañamiento* hasta el umbral. El relato del acontecimiento no termina, deja la *huella* del reconocimiento que produce de alguna manera un *desmontaje identitario*, quizás de ambos. De todas maneras, las cartas han sido puestas sobre la mesa del convivio. Aquí se inserta la figura más amplia del estilo. acontecimiento y *estilo* se entrelazan y articulan. Pienso que el estilo es parte esencial del acontecimiento (figuras 4 y 5).



Figura 4. *Knocks On Strangers' Doors*, Elena Geroska, Bulgaria
Fuente: VICE.com (2014)



Figura 5. *Knocks On Strangers' Doors*, Elena Geroska, Bulgaria
Fuente: VICE.com (2014)

Semiótica de la providencia: promesa y finitud

Sigamos maliciosamente con la técnica retórica del *descarte* por comparación de substancias. Le toca ahora a las figuras semióticas y políticas de la *providencia*, la *promesa* y la *finitud*. Las escatologías de fin de milenio, religiosas o técnico-políticas actuales: el canto del *acontecimiento biopolítico de la finitud* moderna, han posicionado en el imaginario sociocultural el significado del acontecimiento como una *llegada o venida* prometida, enmarcada en un modelo lineal del tiempo (o también cíclico y reiterativo de sucesos fundamentales equivalentes). Bien sea como llegada del fin de los tiempos o como *eterno retorno*, la *topología escatológica* se funda en lo acontecimental como cum-

plimiento de una *promesa* y al mismo tiempo como el resultado de una *providencia*, de una serie de actos providenciales que garantizan el éxito de este tipo de relación intersubjetiva: un pacto de *alianza* pero que está fundado en una condición previa que hipoteca y recarga el significado del acontecer en función de un *acto de fe* o de creencia.

Esto tampoco puede ser la base del acontecimiento ya que se configura previamente sobre la figura de la *finitud de la vida* como exterminio (*annientamiento*) y, en muchos casos en una continuidad sin tiempo que hace uso de otra figura extraña: la *eternidad*. Es un acontecimiento fallido de antemano: el espacio-tiempo vivido de lo cotidiano no tiene aquí un valor sustancial sino como lugar del ser-padecer, de la espera paciente de *lo que advendrá*. Junto a todo esto se articula otra figura más: la *confianza* (que debe ser absoluta y sin fisuras) en el advenimiento. En algunos aspectos una buena parte del discurso político antiguo y moderno (excepto quizás en el caso del discurso *anarquista* o también *situacionista*, por ejemplo), se entretije con estas mismas figuras: el *sujeto-actante* de una revolución sociopolítica moderna que se precie como tal debe adquirir las competencias adecuadas para visualizar el cierre de la historia y alcanzar el reino de la abundancia planetaria y de un excedente social que permita el pleno ejercicio de la libertad habiendo previamente logrado el plano de la igualdad.

Ha sido ya registrada bajo la etiqueta del “fin de las ideologías” esta caída post-guerra fría. Pero es una generalización inadecuada en relación a los hechos cumplidos. Han surgido nuevos *movimientos sociales y políticos* provistos de otras estrategias y tácticas de movilidad y de resistencia (como ha sucedido hace pocos años en España, Grecia, Italia, en los Estados Unidos y Latinoamérica con los movimientos globales). Se reabre la posibilidad concreta de definir el acontecimiento desde un tejido de figuras distintas de la finitud, la promesa y la providencia. Pienso que también en estos movimientos alternativos (en relación a los dispositivos del partido tradicional) son los pequeños movimientos y maniobras que se acumulan y superponen poco a poco en el ritmo de lo cotidiano lo que produce su eficacia. Más que lo agónico y escatológico, lo penitencial, en estos nuevos y esperanzadores movimientos se expresan *lo lúdico*, *lo carnavalesco*, *la inversión del sentido* y el uso del espacio público como regenerador de vínculos: como en el May-Day europeo o en el M16 de Los indignados españoles). La reapropiación del espacio de la ciudad junto al encuentro con el otro, como una *deriva* no calculada hace posible lo *im-posible* del acontecimiento en esa *aleatoriedad de lo singular* que lo distingue. Encuentro gratuito de dos *emergencias irreconciliables*. En este marco el *clínamen* del afecto, del secreto y de la confianza se entretiejen nuevamente.

La aventura: ¿cuánto arriesgar?

En el film *Fitzcarraldo* de Werner Herzog el personaje es arrastrado por la pasión irrefrenable del viaje a contracorriente. Remontar la nave en contra del flujo del río, pasar agonísticamente el barco por encima de una montaña o vencer toda la inclemencia posible que nos podamos imaginar. Fitzcarraldo arriesga *el todo por el todo* y se acerca a la

figura clásica del *aventurero* (como Casanova) pero en forma distinta, por un camino casi opuesto, es un empecinado explorador, una figura transformada del etnógrafo y naturalista europeo del siglo XIX. Quiere llevar la ópera a un lugar salvaje, inhóspito y peligroso. Lo logrará finalmente a pesar de que el gasto ha sido infinitamente mayor al dividiendo final. En realidad la palabra “riesgo” no forma parte de su lengua: no teme ni a la muerte pues está decidido a cumplir con su meta. Sin duda, está construyendo agónicamente un acontecimiento pero lo hace junto al *ludus*, al juego de una *apuesta abierta* con la dureza de la naturaleza salvaje. Su viaje empecinado configura el obstáculo. Es como Sísifo y acciona a pesar de que las condiciones son totalmente adversas. Ambos personajes (Fitzcarraldo y Casanova) se mueven con la empecinada certeza de la repetición: repiten ciclos para avanzar, seleccionan y combinan, articulan una lógica del evento que desborda la cotidianidad, transcurriendo “al Diarimargen de la continuidad de nuestra vida” (Simmel, 1988), son *cuerpos extraños* de la existencia pero que nos vinculan profundamente con el sentido de la vida. La aventura es narrativamente “redonda” es decir, tiene un cierto horizonte, un *lance*, un principio y un final, pero al mismo tiempo abre una *historia-otra*, *excéntrica*, de intensa vitalidad. La aventura marca sus propios límites sin un antes y un después, como una isla, un espacio aislado, un *oasis*. La gran diferencia entre Fitzcarraldo y Casanova es que el proceso de la aventura de éste último personaje se entrelaza con la *superstición*: el aventurero seductor tiene algunas reglas mínimas de acción que son supersticiosas. Ambos trazan la “forma exacta de un contorno” y aun así el acontecimiento se produce. En ritmos temporales diferentes, pero ocurre sin duda.



Figuras 6. Klaus Kinsky, *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog (1983)

Fuente: Myfilmviews.com (2015)

Catástrofe y culpabilidad: encuentros cercanos en el backstage

En el film *El pianista* de Roman Polanski (2002), Wladyslaw Szpilman ejecuta una pieza de Chopin en los teclados de piano que encuentra en uno de los pocos edificios de Varsovia que han permanecido en piE luego de la devastación. A su lado un oficial



Figura 7. Marcello Mastroianni, *La noche de Varennes*, de Ettore Scola (1984)

Fuente: Myfilmsviews.com (2015)

alemán de alto rango le escucha sin interrumpir. Atraído por la música y al entrar al espacio iba a detenerlo o asesinarlo sin piedad, pero simplemente se arrima al teclado y lo escucha. Aún en el entorno más terrible de la catástrofe se reproduce aquí, en otra tonalidad y con estilo, una escena de hospitalidad y de encuentro de dos *identidades irreconciliables*, radicalmente y absolutamente (figura 8). Apenas intercambian un diálogo anodino de rigor (“¿es usted alemán?”), y luego el *silencio activo* de la escucha sonora genera las condiciones especiales para que se produzca la interacción breve y efímera que cambiará la teleología de un *relato escatológico* hacia otros destinos. Ciertamente hay en cierta forma un horizonte de salvación pero impredecible. El pianista en todo caso se salva primero a sí mismo en el encuentro hospitalario de primer grado con el piano que parece esperarlo.



Figura 8. *El pianista*, de Roman Polanski (2002)

Fuente: Opinionsemanario.com (2015)

Aquí, no hay ningún *relato de salvación* que complete agónicamente la tragedia de la finitud del cuerpo y de la vida. Ya el holocausto ha sido cumplido y de todas maneras, independientemente del sentido teatral de esta escena y de su significación de un *encuentro particular* proxémico de dos extraños, se inscribirá en un relato cíclico de *culpabilidad*. Dice el oficial en sus diarios: “*Nos hemos llenado de una vergüenza inexpugnable, de una maldición imborrable. No merecemos misericordia, todos somos culpables. Me avergüenzo de caminar por la ciudad, cualquier polaco tiene el derecho de escupirnos en la cara*” (Diario de W. Hosenfeld, 1946). Cuando el sujeto de la acción se remonta a algún principio de responsabilidad la *catástrofe* pasa a la *figura pasional* de la culpabilidad la cual puede ser asumida de varias maneras enunciativas y con diversas marcas indexicales de la *singularidad* culpable. ¿El holocausto es acontecimiento? De ninguna manera. Lo sabemos. Ningún acontecimiento como tal implica la posibilidad del arrepentimiento capaz de producir un indulto o el olvido del crimen.

Esta escena en particular (y otras semejantes en otros films contemporáneos) es el encuentro azaroso con el otro, un otro cuyo enganche situacional se hace posible a través de un instrumento musical, apartando el *leitmotiv* ya gastado del gusto manifiesto de los nazis por los clásicos. Por un momento pensamos que es solo el aprecio elegante del *virtuosismo* el rasgo narrativo y figurativo. Pero es algo mucho más que eso lo que produce la pureza de lo acontecimental: es la posibilidad de un encuentro *a través del arte* y del convivio musical. El piano es el *actante moviizador* de todo esto. Un objeto que ya está en la escena para *recibir y hospedar* a dos actores. Nadie recibe ni invita a entrar (como en las fotografías de Elena Geroska o en el protocolo que se reserva al *pellegrino* medieval).

Es un efecto de sentido mucho más cercano, en todo caso, a la *receptividad ciega y no selectiva* de los cuadros de Balthus o las fotografías de Elena Gersoka, otra figura posible de la escena del acontecimiento: la entrada a un *backstage*, silenciosa y que topa con ningún obstáculo o penalización a no ser que el sujeto mismo de la interacción se lo prohíba a sí mismo.

Placeres: *jouissance* y prácticas clandestinas

La otra dimensión del acontecer involucra el *fulgor del aparecer*. Una escena fuera de la escena que bordea lo prohibido mediante un dispositivo de captura de la mirada deseante. El cuerpo es un don que apaciblemente no se incluye en ninguna negociación posible. No existe un contrato de la enunciación propiamente dicho que regule la circulación del sentido y que permita *acumular un excedente*. Cualquier intento de archivo y de *acumulación* está condenado al fracaso. No es una escena como tal, una construcción para la memoria de una acción, de una intención o de un evento. Son imágenes que tocan el efecto emotivo del *acontecimiento puro*. Lo prohibido evade el cerco del sentido común sin fisurarlo: el cuerpo del otro, en su *alteridad radicalmente diversa*, está distendido en el tiempo de la cotidianidad del habitar. Accedemos a la escena del secreto completa-

mente desenganchada de lo abyecto. El secreto deja de serlo pues en realidad era solamente un presupuesto del observador mucho antes del encuentro con la escena. Es la luz de la ventana la que cálidamente baña el cuerpo de la joven. Es su fuente de reposo y del dulce sopor de abandono. Somos aquí también *huéspedes* libres de movimiento en un espacio que nos espera sin esperarnos (Klossowski, 1969). Nos invita sin dirigirnos ninguna orden y que deja al azar nuestros merodeos, sobre todo (y este aspecto me parece muy relevante) en relación al tiempo intersubjetivo de otra figura del don que no había sido incluida: *la contemplación*, la cual requiere de una temporalidad extendida, amigable.

Las dos imágenes elegidas aquí son una *pintura* de Balthazar Klossowski y una puesta en escena de la fotógrafa japonesa Hisaji Hara cuya referencia es la pintura del mismo autor (figuras 9 y 10). Son de algún modo “prácticas clandestinas” que producen el efecto acontecimental dentro de lo cotidiano en un movimiento doble de salida hacia el borde de la norma y de retorno a la normalidad-otra. Las imágenes inquietan de algún modo pero evaden cualquier intento de etiquetamiento disciplinario. Es debido a la manera como están construidas y sobre todo por la configuración textual y discursiva si se quiere de una *escena de hospitalidad*, de *gracia plena* y de *generosidad despreocupada*. Más que de la *jouissance* barthesiana aquí se ofrece con elegancia un *estilo de la postura*, el espacio de una contemplación placentera (Barthes, 1973). El placer del texto, el placer del contemplar el cuerpo iluminado, distendido de ese otro tan cercano y tan a la mano pero al mismo tiempo, *radicalmente distinto*, único e irrepetible, una otredad completamente *posada* en una energía donante del principio de placer. Como esas fotografías de Helena Geroska o las pinturas de Balthus tomadas en alcobas y espacios familiares que nos ospedan y dan posada. A veces me pregunto *¿quién ospeda a quien?* y si más bien (siendo completamente rigurosos con la lógica del acontecimiento puro) no se trata más bien de una *desestabilización* identitaria de las unidades figurativas del mismo *anfitrión* y del *huésped*, quienes están convidados a intercambian sus roles en un encuentro que configura un *loop* de sentido con sus propios límites espacio-temporales.

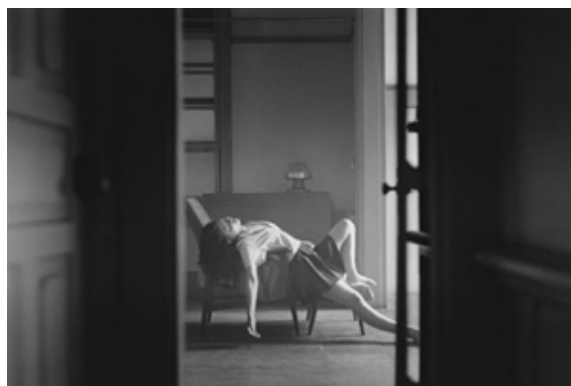


Figura 9. Hisaji Hara, *A Photographic Portrayal of the Paintings of Balthus* (2012)

Fuente: Balthuscollection.com (2015)



Figura 10. Rose Gallery. Los Angeles. Nude with a Cat (1948)

Fuente: Balthuscollection.com (2015)

Parataxis y artes del encuentro: una semiótica del acontecimiento

“De lo cotidiano venimos y a él volvemos”

Después de todo, es volver al arte y semiosis de la *conversación*. Es un ámbito conversacional y dialógico. Este es, a nuestro modo de ver, uno de los sentidos profundos y humanos del acontecimiento, del acontecimiento como don. Si el don es un acontecimiento y viceversa, si el don no pertenece a nadie y a todos, si es un *flujo presemiótico circulante*, puede ser visto como el acontecimiento por excelencia. El don nos convoca a la *co-producción* del sentido de lo humano, puede hospedarnos en un *ritual social del contacto*, de la búsqueda del *vínculo* como base social de la comunicación y la significación. Entonces, lo cual es maravilloso, estamos hablando de un “bien común” en pleno sentido de la frase, un “capital” que produce *plusvalía social* (ética, estética, corporal) sin que ninguno de nosotros pueda acumular excedentes de producción. El acontecimiento del don se disuelve en el mismo movimiento social que lo produce: es también un signo pleno del “general intellect”, del “trabajo vivo”, uno de los fundamentos más importantes de la crítica de la economía política de Marx (Marx, 1993; Virno, 2001). Las sincronizaciones y los entramados temporales y espaciales son una manera reducida y metafórica de hablar del vínculo y sus efectos. De las condiciones para que un acontecimiento aparezca aunque sea fugazmente, como un fulgor de luz y de energía im-possible.

Cruzando y refiriendonos aquí de manera oblicua a los textos de Jean Baudrillard y Paul Virilio sobre las estrategias fatales (Baudrillard, 1994, Virilio, 2010) el acontecimiento debe necesariamente diferenciarse de la catástrofe y del accidente. No es cierto que la posibilidad del acontecimiento ha muerto. Esto lo podríamos decir en el sentido de los grandes acontecimientos mesiánicos anunciados o incluso decretados por la religión, la tecnología, la globalización, la política mundial, el discurso glorioso de la

ciencia. Pero es que definitivamente el marco por excelencia del acontecimiento no es la NASA, un parlamento europeo, una mesa de diálogo para lograr la paz en Colombia, o incluso el escenario de los medios.

El acontecimiento proviene de una suerte de *parataxis social*, de coordinaciones y yuxtaposiciones de signos, gestos y movimientos cooperativos que se producen y articulan en formas sincréticas, por tejidos progresivos donde cada gesto, objeto o palabra mantiene su otredad irreductible. Gestos alternativos y sincréticos que mantienen su extrañeza y una buena dosis de secreto. Esto es lo que observamos también en las interacciones de calle, en los espacios urbanos habitados por la gente común. El acontecimiento tiene algo de *criollo*. El acontecimiento debe ser visto como un *a-contecer*, algo que se produce en el interior o en los bordes de lo cotidiano. La caída de las dos torres es una catástrofe, la derrota de la invencible armada naval de Felipe II en Lepanto o la explosión de la bomba atómica en Hiroshima no son acontecimientos sino todo lo contrario: son disrupciones, *quiebres y roturas* de lo cotidiano. Eliminan, a veces por grandes ciclos históricos la posibilidad del acontecer vivo. Además, la semiosis de lo cotidiano es *micro*, no se anuncia publicitariamente ni requiere de un aparato de producción como tal, se produce a pequeña escala de la interacción humana y apunta (silenciosamente) al vínculo social.

El arte de la *conversación y del encuentro* es un ejemplo notable, esencial. El cruce de miradas que silenciosamente establecen un contacto, un horizonte de comunicación en ciernes, todavía virtual pero en esa frontera emotiva que casi traspasa hacia un saber y poder hacer.

El acontecimiento por excelencia: *il pellegrino*

“Repite, repite y repite una vez más... algo nuevo aparecerá”

Otras tres imágenes notables, hermosas: la primera, proveniente de un texto bíblico hebraico antiguo nos habla de una casa ubicada en las afueras pero no muy distante de la ciudad cuyas cuatro puertas están siempre abiertas, día y noche. Su dueño va al encuentro del *peregrino*, lo invita, lava sus pies, le ofrece una cena familiar, luego *lo escucha atentamente*, le ofrece el mejor sitio de su casa para *reposar*, en la mañana luego del desayuno abundante lo acompaña y se despide. La segunda, que es también una metáfora espacial y del *convivio*, es la descripción de la cadena de acciones que se realiza en una tienda saharauí en Argelia, los viajeros del desierto, en una jaima: la carpa, que es efímera y se monta sobre un camello. Aquí, a la hora del té de semillas y leche, puede entrar cualquiera, un conocido o no, se le pregunta por su itinerario, se le ofrece té y alimento, si no habla su lengua puede *escuchar* protegiéndose del sol inclemente.

La última imagen es la de *la rosa de los vientos*, la *casa de los ocho vientos*, no es el trazado de los mapas de conquista del siglo XVII. La rosa de los vientos es *receptiva-emi-*

siva al mismo tiempo. El símbolo de la CIA es una “rosa de los vientos” emisiva y de *expansión y dominación territorial* (no tenemos sino que analizar la construcción formal del signo). La *casa-templo de las ocho puertas* es como la planta de una pagoda china antigua, o de un “*tiempietto*” italiano (figuras 11 y 12), un *octógono regular*: en cada lado hay una puerta y sobre ella una *ventana*. Desde cualquier punto del espacio puede *provenir alguien* pero *no sabemos desde donde*. Eso no importa en lo absoluto. Lo que es sociosemióticamente relevante es el hecho de encontrarnos con un *dispositivo débil* que sostiene su significado en la *otredad intrasferible del viajero desconocido*, del migrante y del desplazado.

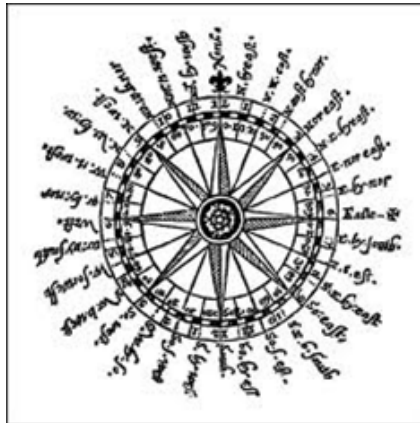


Figura 11. Rosa italiana mediterránea de los 16 vientos. Scuola di Amalfi. Raimondo Lullo (1914)
Fuente: Tendenza.com (2015)



Figura 12. *Tempietto ottagonale di Valadier*. Provincia di Ancona, Italia
Fuente: Italiandreams.com (2015)

El acontecimiento se produce a través de *dispositivos no-panópticos*, no funcionan con un *ojo vigilante*. Son *frames* o marcos espacio-temporales *receptivos y ciegos*, basados en las interacciones a poca distancia, viven del *detalle gestual*, de las *cosas pequeñas* que han sido esperadas en forma *borrosa* y que se realizan. Se accionan y se consumen *en el mismo movimiento de su producción significante*. El Acontecimiento es el signo, la fase de un programa narrativo gestual que promueve y moviliza el trabajo vivo. Lo opuesto al cuerpo productivo de las *cadena de montaje* programadas del pensamiento y de los objetos (sean teóricos o materiales).

El acontecimiento por excelencia es y ha sido desde siempre un *signo de recepción y de acogida* en el proyecto de un *tránsito*, de un viaje, de una *migración*, ya incluso no importa si se trata de seres humanos o animales. Como decía en forma indirecta Jaques Derrida, el *cuidado de un animal produce el signo del don*. Como vemos, todas las imágenes que hemos elegido pueden insertarse en este programa semionarrativo del acontecer como un evento que sustancialmente supone el *donar*, el *hospedar*, el *escuchar*, la *joissance* y el principio de *placer* y, pienso además, algo así como la presencia inquietante y hermosa de un *estilo* del hacer, del mostrar y del mirar. No hay ninguna promesa ni finitud espaciotemporal y, en todo caso, la figura de la *expectación* y de la *espera agónica* es transformada *amigablemente* en otra cosa im-posible.

Es el sentido profundamente humano de lo que es un acontecimiento como tal: un *ritual de repetición de una apertura del espacio a la venida del otro*. Aquí se hospedarán, se *cuidarán* y sobre todo, se construirá la *trama irrepitable* de una conversación incluyendo sin duda la posibilidad del silencio. No hay acontecimiento pleno sin silencio ni anonimato, Esto es *cotidianidad pura*, sin más. Es por esto que, sencillamente atendiendo al sonido y al ritmo del *sensus communis*, lo acontecimental (lo extra-cotidiano) debe producirse en el interior del ritmo de lo cotidiano, entramarse con los ritmos de sus *ritos de repetición*. Lamentablemente, nos han vuelto enemigos de la repetición, de casi todas las figuras retóricas que requiere la ejecución de una *partitura* que, si supiésemos seguir con humildad sus *pautas*, produciría lo nuevo del acontecimiento. Pero, para ser más claros, el acontecimiento nunca ocurre fuera del ritmo cotidiano. Por esto el enorme valor (para una socio-semiótica de la cultura), de la preservación y cuidadosa observación de los gestos que una cultura decide conservar y repetir. Para que se produzca el discurso del acontecimiento debemos trazar las coordenadas de un espacio a la mano, un espacio hodológico, *cercano y táctil*. Lo acontecimental *huye* y no florece en la gran distancia. Su horizonte de expectativas está siempre jalonado hacia una *proxémica de lo cercano* y de una teoría antropológica y sociológica del vínculo (Bateson, 2010; Verón, 2009).

Una vez que el peregrinaje se “detiene” por momentos, efímeros o más extendidos dependiendo del estilo y de la calidad de la acción, surge una *coproducción* del acontecimiento, en forma análoga a las descripciones de Mihail Bajtín (Bertorello, 2009), que va hilando la figura de la *responsabilidad* compartida en el *acto ético y estético* donde

confluyen tres instancias deícticas del mundo: el yo del aquí-ahora, un lugar compartido, y la necesaria participación del otro en la configuración del *mundo de hospedaje y de posada* que se construye alrededor de la enunciación.

El acontecimiento se *empecina* siempre en realizarse y su decretada muerte ha resultado un hueso duro de roer. Es en todo caso, la posibilidad de algo que aunque no se realice en ese tiempo de gestos cotidianos, *hubiese podido producirse en su lugar*, así radicalmente, tomando al pie de la letra la acción del verbo en *pretérito pluscomperfecto*.

Laboratorio de semiótica de las artes. CDCHTA.ULA. 2017

Referencias

- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. París: Editions du Seuil.
- Bajtín, M. (1999). *La semiósfera*. Madrid: Eutopías-Biblioteca Nueva.
- Bateson, G. (2010). *La unidad sagrada*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Bertorello, A. (2009). *Bajtín: acontecimiento y lenguaje*. Signa, 18, 131-157.
- De la Escalera, A. M. (2002). *El extraño: metáfora de la situación humana*. México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- . (2008). *On the gift of death*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Di Martino, C. (2011). *Figuras del acontecimiento*. Buenos Aires: Biblos.
- Greimas, A. J. (1980). *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua.
- . (1976). *Du sens I*. París: Seuil.
- Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, E. (1984). *The dance of life: the other dimension*. Nueva York: Anchor.
- Klossowski, P. (1969). *Las leyes de la hospitalidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Mangieri, R. (2007). *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2013). *Corp extraordinaire, corp vivant*. París: Sain-Honoré-ULB.
- Marx, K. (1993). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. Londres: Penguin Classics.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura*. Barcelona: Plaza.
- Turner, V. (1974a). *Dramas, fields, and metaphors*. Ithaca: Cornell University.
- . (1974b). *Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology*. Rice Institute Pamphlet-Ride University Studies, 60(3), 53-92.
- UHNUR-ACNUR-ONU (2016). *Informe anual de ACNUR. Tendencias Globales*. Ginebra: Agencia de la ONU para los Refugiados.
- Verón, E. (2009). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Virilio, P. (2010). *El accidente original*. Buenos Aires: Amorrurto.

Virno, P. (2001). *General intellect. Lessico Postfordista*. Milano: Feltrinelli.

SUBJETIVIDADES E INTERSUBJETIVIDAD EN ACTOS DIALÓGICOS Y EXPRESIVOS DE LOS SUJETOS EN LAS FAMILIAS EN EL MUNICIPIO DE SOACHA

JOSÉ MIGUEL MAYORGA GONZÁLEZ
Corporación Universitaria Minuto de Dios
miguelmayorga.ps@gmail.com, jose.mayorga@uniminuto.edu

Planteamiento del problema

Las familias del municipio de Soacha es un contexto donde sus miembros se mantienen en la vivencia de la Cultura de la Violencia y del Engaño Mutuo (Mayorga, 2017) y han asumido como modo de discurso y acción una praxis mecanizada orientada a la necesidad de confirmación del otro y por ende al desconocimiento y desfragmentación de la experiencia. A partir de lo anterior, surge la pregunta de *¿Cómo a través de acciones dialógicas y expresivas los miembros de familias del municipio de Soacha reconstruyen su experiencia subjetiva e intersubjetiva?*

Objetivo general

Comprender las experiencias subjetivas e intersubjetivas de los miembros de familias habitantes del municipio de Soacha desde las dinámicas relacionales y los modos de ser (praxis).

Objetivos específicos

- Describir las experiencias subjetivas e intersubjetivas de los miembros de familias habitantes del municipio de Soacha desde las dinámicas relacionales y los modos de ser (praxis).
- Identificar los roles, máscaras y pruebas de quien se hablaba en los relatos.

Marco teórico

Los aportes del Análisis Existencial de la Vida Cotidiana (Mayorga, 2016a, 2017; Mayorga y Tique, 2017) para la comprensión de la cotidianidad de la familia del habitante de Soacha, parten de los conceptos de “dinámica relacional y praxis”, que ayudan a focalizar la atención en la organización intersubjetiva y subjetiva, como constructo dinámico y modificable de los discursos y acciones, en la cotidianidad y la identidad, es decir, da cuenta de la relacionalidad presente en la vida cotidiana.

Uribe (2014) define la

vida cotidiana como categoría de análisis, que se puede conceptualizar como un espacio de construcción donde hombres y mujeres van conformando la subjetividad y la identidad social. Una de sus características esenciales, es el dinamismo de su desarrollo y la influencia que ejercen los aspectos que provienen de condiciones externas al individuo, tales como los factores sociales, económicos y políticos dentro de un ámbito cultural determinado.

Dichos aspectos que se perciben externos al individuo están constituidos por espacios institucionalizados, funciones y otros que van conformando el nosotros o el ellos. Estos aspectos son generados por “una cultura de violencia y del engaño mutuo” (Ríos y Mayorga, 2017), es decir surgen de una alienación social y culturalmente que desfragmenta la experiencia del sujeto (Laing, 1978). Este paisaje de alienación se da en los discursos y acciones subjetivas e intersubjetivas, tales como controlar a los otros, buscar emociones positivas o evadir la propia confrontación con la existencia (Mayorga, 2015). De allí que el Análisis Existencial de la Vida Cotidiana o la Teoría de la Dinámica Relacional se orienta al análisis de los discursos y acciones que organizan la subjetividad y la intersubjetividad en la cotidianidad desde la interacción de aspectos internos y externos que se presentan en la situación. Al hacer el análisis de la subjetividad y la intersubjetividad desde la descripción de la cotidianidad, se extrae el modo de ser del sujeto en situación, a lo que podemos llamar “praxis, comportamiento o acción”.

Para Laing (1973) “nuestro comportamiento es una función de nuestra experiencia; procedemos según como vemos las cosas. Si se destruye nuestra experiencia, nuestro comportamiento será destructor. Si se destruye nuestra experiencia, nos perdemos a nosotros mismos”; es decir que la experiencia “debe ser creada y conservada por el individuo para que sobrepase la intersubjetividad, ya que dinamiza su autonomía psicológica a través de la existencia de pluralidades sociales, representadas por las normas y valores que son reflejo de cada etapa histórica” (Uribe, 2014). Pero para Peralta y Bernal (2013), “la subjetividad, como constructo dinámico y modificable en los encuentros con los otros, en el lenguaje y en las conversaciones, es decir, da cuenta del carácter relacional y no esencialista de la subjetividad”.

Los actos y los discursos de los sujetos están enmarcados en la interacción entre aspectos externos como el contexto, los roles y los otros, y aspectos internos como la impresión, comprensión y expresión. Esta interacción se presenta en la situación que es un espacio-temporal en el cual emergen desafíos que confrontan al sujeto tanto en su identidad para los otros, como en su identidad para-sí y que se expresa en la praxis. El análisis de la dinámica relacional y los modos de ser consiste en estudiar cómo se presenta la interacción en el presente, manteniendo y manifestando ciertas tendencias de relación en situación. Para Laing (1978) la idea es “comprender la estructura de esta alienación de nosotros mismos a partir de nuestra experiencia, de nuestra experiencia a

partir de nuestras acciones y de nuestras acciones a partir del origen humano”, es sacar a la luz la praxis (el discurso y las acciones) con la que el sujeto asume la situación.

Peralta y Bernal (2013) precisan que “el discurso y el poder se entrecruzan y vinculan a la construcción de realidades sociales” y estos discursos y acciones se observan como una praxis mecánica o reflexiva. Para Mayorga y Tique (2017) la praxis mecánica se manifiesta desde el control relacional, la ambivalencia afectiva y la evitación existencial; por el otro lado la praxis reflexiva se expresa desde la gestión afectiva, la cooperación relacional y el asumir existencial. Lograr pasar de lo mecánico a lo reflexivo “comporta graves riesgos” (Laing, psicosis) en cuanto se reivindica la experiencia y se es consciente de la propia alienación.

A partir de lo anterior, estudiar la dinámica relacional de la familia y los modos de ser, permite entender la articulación entre la praxis en la organización de las subjetividades e intersubjetividades en relación a las pruebas y soportes emergentes. Como base de este estudio surge el constructo “Familia Unida” y en cual Laing (1997) precisa.

Una “familia” unida existe sólo cuando cada persona actúa en términos de la existencia de dicha familia. Entonces cada persona puede actuar sobre la otra para obligarla (por simpatía, chantaje, deuda, culpa, gratitud o simple violencia) a mantener su interiorización del grupo de manera invariable. Entonces, la familia que mantiene este nexo es la “entidad” que debe ser preservada en cada persona y a la que todos deben servir, entidad por la que uno vive y muere, y que a su vez ofrece vida a cambio de lealtad, y muerte a cambio de deserción. Todo abandono del nexo (traición, deslealtad, herejía, etc.) es mercedamente punible, por la ética del nexo: el peor castigo imaginable por los “hombres del grupo” es el exilio o la excomunió: muerte del grupo.

Metodología

Participantes

A fin de dar cuenta de la intersubjetividad y la subjetividad a partir de los discursos y actos de las familias del municipio de Soacha, esta investigación es de carácter cualitativo, se realizó mediante entrevistas a un grupo de 20 personas (10 hombres y 10 mujeres) que presentan diferentes roles en el contexto de la familia. Los participantes fueron contactados por medio de algún miembro de la familia, después de informales sobre los objetivos del estudio y de solicitar su colaboración voluntariamente para el desarrollo de las entrevistas, se les entregó y se dio conocimiento de los consentimientos informados, asegurando la confidencialidad y el uso adecuado de la información para fines exclusivamente académicos.

Las entrevistas se orientaron en indagar sobre los siguientes aspectos: rol que asume en el contexto familiar, experiencia de las vivencias en el contexto, soportes que dan permanencia a mascarar cotidianas, principales preocupaciones y riesgos que experi-

mentan, pruebas estructurales y existenciales que presentan, relación con otros miembros del contexto familiar.

Análisis de los datos

Para el análisis de los datos tomados en este estudio, se utilizó el análisis del discurso que posibilita enfocarse en la dinámica relacional a través de las conversaciones; Para Peralta y Bernal (2013) “permite una interpretación más rigurosa y fundamentada, precisamente porque se basa en elementos que están disponibles para la investigación empírica” (p. 1144).

Así el análisis del discurso, consiste en la capacidad de los investigadores para analizar los discursos presentes en la dinámica relacional de la familia que se estudia. Además de lo anterior, el análisis del discurso examina críticamente el lenguaje ayudando a revelar significados emergentes, propiciando oportunidades para la exploración compleja de las subjetividades e intersubjetividades.

Los pasos para el análisis, basándonos en Peralta y Bernal (2013) consistieron en: 1) analizar el conjunto de entrevistas, identificando patrones intersubjetivos y subjetivos por medio del Atlas Ti 7, logrando una primera codificación. 2) Se identificaron los roles, máscaras y pruebas de quien se hablaba en los relatos. 3) Se seleccionaron los discursos similarmente encontrados en los relatos para lograr determinar las relaciones sistemáticas de la dinámica relacional. Por último, se tomaron los discursos en general y por roles, al igual que la manera en cómo se sitúan en diversas máscaras y autorreferentes, estableciendo las diferentes intersubjetividades y subjetividades.

Resultados

Los resultados que se presentan a continuación parten de la interpretación que se realizó. Estos resultados se presentan en las siguientes categorías de análisis. 1) dinámica relacional, 2) subjetividades 3) intersubjetividades familiares.

Dinámica relacional

Los sujetos se identifican como miembros de la familia a señalar que “*pertenezco a una familia porque es al primer lugar donde uno llega, así que no hay forma de salir de ella*” (Entrevistado 2). Frente a lo anterior, la familia se constituye como un contexto institucionalizado en el cual se asume roles y se actúa con base a otros miembros que componen este contexto.

Eje estructural

La estructura de la familia emerge principalmente por la misma percepción de un espacio institucionalizado el cual agrupa normas, tradiciones y reglas. Para el habitante del municipio de Soacha, este contexto es tradicional de la región pero sus transformaciones en el tiempo se presentan por el conflicto que se presentan a nivel multidinámico.

“Ya tener familia es complicado, dado que uno no puede educar a los hijos, porque el gobierno lo prohíbe y la escuela, ya no enseña a respetar a los padres, así que mejor uno deja que los chinos hagan lo que quiera y así uno evita problemas legales” (Entrevistado, 16).

En este discurso, se logra evidenciar la pérdida y confusión frente a las funciones de los sujetos en los roles que asumen en el contexto familiar, es tal esta pérdida que los sujetos precisan: “Ser mamá, implica sacrificar tiempo, pero no para estar con los hijos sino para trabajar y pagar todas las deudas que uno tiene” (Entrevistado 4); “ya uno de hijo no piensa, ni espera tener hijos, enserio que manera, saber que al final uno los va a tratar igual o peor como a uno lo trataron, mejor uno se queda así como esta, sabiendo cómo es la familia de uno” (Entrevistado 12).

La familia como educador y socializador primario debe lograr alienar a los futuros ciudadanos, pero lo que se logra describir es una educación indirecta y no-cívica, que termina afectando otros contextos a través de una resistencia a la norma, como lo precisa el Entrevistado 8 “ya a uno no lo respetan los jóvenes, ni en la casa, ni en la escuela. Soy profesora del colegio y solo puedo decir que nadie busca ser aplicado, solo se busca es pasar cada año soñando con ser adinerado y aun como mama me veo corta en educar a mis hijos, porque siendo pequeños ya son rebeldes”.

Orbita situacional

Comprender que la estructura familiar es difusa en cuanto sus propios espacios de acción, la funcionalidad de los roles o la presencia del otro, evidencia una órbita situacional conflictiva y confrontativas, que no logra llevar a los sujetos a la reflexividad y transformación de su dinámica, sino a perpetuar y reproducir discursos y acciones violentas y de engaño mutuo. El entrevistado 1 señala “uno no quiso ser papá, pero metí las patas y me toco criar a tres niños, que hoy ellos pueden decir que su papa los educo, para defenderse y ganar dinero”.

Como se evidencia en el relato anterior, el ser padre o madre es un fenómeno emergente de hijos que como soporte de acción están las propias experiencias vivenciadas en el tiempo como hijos y que se centran en la cultura de violencia y engaño mutuo. Otras pruebas o fenómenos emergentes son el paso de los hijos de infantes a jóvenes y la emancipación que esto genera: “Cuando crecen, no hay quien se los aguante, es mejor dejarlos hacer lo que ellos quieran, igual terminaran a uno desobedeciéndolo” (Entrevistado 13).

Otra prueba que se presenta en los relatos es la responsabilidad asumida por los hijos cuando precisan: “Mis padres creen que debo cuidar a mis hermanos, porque soy la hermana mayor y porque ellos trabajan, pero a mi quien me cuida, nadie” (Entrevistado 15). Esta responsabilidad no se asume como función del rol de hijos y genera tensión entre los miembros de la familia.

Eje vincular

Parte de cómo se vivencia la dinámica relacional se presenta en las impresiones, comprensiones y expresiones que se dan en la órbita situacional y en relación al eje estructural. Los discursos del eje vincular se pueden describir como percepciones ante el contexto como lo señala el entrevistado 7 “Estoy cansada de estar en mi casa, solo peleas, maltrato y nunca me dejan salir con mi pareja o amigos”. Además de las percepciones, también se logra evidenciar las acciones que ellos consideran asumen: “Yo busco siempre dejar todo listo para que mis padres no se molesten conmigo” (Entrevistado 15).

Subjetividades

La Dinámica Relacional de la Familia habitante de Soacha evidencia un constante conflicto entre sus miembros y otros contextos, perdiendo su propia significación subjetiva e intersubjetiva. Es por este motivo que es necesario comprender y describir la subjetividad como un constructo dinámico que mantiene la praxis mecánica orientada a la gratificación como forma de confirmación positiva.

Control relacional

Si no se presenta una educación orientada a la reflexividad y la transformación, lo más probable es que se mantenga una alienación hacia la violencia y el engaño mutuo. Una de las expresiones de esta cultura de alienación es el control relacional, que se podría describir como una lealtad de competencia por el dominio de la confirmación positiva que se centra en la gratificación colectiva. En los habitantes de Soacha esta gratificación es evidente en la cotidianidad de la familia, en cada uno de sus miembros, “yo solo espero que mis hijos un día digan que todo lo que hice fue por su bien” (Entrevistado 8), “ojalá y no sea tarde para que mis padres se fijen en que soy muy buen hijo” (Entrevistado 17).

Además de esta búsqueda de gratificación se encuentra la búsqueda de competencia como lo precisa el entrevistado 3: “yo soy el hijo más juicioso y responsable, mis hermanos por lo general se la pasan en la calle y por eso creo que mis padres tienen más confianza en mí”.

Ambivalencia afectiva

Otro aspecto de las subjetividades son las expresiones de ambivalencia afectiva, las cuales se orientan en la búsqueda de autogratificación, es decir en referenciarse a sí mismos como “buenos” dentro del contexto, tal como lo indica el entrevistado 18: “pues creo que no sabré como ser papá, pero no puedo negar que los eduque mejor a como me educaron a mí”. De igual manera, la entrevistada 10 precisa: “la familia es lo primero y yo con tal de estar bien doy todo por ella”. En los anteriores relatos se logra comprender como se utiliza al otro para lograr satisfacer y llegar al propio bienestar subjetivo (hedónico).

Evitación existencial

El control relacional se orienta a la gratificación de los otros, mientras que la ambivalencia afectiva a la gratificación propia, más la evitación existencial se orienta a la negación de la responsabilidad y la confrontación con los dilemas existenciales cotidianos. Es así como en las familias del municipio de Soacha se logra describir la negación de la responsabilidad tal como se logra comprender cuando el entrevistado 1 precisa: “cuando mi abuelito murió yo vi como mis padres se fueron a tomar y de ahí en adelante nadie volvió a hablar de esa muerte”. Además de este relato se logra comprender como los miembros de la familia no asumen la responsabilidad de sus roles frente a las situaciones que surgen: “mi hijo no estudió en la universidad, porque pues la plata que tenía la gasté en otras cosas y qué podía hacer yo” (Entrevistado 10).

La subjetividad de los miembros de la familia habitante de Soacha, describe la experiencia de los participantes desde una praxis mecánica, que busca mantener las tres expresiones antes mencionadas y perpetua la búsqueda de gratificación, que en parte manifiesta la realidad de las familias de toda una nación que no han sido educadas de otra forma que mecánicamente.

Intersubjetividad familiar

La praxis mecánica es la muestra de una realidad organizada desde la cultura de la violencia y el engaño mutuo, como praxis mecánica se debe comprender como la resistencia a la reflexividad y la transformación de la propia cotidianidad, que se mantiene por discursos consumistas, instrumentalistas, hedónicos e individualistas.

Bloqueo Afectivo

Se podría mencionar que desde la cultura de la violencia y el engaño mutuo la familia como espacio institucionalizado asume normas y reglas orientadas a bloquear la afectividad, esto quiere decir se anula una educación emocional y la educación oculta que se da en la familia es de lograr una estabilidad emocionalmente positiva, esto se comprende cuando el Entrevistado 2 señala que “es mejor salir de los problemas, es decir si un hijo no hace caso se castiga y si llora se le da más duro”.

Relaciones instrumentales

Otro aspecto intersubjetivo sobresaliente en las realidades familiares es la ausencia de una vinculación, que es remplazada principalmente por la instrumentalización de los otros y que perpetúa el control relacional: “todo lo que uno hace en la casa es para agradecerle a mis padres, para que me den dinero para salir” (Entrevistado 7).

Ruptura comunitaria

La común unidad de los miembros de la familia se encuentra fracturados principalmente por la no adecuación a las tendencias actuales: “mis padres siguen creyendo que aún

no tengo novio, y que siempre salgo a casa de mis amigas” (Entrevistado 6); por otro lado, “yo no puedo creer como mi padre se olvida de nosotros con el celular” (Entrevistado 15). Y más adelante señala el entrevistado 15 “creo que solo dormimos como familia, el resto de día cada quien es desconocido del otro”

Búsqueda de felicidad comercial

Por último, el consumismo se convierte en el argumento inicial de todas las acciones familiares: “todo lo que se hace es por el futuro de la familia” (Entrevista 18); “solo se espera es que estudien para que consigan trabajo y tengan sus cosas” (Entrevistado 7).

Discusión

Este trabajo, enmarcado en el Análisis Existencial de la Vida Cotidiana (Mayorga 2016a), examinó la subjetividad y la intersubjetividad de las familias habitantes del municipio de Soacha.

De esta manera, se logró generar una relación entre la organización de la experiencia y de la realidad de los sujetos con la dinámica relacional. Se evidencio la subjetividad como una praxis mecánica en donde se expresan acciones orientadas a la gratificación con el control relacional, la ambivalencia afectiva y la evitación existencial. Por otra parte, la intersubjetividad de las familias se plasma en realidades orientadas a la instrumentalización, consumismo, individualismo y bloqueo afectivo.

La dinámica relacional de los miembros de la familia habitantes de Soacha esta soportada en discursos alienantes que aumentan su falta de funciones por causa de otros espacios institucionalizados que controlan en sí mismo a la familia, como el estado, la ciudad y la escuela. Los relatos logran entrever que los fenómenos emergentes, no logran generar la confrontación apropiada para el desarrollo de una praxis reflexiva y posiblemente esta ausencia se debe a la ausencia de educación de los roles familiares. La pregunta final que surge es ¿Cuál es la función del contexto familia en los tiempos actuales?

Referencias

- Laing, R. D. (1973). *Experiencia y alienación en la vida contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1974). *El yo y los otros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1978). *La política de la experiencia*. Barcelona: Crítica.
- Mayorga, J. M. (2015). *Realidades territoriales de Soacha*. Recuperado de https://www.academia.edu/29735834/REALIDADES_TERRITORIALES_DE_SOACHA_2015_AN%C3%81LISIS_DE_LA_VIDA_COTIDIANA
- . (2016a). *Resistencia Existencial en la dinámica relacional de los habitantes de la comuna 5 del municipio de Soacha* (tesis de máster). Universidad Internacional de la Rioja

- _____. (2016b). *Estudios expresivos y existenciales de la vida cotidiana*. España: Edición Académica Española.
- _____. (2017). El transporte como sistema complejo en la dinámica relacional del habitante del municipio de Soacha-Colombia. (En prensa).
- Mayorga, J. M. y Tique, M. N. (2017). Triadas cívicas relacionales en el municipio de Soacha. *VI Encuentro Nacional de Investigación*. Bogotá: Uniminuto.
- Peralta, M. C. y Bernal, C. A. (2013). “No quiero que usted sea así”. Macro y microdiscursos que posicionan a los sujetos laborales que trabajan en las calles de Bogotá. *Universitas Psychologica*, 12(4), 1139-1152.
- Ríos, V. y Mayorga, J. M. (2017). Mantenedores de la resistencia existencial en los habitantes del municipio de Soacha, Colombia. *VI Encuentro Nacional de Investigación*. Bogotá: Uniminuto.
- Uribe, M. L. (2014). La vida cotidiana como espacio de construcción social. *Procesos Históricos*, (25), 100-113. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20030149005>

REPRESENTACIONES, MEDIACIONES Y DETERMINACIONES: LA SEMIOSIS DE LAS DINÁMICAS URBANAS EN LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO EN LOS MUNICIPIOS DE FUNZA Y MOSQUERA

ÁNGELA PATRICIA OTÁLVARO OTÁLORA
Corporación Universitaria Minuto de Dios
angela.otalvaro@uniminuto.edu, aotalvaroot@uniminuto.edu.co

Rara dialéctica del desarrollo de una ciudad en que las viviendas y el mismo tren de vida se achican a medida que va creciendo el organismo por lo alto y lo ancho, y sus tentáculos de pulpo insaciable, rompiendo por doquier el antiguo cinturón de fortificaciones, penetran cada vez más profundamente en la campiña

VOLKENING
(citado en Peña, 2010)

En el departamento de Cundinamarca, Colombia, los municipios de Funza y Mosquera han tenido un crecimiento demográfico acelerado debido a los procesos de urbanización y con-urbanización que se han dado en el lugar. La ubicación estratégica de estos municipios en el borde urbano de Bogotá ha facilitado la llegada de miles de personas de esta ciudad debido a los altos precios de la oferta inmobiliaria en la ciudad capital, a la falta de terreno “urbanizable” en Bogotá y a la presencia de grandes empresas en la Sabana. Lo anterior ha permitido que estos municipios, que antes eran rurales, adopten ciertas dinámicas y problemáticas propias de la ciudad capital.

Una de estas dinámicas es la que se da en el corredor que une a Funza y a Mosquera: la apropiación del espacio público para el trabajo informal. La carrera tercera¹ se convierte en zona de paso para los caminantes y las personas en bicicleta que se dirigen a sus trabajos o lugares de estudio. Y es allí en donde la calle se convierte en un lugar de tránsito y de intercambio económico, cultural y simbólico; y propicia unos signos culturales que, basados en un fundamento común, guían las acciones y los hábitos de los habitantes.

¹ Este corredor es conocido como la carrera tercera, aunque esa es la nomenclatura real en Mosquera; esta cambia en Funza.

En esta investigación estudiaremos este corredor desde su expresión sónica y simbólica y para ello nos pararemos en el armazón filosófico-semiótico de Charles Sanders Peirce. La Semiótica de este autor está íntimamente correlacionada con otras disciplinas como la fenomenología (faneroscopia) y la pragmática, y depende de la formulación epistemológica y fenomenológica de las Categorías del Ser. Las cuales son las categorías mediante las cuales percibimos todo lo que existe: Primeridad (Inmediatez), Segundidad (Acción-Reacción) y Terceridad (Significación). Aunque todas estas categorías están presentes en la experiencia urbana, prestaremos una mayor atención a la Terceridad. Ya que es en esta categoría en dónde se produce la semiosis.

Dado esto, el propósito de este estudio es identificar los procesos de comunicación y de significación que se dan en la experiencia urbana del corredor que une a Funza y a Mosquera, a partir del análisis de la semiosis que se da en el lugar. Específicamente a partir de la búsqueda de elementos de representación, mediación y determinación como procesos propios de la semiosis.

Para ello, este escrito se dividirá en tres partes. La primera expondrá brevemente el proceso de urbanización de los municipios antes mencionados y describirá la experiencia urbana en el lugar. La segunda parte, explicará brevemente semiótica, fenomenología y pragmática de Peirce, teniendo en cuenta su aporte a la comunicación urbana. Y por último, se mostrará el proceso de semiosis en el lugar, al hacer una lectura de las mediaciones, representaciones y determinaciones que se dan allí.

Urbanización en Funza y en Mosquera

El crecimiento urbano de Funza y de Mosquera está directamente relacionado con las problemáticas poblacionales de Bogotá. Según la Secretaría Distrital de Planeación (SDP), esta ciudad es la que más migraciones entrantes tiene con respecto al resto del país y es aquella con menor retorno de migración (SDP, 2016). Si a esto le sumamos la creación de nuevos hogares, tendremos un déficit habitacional en la ciudad. Este déficit, la falta de terrenos “urbanizables” y los altos precios inmobiliarios, han derivado en la instalación de empresas constructoras en la Sabana, y en la migración de miles de personas a los municipios vecinos. Esto ha permitido un efecto de “derrame” poblacional en el borde de la ciudad. Si bien, la capital ha ganado una primacía con respecto a las otras ciudades, el crecimiento se ha acelerado en el área metropolitana y se ha des-acelerado en el núcleo.

“Las tasas de variación de la importancia relativa indican una ganancia de Bogotá con respecto al país, mientras que presenta un crecimiento desacelerado con relación a los municipios que conforman la escala de borde urbano” (SDP, 2014, p. 107).

Los datos censales, así como las proyecciones, muestran una ralentización de las migraciones al núcleo, mientras que aumenta la instauración de nuevos hogares en los municipios aledaños. Esta tendencia muestra la madurez alcanzada en el

proceso de transición demográfica y ha sido ratificada a través de los recientes datos de la EM 2014. (SDP, 2016)

Es así como, entre el 50 y 70% de la población que entró a los municipios del primer y segundo anillo que rodean a Bogotá proviene de esta ciudad. En el caso de Funza, 7.477 personas dejaron la ciudad capital para trasladarse a este municipio en el 2005, y en el 2014 esta población ascendió a 9.834, constituyéndose así en el 64% de la población total que ingresó (SDP, 2016). En cuanto a Mosquera, en el 2005, 10.967 personas dejaron Bogotá para trasladarse allí y, en el 2014, esta población pasó a 12.606, siendo el 52% del total de la población que entró.

En el 2014, se registraron 2.818 hogares que migraron de la capital a Mosquera y 3.537 que migraron a Funza. Además, en ese mismo año, se crearon 1.693 hogares nuevos en Mosquera y 2.529 en Funza. Aunque las cifras de bogotanos en estos municipios son bastante grandes, no hay que dejar de ver que no son la población total que ingresó, de lo cual se puede pensar en migraciones de otras partes del país que influyen en el crecimiento demográfico de estos lugares.

Ya sea por la migración de bogotanos a estos municipios, por la migración de personas de otras partes del país, por la creación de hogares nuevos o por otros motivos, el crecimiento demográfico en los lugares mencionados ha sido bastante grande. Si lo miramos comparativamente, la población de Mosquera pasó de 20.440 en 1993 a 86.954 en el 2017²; y Funza, en 1993 contaba con 37.774 personas y en 2017 con 78.146. Estas cifras demuestran la enorme presión que ejerce la ciudad en los municipios aledaños, afectando el uso del suelo al convertirlo de rural a urbano.

Con el análisis de la configuración predial resulta claro que, debido a la intensificación de las dinámicas económicas de Bogotá, que como resultado de la operación de las fuerzas que impulsan la concentración económica en la región y a la proximidad de los municipios con respecto a Bogotá, hay aumentos en diversos grados de urbanización de los municipios, tanto por la incorporación de suelos de expansión urbana como la disposición de suelos suburbanos para emplearlos en usos urbanos (SDP, 2015, p. 141).

El cambio del uso del suelo afecta tanto al entorno y al paisaje, como a los hábitos y costumbres de los habitantes de los municipios, quienes dejan actividades propias de lo rural para adquirir costumbres propias de las grandes ciudades. Como lo señala Óscar Javier Martínez, la gente ha dejado de lado el trabajo en el campo, por un estilo de vida urbano y globalizado. En el borde urbano de la ciudad, actualmente, no hay

² Cifra proyectada por el DANE según el Censo del 2005 y la Encuesta Multipropósito del 2014.

quien trabaje en el campo. Los dueños de las tierras han preferido vender sus terrenos a urbanizadores en vez de utilizarlos para la agricultura, debido a las bajas ganancias que deja esta actividad (Martínez, 2015, p. 92).

Todos estos cambios atraen dinámicas urbanas a la región. Aumenta la inseguridad, aparecen problemas de movilidad, se incrementa el comercio tanto formal como informal, aparecen los centros comerciales típicos de las grandes ciudades, y aparece la multitud. Esta última se presenta a diario en volúmenes grandes de personas desplazándose a sus lugares de estudio y de trabajo (muchos a grandes empresas en la zona). La aglomeración de gente, también aparece en escenarios de esparcimiento: en el parque del Trébol, en el Centro Comercial Ecoplaza y en el corredor que une a Funza y a Mosquera los sábados, domingos y festivos, hay cantidades enormes de personas caminando, comiendo y contemplando las espacio (“vitrinas”) comerciales del lugar.

Los cambios en las actividades económicas y la aparición de dinámicas urbanas plantean un cambio en la identidad cultural y en la concepción y significación que los habitantes tienen del lugar. Si observamos los escudos de los municipios, veremos una simbología de ruralidad y agricultura que contrasta con los nuevos escenarios que aparecen hoy.



Figura 1. Escudo de Funza. Escudo de Mosquera

Fuente: Alcaldías de Funza y Mosquera

Aporte semiótico-filosófico de Peirce

Varias dinámicas urbanas aparecen en el corredor que une a Funza y a Mosquera: el encuentro con la multitud, problemas de inseguridad, senderos de locales comerciales y apropiación del espacio público para el comercio y para el trabajo informal. Aquí, la calle se convierte en un lugar de tránsito y en un espacio simbólico, desde el cual se forjan significados alrededor del municipio y en el que se comparten unos signos que guían los comportamientos de los transeúntes del lugar.

En términos de Charles Sanders Peirce, entendemos a este corredor como un espacio para la Terceridad. En la visión epistemológica de este pensador, existen tres categorías por medio de las cuales podemos percibir todo lo existente: Primeridad, Segunda y Terceridad. Fernando Zalamea expone claramente el significado de estas categorías para Peirce.

- “Primeridad (Firstness): inmediatez, impresión primera, frescura, sensación, predicado unario, azar y posibilidad” (Zalamea, 2000, p. 71).
- “Segundidad (Secondness): otredad, reacción, efecto, resistencia, relación binaria, hecho y actualidad” (p. 71).
- “Terceridad (Thirdness): continuidad, mediación, orden, conocimiento, relación ternaria, ley, generalidad y necesidad” (p. 71).

La Primeridad es la sensación pura sin ser analizada. Para el caso de la experiencia urbana, podemos pensar en la sensación de incomodidad al recorrer una calle congestionada (pero sin ningún pensamiento que le esté adherido). La Segundidad es la experiencia del otro y la resistencia. Para el caso de lo urbano, se podría pensar en caminar entre una multitud, es aquí donde el ejercicio del desplazamiento se vuelve complicado porque se experimenta al otro como obstáculo en el trasegar. Por último, la Terceridad es la categoría en la cual se da el pensamiento, la comunicación y los procesos de significación. En este sentido se presentaría el corredor urbano como una Terceridad, ya que es el lugar en dónde se presentan mediaciones, representaciones y significaciones que guían el comportamiento de las personas y que forjan la identidad cultural del lugar. Es en esta categoría en donde nos encontramos la semiótica y los signos, dado que los signos son irreductiblemente una relación entre tres. “Terceridad es la relación triádica existente entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretante, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación triádica como el modo de ser de un signo” (Peirce, 1987, p. 116).

La semiótica, o lógica en su sentido más amplio, es la ciencia de la representación verdadera o filosofía de la representación (cf. CP 1.539)³. Esta es también la doctrina cuasi-necesaria o formal de las leyes del pensamiento, y por lo tanto, de los signos, dado que para Peirce, todo pensamiento se da a través de signos.

Un signo o representamen es algo que está para alguien por algo en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez más desarrollado. Ese signo que crea yo lo llamo interpretante del primer signo. El signo está por algo, su objeto. Está por ese objeto, no en todos los aspectos, sino con referencia a un tipo de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen (CP 2.228).

³ Debido a la enorme obra de Charles Sanders Peirce y a las contingencias y dificultades de su sistematización, se han generado múltiples obras en las que se organizan sus escritos. Por ello, la obra de Peirce tiene sus propias formas de citación. En lo sucesivo, se utilizarán las siglas de la siguiente forma: CP se refiere a los *Collected Papers*; SS se refiere a *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*; MS se refiere a *The Charles S. Peirce Papers*. 1966. 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library; y EP se refiere a *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Esta bibliografía se encuentra al final del presente escrito.

Un signo es una relación triádica que en ningún caso se puede reducir a dos. Los elementos del signo son: representamen, objeto e interpretante. El representamen representa al objeto mediante una característica o idea, ello se denomina el fundamento del representamen. La función del representamen es ligar al objeto con un signo interpretante, para que el signo se pueda volver una representación del objeto. A esto lo denomina Liszka: la condición presentativa (cf. Liszka, 1996, p. 18).

En cuanto al objeto, éste es el correlato o aquello que el signo representa. Para que un signo sea tal, debe estar por algo diferente de sí mismo, debe tomar el lugar de otra cosa: su objeto. Según Liszka, ésta sería la condición representativa del signo (cf. Liszka, 1996, p. 18). Como seres humanos no estamos en capacidad de conocer al objeto exterior (lo que algunos denominarían la cosa en sí), sólo podemos conocer al objeto a través de su representación (ya sea verbal, gestual o gráfica), en la cual se muestra sólo una de sus cualidades. De ahí el carácter lacunario y falible del conocimiento.

El interpretante es el efecto sónico que transmite el objeto a través del representamen (SS, 1908).

Un signo es una cosa que sirve para transmitir el conocimiento de alguna cosa, a la que expresa o a la que representa. Esta cosa se llama el objeto del signo; a la idea en la mente que despierta el signo, que es un signo mental del mismo objeto, se le llama interpretante del signo (EP 2:13).

Este pensador también define al interpretante como una representación, mediadora y mediada, como aquella que se refiere al objeto por medio del signo (o representamen) (cf. Peirce, 1987, p. 695). “Una representación mediadora que representa al relato como algo que está por un correlato, con el que a su vez está en relación la representación mediadora” (Peirce, 1867).

Para que un signo sea tal, debe poder formar un interpretante, un nuevo signo. Este último desarrolla al signo original en un modo diferente al que estaba anteriormente. Esto lo denomina Liszka la condición interpretativa del signo (cf. Liszka, 1996, p. 19). “Pero un signo no es un signo, a menos que se traduzca a sí mismo en otro signo, que sea mucho más desarrollado” (CP 5.594, traducción propia). Si bien el interpretante se puede transformar en un nuevo signo, al ser un efecto sónico, puede derivar en una representación, sentimiento, emoción, idea, concepto o acción. El propósito del signo se alcanza a través del interpretante, ya que es este el que establece el significado. Podemos tomar al signo en un sentido tan amplio que su interpretante no sea un pensamiento, sino una acción o experiencia, o podemos incluso ampliar de tal modo el significado de un signo que su interpretante sea una mera cualidad del sentir” (Peirce, 1987).

El proceso de formación de signos se denomina semiosis, en este proceso se van produciendo interpretantes a través de la acción mediadora de los signos. La representación, la mediación y la determinación son procesos que se dan en la semiosis, y difieren en que cada uno le pone al signo. La representación nos muestra el modo en el que el signo está por su objeto: señala, se refiere o indica al objeto. La mediación pone el énfasis en el interpretante y se refiere al modo en el que el signo genera nuevos interpretantes. Por su parte, la determinación, es la forma en la que el objeto constriñe al signo, es la influencia causal del objeto al signo por medio de la cual se aceptan unas interpretaciones y otras no.

Ahora bien, para que todos nos podamos entender, para que podamos comprender los mismos signos, debemos tener un fundamento común. Es decir, es necesario que compartamos la misma realidad objetivamente identificable (cf. CP. 3.621), el mismo idioma y/o competencias lingüísticas similares, hábitos, creencias y presuposiciones compartidas (cf. MS 612: 6-7, 2, 1908). Debemos tener además la habilidad de extraer información del entorno y procesar datos para establecer la relación comunicativa (cf. Redondo, 2006, p. 142).

Ningún objeto puede ser denotado a menos que sea puesto en conexión con el objeto del *commends*. Un hombre, caminando a lo largo de un camino solitario y fatigoso, se topa con un individuo de aspecto extraño, que dice, “Hubo un fuego en Megara”. Si esto hubiese pasado en el centro de Estados Unidos, es muy probable que debiera haber algún pueblo llamado Megara por los alrededores. O se podría referir a una de las antiguas ciudades de Megara, o a alguna novela. Además el tiempo es totalmente indefinido. En definitiva, nada en absoluto es transmitido hasta que la persona a la que se dirige pregunta, “¿Dónde?” –Oh, cerca de media milla de aquí”, apuntando hacia el lugar por donde había venido. “¿Y cuándo?”, “Mientras pasaba por allí”. Ahora se ha transmitido un ítem de información, porque se ha estipulado la referencia a una experiencia común suficientemente conocida. Por tanto la Forma transmitida es siempre una determinación del objeto dinámico de la Co-mente [*Commind*]. (EP 2, p. 478).

El fundamento común hace parte del interpretante⁴ comunicacional, el cual es imprescindible para los procesos de comunicación, ya que es el espacio en el que donde emisor e intérprete deben fundirse para poder llegar a entenderse, formando una mente común (*commind*).

El Interpretante Comunicacional, o lo que es lo mismo, el Cominterpretante, que es una determinación de aquella mente en la que las mentes de emisor e intérprete

⁴ Peirce menciona varios tipos de interpretantes, los cuales no mencionaremos en este apartado debido a que su explicación sobrepasa los propósitos de este artículo.

deberían fusionarse para que cualquier comunicación pudiera tener lugar. Podemos llamar a esta mente la *commens*. Consiste en todo lo que es, y debería ser, suficientemente entendido entre emisor e intérprete desde el principio, de cara a que el signo en cuestión pueda cumplir su función. Esto es lo que voy a explicar a continuación. (EP, p. 2478).

El Fundamento común es el que nos permite estar familiarizados con la experiencia urbana. No tendría sentido analizar los signos presentes en el corredor que une a Funza y a Mosquera, si no se asumiera que compartimos ciertas nociones de lo rural y lo urbano, que los objetos que aparecen en la apropiación del espacio nos son conocidos y que compartimos algunas formas de transitar la ciudad.

Aunque Peirce no habló explícitamente sobre la comunicación, sus formulaciones teóricas en cuanto al signo y a la *semiosis* muestran, no sólo la estructura dialógica del pensamiento, sino la posibilidad de que el pensamiento sea públicamente accesible. De esta manera, existe la posibilidad de indagar sobre los signos que aparecen en el espacio urbano estudiado y analizar los significados, comportamientos o hábitos que producen, es decir, estudiar los efectos *sígnicos* que generan y que podrían generar. A esto, la pragmática peirceana tendría que decir que para entender el significado de los signos, se deben considerar todos los hábitos y los contextos de acción relacionados con ese signo. Esa, puede parecer una tarea interminable, sin embargo, la máxima pragmática nos invita a estudiar todos los contextos de acciones que podamos encontrar.

Para finalizar, es importante reivindicar la importancia de la investigación semiótica. Ésta nos permite estar en el “espacio de signos” que está abierto al escrutinio público y que es de suyo comunicable entre seres que pueden aprender y compartir la experiencia (Colapietro, citado en Redondo, 2009, p. 144). La realidad es inter-subjetiva (gracias al fundamento común), es inteligible y es comunicable.

Lecturas semióticas del espacio

Antes de hacer las lecturas semióticas del espacio, es preciso hacer una descripción del mismo. Desde el centro comercial Ecoplaza en Mosquera empiezan los negocios informales. Las ventas las inauguran los vendedores de gelatinas, de postres y de obleas. En el otro costado frecuentan los vendedores de aguacates y de coco. Más adelante podemos encontrar un carro de merengones, venta de leche de cabra (con el animal como modelo), venta de ollas de acero y artículos para la concina en un material muy rústico, correas, plantillas para los zapatos, *spinners*, artículos para celulares ofertados sobre un toldo negro ubicado en el piso y accesorios para el cabello. Todas estas ventas son espaciadas, dejan largos trayectos entre una y otra.

En ocasiones, al frente de Zapatoca (supermercado ubicado al costado del corredor) se ubican vendedores ofreciendo artículos para las uñas, accesorios para los celulares, chancletas, espejos, películas, correas, medias y objetos para el cuidado de las prendas de vestir y para la cocina.

en improvisadas mesas o en todos en el piso. Otro de los elementos interesantes en la apropiación del espacio, es un carrusel para niños con pequeños caballitos de madera.



Figura 3. Muestra fotográfica

Fuente: fotos tomadas por la investigadora

Representación

La representación está asociada con la capacidad del signo de representar a su objeto. Aparecen aquí los signos como una representación de la representación, por ejemplo, un retrato es una representación de la representación de alguien. En la calle en sí no hay representaciones que generen signos alrededor de la institucionalidad del municipio, ni de lo que es el municipio en sí. Anteriormente, en cada municipio encontrábamos unas iglesias en cerámica que representaban a la iglesia del pueblo. Este tipo de suvenires que representan al lugar, a través de su identidad cultural, ya no se dan.

SIGNO	REPRESENTACIÓN
Posters y cuadros de famosos	Personajes que son o han sido importantes para la ciudadanía.
Paisajes	Formas pictóricas tradicionales de plasmar escenarios naturales
Retratos	Representaciones personales en suvenires
Artículos con nombres propios escritos en diferentes materiales (madera, tela)	El nombre en tanto que representación, aparecen como un suvenir de la visita al lugar

Mediación

La mediación se asocia con la generación de nuevos signos. Aquí se evocan lugares y recuerdos que no están presentes en el momento, pero que la aparición de los signos trae a colación.

SIGNO	MEDIACIÓN
Artesanías	Ferias tradicionales de los pueblos.
Leche de Cabra	Vínculos con lo rural
Carrusel de caballos	Esparcimiento y diversión en las ferias típicas de los pueblos
Cholados y luladas	Elementos gastronómicos importantes de otras partes del país
Gelatina de Pata	Vínculos con lo rural
Pomadas de coca y marihuana	Creencias ancestrales de estas plantas como instrumentos curativos.
Dulces típicos	Ferias tradicionales de los pueblos
Chúcula, miel, noni y panela	Vínculos con lo rural
Fruta picada	Formas de consumir las fruta en la ciudad.
Obleas y mazorca	Gastronomía en lugares de esparcimiento urbano

Determinación

Es la forma en la que el objeto constriñe al signo para que lo represente adecuadamente. En lo personal, considero que son los signos que presentan menos ambigüedades, pero también los más difíciles de analizar.

SIGNO	DETERMINACIÓN
Prendas de vestir	Tendencias en la moda y en el uso de prendas de la ciudadanía
Utensilios de cocina	Objetos de uso diario para la ciudadanía
Artículos para los celulares	Objetos de uso diario para la ciudadanía
Spinners	Juegos de moda

Apreciaciones finales

Este lugar, por ser un corredor obligado para el tránsito, ha propiciado la interacción de la ciudadanía en esa área. La apropiación del espacio público para el trabajo informal sólo tiene sentido con la aparición de la multitud. El recorrido que hace a gente (grandes volúmenes de personas) entre semana, no es el mismo que hacen las personas los fines de semana y festivos. En estos últimos, la calle se transforma en una galería, en un espacio para la diversión y la contemplación del espacio apropiado. Es por eso que la apropiación del espacio público para el trabajo informal es mucho más fuerte en fines de semana.

Por otro lado, es interesante ver cómo los signos urbanos son mucho más prominentes y notorios que los signos de lo rural (aunque no quiere decir que no se den). Esto puede ser una muestra de que la concepción del espacio y de la identidad cultural de los habitantes de los municipios está siendo permeada por la ciudad, y cada vez más, se deslinda de sus raíces con el municipio.

Referencias

- Liszka, J. (1996). *A general introduction to the semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Indiana University Press.
- Martínez, Ó. J. (2015). El proceso de urbanización en los municipios de la Sabana de Bogotá. *Ánfora: Revista Científica de la Universidad Autónoma de Manizales*, 22(38), 85-111.
- Peña, C. R. (2010). *Índice de urbanización municipal: Una aplicación a Bogotá y su teórica área metropolitana*. Territorios, (23), 33-57.
- Peirce, C. S. (1931-1958). *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. 8 Vols. Harvard University Press.
- . (1867). *Sobre una nueva lista de categorías. La comunicación en Charles Sanders Peirce*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- . (1909). *Extractos de la correspondencia con William James. La comunicación en Charles Sanders Peirce*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- . (1906). *Extractos de la correspondencia entre C.S. Peirce y Lady Welby, II. La comunicación en Charles Sanders Peirce*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- . (1987). Cartas a Lady Victoria Welby (Semiotics and Significs). En *Obra Lógico Semiótica*. Madrid: Taurus.
- . (1992). *The essential Peirce, selected philosophy writings, Vol. 1*. Indiana University Press.
- Redondo Domínguez, I. (2006). *La comunicación en Charles S. Peirce: análisis de sus textos fundamentales* (trabajo de investigación). Universidad de Navarra.
- Redondo, I. (2009). *El signo como medio. Claves del pensamiento de CS Peirce para una teoría constitutiva de la comunicación*. Universidad de Navarra.
- Secretaría Distrital de Planeación. (2014). Demografía, población y diversidad. Recuperado de <http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/PortalSDP/>

Noticias2014/SDP_realiza_lanzamiento_de_su_coleccion_de_libros_Bogota_Hum/02.DEMOGRAFIA.pdf

_____. (2016). Dinámica de los movimientos migratorios entre Bogotá y su área metropolitana, y sus implicaciones en el mercado de vivienda en la región 2005-2050 (89). Recuperado de: http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/PortalSDP/InformacionTomaDecisiones/EstadisticaE/Bogot%E1%20Ciudad%20de%20Estad%EDsticas/2017/89-Dinamica_movimientos_migratorios.pdf

Zalamea, F. (2000). *Evolución y evaluación del concepto de América Latina en el siglo XX: una visión crítica desde la lógica contemporánea y la arquitectónica pragmática de C.S. Peirce*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

MITOLOGÍA DE LA (IN)SEGURIDAD: ENTRE PRÁCTICAS SEMIÓTICAS Y CAMUFLAJES

ELDER CUEVAS-CALDERÓN

Universidad de Lima

ecuevas@ulima.edu.pe

Introducción

Hace algunos años tras la muerte de Nelson Mandela el mundo quedó conmocionado. Los mandatarios de varios países acudieron a rendir sus exequias. Cada uno de ellos ofrecía un discurso que debía llegar a todos, más allá de la raza o la condición social, un discurso que debía estar en sintonía de la promulgación discursiva de Mandela; en pocas palabras, un mensaje universal en donde nadie pudiera quedar excluido. Por eso el mensaje televisado contó con un intérprete de señas, así todos (incluido aquellas personas que no podían escuchar) estaban invitados a ser parte de este último evento. Sin embargo, días después del funeral las controversias empezaron a surgir.

El reclamo de la comunidad sordomuda denunciaba que el intérprete que se hizo cargo de todos los discursos era un impostor. Toda la interpretación –sostienen los entendidos– no fue más que un conjunto de señales inconexas cuyo contenido era ausente. Ese hombre del cual los espectadores pensaban que permitía llevar el mensaje a esa *otra* comunidad solo había estado agitando sus brazos al aire haciendo de este un espectáculo del sin sentido. Más allá de lo anecdótico que podría resultar este episodio, en ella yace una *verdad incómoda*. Este espectáculo no estaba pensado para los sordomudos, estaba pensado para los oyentes y cuya finalidad no es la transmisión del mensaje sino una puesta en escena desde nosotros y para nosotros.

Esta lectura que hace Slavoj Žižek (2013) es la metáfora y punto de partida para este escrito. Al igual que este episodio, la inseguridad ciudadana se ha convertido en la preocupación de gran parte de la población, razón por la cual, ante la marcada ausencia de medidas que puedan contener el embate delincriminal, la sociedad civil decidió zanjar con esto. Desde rejas hasta cercos eléctricos, pasando por cámaras de vigilancia o hasta imágenes religiosas pintadas en la pared, pareciera que hemos intercambiado *seguridad por encerramiento*, y con ello también nuestra libertad. Pareciera entonces que el semblante de las ciudades se asemejaría más a los campos de concentración que a la polis que añoramos. Sin embargo, escasos parecen ser los efectos surgidos a partir de estas medidas.

Aunque son grandes los esfuerzos de la población civil para evitar el crecimiento de la inseguridad ciudadana en el país, estériles terminan por ser las medidas disuasivas.

El mensaje, al igual que en el memorial de Mandela, parece ser esquivo al destinatario, parece estar relleno de señales inconexas, y cuya puesta en escena no está pensada para contener la ola delincencial sino para contener nuestros propios temores. En síntesis, nos encontramos en la misma posición del intérprete de señas; emitimos mensajes, agitamos las manos, parecemos estar diciendo algo, pero en realidad solo entregamos un puñado de signos carentes de significado.

Razón por la cual nuestra investigación busca hurgar en esas señales inconexas, en esa puesta en escena que mira a la ciudad, pero no a los ciudadanos y cómo estas han devenido analgésicos para la inseguridad. En pocas palabras, nuestra búsqueda es hurgar en la mitología que se construye, y que en concordancia con Quezada (2007; 2008), dentro de esta mitología hay una relación entre el mito y el logos puesto que no solo otorga sentido a los dispositivos de seguridad (signos) sino también una significación.

Fortalezas imaginarias

Si algo hemos aprendido de Foucault (2014) es cómo la delincuencia, los crímenes, el miedo y el control policial son elementos interdependientes que se hilvanan para germinar en los cuerpos deseos de ser vigilados. Y es que mientras exista en esos cuerpos la noción de un *peligro interno y permanente*, el canje generado –a modo de costo de oportunidad– es el de la libertad por seguridad. De esa forma, nuestra arena de convivencia se ve intervenida por diversos tipos de manifestaciones que empiezan a entretejer una red de dispositivos de seguridad. Una cadena de signos en los espacios públicos y privados que evidencian la invocación de un Argos Panoptes. En otras palabras, es la invocación por un gigante cuyos ojos puedan estar en todos los lugares, ser parte de todo, pero principalmente saber actuar frente a todo; es la búsqueda del vigilante efectivo. Así esta invocación se traduce en nuestros tiempos en formas que emulen su eficacia y que –en teoría– sirvan para 1) prevenir, 2) contrarrestar y 3) disuadir el crimen. Sin embargo, de poco o nada parece haber servido el montaje de todos estos ojos. Entonces frente a esta paradoja, se nos invita a pensar, si bien el crimen se concentra en la complicidad de la oscuridad, la desolación de los lugares, la inexistencia de la ley, por qué estos dispositivos no han podido cumplir con sus objetos. Por qué a pesar de que se ha implementado mayor alumbrado público, la vigilancia de la policía local junto con la privada se ha redoblado y la presencia del Estado es más frecuente, las construcciones de estos dispositivos no están cumpliendo con sus objetivos.¹ ¿No será acaso que esta inefectividad está relacionada con la lateralidad de observación que tenemos sobre la inseguridad? ¿No será acaso que estamos combatiendo una criminalidad inexistente? ¿No será acaso que estamos combatiendo a nuestros propios temores? Así las preguntas

¹ A fin de no generar lecturas erróneas, al hacer referencia a *presencia* lo proponemos no como la ubicación física del Estado que se hace presente en cada uno de los problemas sociales sino la ilusión de llegada, el manto que se extiende sobre los casos de inseguridad.

que nos debemos hacer son evidentes, ¿para quiénes son estas señales? ¿Qué estamos diciendo con ellas? Pero principalmente, ¿por qué nos sentimos inseguros?

Ya sea con las cámaras de seguridad, vigilantes privados, bocinas de alarmas en las calles, imágenes religiosas, la ciudadanía se ha esforzado por crear –o al menos emular– fortalezas; lugares en donde la desesperación por hacer *visible* cada dispositivo de seguridad, en vez de ser entendidos como una consecuencias al problema de la inseguridad, deben ser entendidos como un grito de angustia puesto que su efectividad no se traduce a la realidad. Con una tasa de criminalidad que descende y una tasa de percepción que aumenta, podemos observar que a pesar de forjar tales fortalezas “impenetrables” nos sentimos cada vez más inseguros. Así la vulnerabilidad de su fortificación nos permite entender el carácter imaginario con el que fueron construidas. En ese sentido, las fortalezas imaginarias son simulacros de lugares seguros, territorios atiborrados de dispositivos inertes, ciudades saturadas de analgésicos para los ciudadanos y no para la ciudad. En ese sentido, en primera instancia se ha tomado como punto de partida la simulación de la inseguridad, sus efectos más visibles para luego construir el simulacro del lugar seguro. Sin embargo, es la distancia entre el espacio al que se hace referencia del que se habita lo que genera esta aporía. Así en colindancia con Baudrillard (1978), es la simulación de la inseguridad el *mapa* que precede al territorio y por sus efectos, esta simulación no corresponde a una referencia o sustancia sino a la generación de modelos de algo sin origen ni realidad. Razón por la cual, la construcción de dispositivos de seguridad se ha gestado sobre un mapa imaginario en donde el posible agresor es producto de la negatividad del que lo enuncia. Es un efecto de sentido, una creación mítica dada desde una simulación, y, por lo tanto, es el cierre, el límite, el umbral, del hacer lógico de la víctima. En otras palabras, las coordenadas del agresor no son dadas por el agresor sino son dadas por aquello que excedería el hacer de la víctima; y por lo tanto, su acción corresponde a la especulación mitológica de su agresividad, ferocidad, o violencia, en otras palabras, es la significación lógica a un mito que no se basa en hechos específico sino en percepciones. De allí que ante las nuevas modalidades de criminalidad, la sorpresa (la carencia de advertencia, la falta de imaginación en ese tipo de acto delincuencia) se convierte aquello que amplía el espectro del victimario. De ese modo, al igual que la metáfora propuesta en la introducción, queremos transmitir un mensaje; sin embargo, lo único que hemos conseguido son un puñado de señales inconexas, delirantes, que al igual de lo sucedido con el intérprete en el funeral de Mandela, responde a un ataque de esquizofrenia, y no a una plena interpretación de lo que pretendemos advertir. Sin embargo, allí radica la otra cara del problema; la obsesión por las señales evidentes.

(D) efectos secundarios

Propongamos el siguiente escenario. Frente a un hombre sospechoso de robar en el trabajo, cada tarde cuando abandona la fábrica, los vigilantes inspeccionan la carretilla

que lleva. La fiscalización es larga. Revisan hasta el mínimo detalle. Sin embargo, nunca encuentran nada. Después de tiempo el hombre deja de ir a trabajar, y con esta ausencia los vigilantes comprendieron el *modus operandi*. ¿Qué robó ese trabajador? Extrañados se preguntaban una y otra vez qué pudo ser si día a día la inspección de la carretilla era tan exhaustiva que resultaba imposible cualquier fechoría. Finalmente descubren lo sucedido: lo que el trabajador estaba robando eran las carretillas.

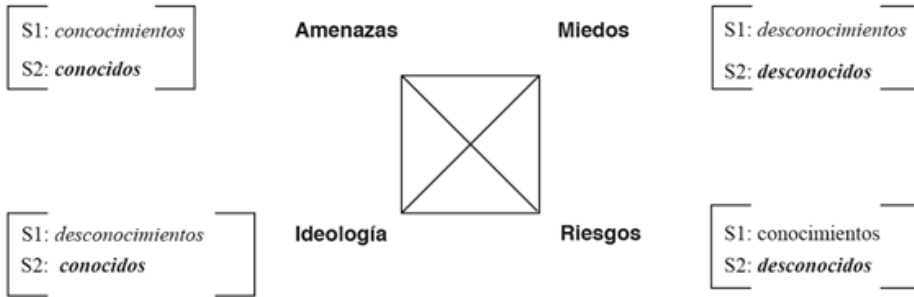
Con esta ilustración no queremos acusar a nadie de ser el ladrón de las carretillas sino acusar la miopía que se gesta con los dispositivos de seguridad. Si ya habíamos sostenido que las señales construidas se convierten en propuestas para encandilar los ojos de los ciudadanos –tratando de hacer de ellas un mensaje para la ciudad pero que en ese proceso devienen analgésicos para la inseguridad ciudadana; no es gratuito que nuestros ojos encuentren en los crímenes las señales más evidentes de las manifestaciones de inseguridad.

Ahora bien, es innegable que en Perú -al igual que muchos países de Latinoamérica- frente a la escalada de la inseguridad ciudadana, los reflectores se concentran en la tasa de criminalidad como su síntoma más evidente. Esto junto con la tasa de victimización se convierten en los puntos neurálgicos que absorben la inseguridad ciudadana como un problema encausado solo en delincuencia. Sin embargo, este tipo de tratamiento reduce la inseguridad a un solo fenómeno. Y es que al ser una categoría que alberga diferentes tipos de fenómenos, su espectro también se extiende a la precariedad de la convivencia y la violencia cotidiana. Sin embargo, parecemos estar obsesionados con los rasgos evidentes de la inseguridad. Buscamos en la superficie de la carretilla; sin embargo, no anotamos –así como los guardias de la obra– que el problema ocurre frente a nuestros ojos, y lo más preocupante es que pasa totalmente inadvertido.

Y es justamente aquí donde radica el problema fundamental, en la obsesión de aquello que solo podemos ver. Dicho de otra forma, repartimos nuestra obsesión por lo visible entre aquellos 1) *conocimientos-conocidos*, 2) *conocimientos-desconocidos* y 3) *desconocimientos desconocidos*. Así estos conocimientos-conocidos son el nutriente principal de todos los planes de seguridad ciudadana, son las amenazas, las certezas ya cartografiadas en torno al crimen. Si seguimos la metáfora de la carretilla, sería la búsqueda de los instrumentos de la obra, aquello que está inventariado y que puede ser entendido como un posible objeto de robo y como tal, se puede generar un plan para contrarrestarlo. Pero la obsesión no solo se queda allí, amplía su espectro hacia los riesgos, y como tal a esos peligros latentes pero aún desconocidos. Son los conocimientos-desconocidos, aquellos que sabemos que existen, que están cartografiados, que sabemos que en cualquier momento pueden estallar, pero aún así es arcano. En otras palabras, un saber desconocido.

Y junto con ello se anexa los *desconocimientos-desconocidos* que son el reservorio de los *miedos*, la angustia absoluta de desconocer incluso lo desconocido, lo ominoso, aquello que ni siquiera se logra pensar como un posible ataque. Si somos detallistas, po-

dremos observar que a esta relación la falta un elemento. Aquel que los puntos ciegos, e inaccesibles, a los planes de seguridad, y en donde tal vez esté el proceso de deconstrucción: los desconocimientos-conocidos. Y es que justamente, estos desconocimientos-conocidos son los lugares comunes, las reacciones espontáneas, las repeticiones infinitas en donde la naturalidad de sus acciones están allí y no la podemos advertir, pues ya es parte de nuestro panorama.



Ahora bien, al haber hecho mención de la miopía que ocluye la inseguridad ciudadana es justamente porque parte de los *conocimientos*. De esa forma, esperamos las causalidades, los efectos secundarios de la inseguridad; sin embargo, no anotamos que estos efectos se convierten en *defectos* de observación, y por lo tanto, de enunciación. Si ya antes hicimos mención de la construcción de señales inconexas, es justamente porque todas estas parten del *conocimiento*, de la receta, del fantasma y su consecuencia. De esa forma, el enunciatario de este proceso no es el posible delincuente, sino el mismo usuario que lo ha creado. De esa forma, las fortalezas imaginarias no solo nos narran el perímetro que se anhela proteger sino también el perímetro que el ciudadano tiene concebido como inseguro o vulnerable; y aunque vayamos hacia los desconocimientos-desconocidos, estos serán la guía de la angustia, la del horror del vacío, y por tanto, especular.

En una ciudad en donde la afamada “mano dura” se convierte –en teoría– en la petición popular en donde la búsqueda de punición se extiende a niveles que exceden la justicia y se adscriben a la venganza, podemos advertir que las políticas contra la inseguridad se tejen alrededor de los fantasmas de los ciudadanos, y que tiene como resultado la creación de un suplemento obscuro del poder que se alimenta de la violencia y el miedo. Pero no solo queda allí sino que se ha instaurado como la energía que da paso a la construcción de medidas de contención.

De esa forma, si es el *miedo* es el combustible que alimenta la demanda por nuevos o mejores dispositivos de seguridad, combatir la violencia subjetiva (aquella experimentada en contraste del estado “normal” de las cosas) encubre un se ha entendido como el orgánico decurso para la obtención de los objetivos. Razón por la cual, invocamos más control de nuestras vidas sin poder acusar la invasión de nuestro espacio propio.

Creemos que vivimos como *superstes* de la inseguridad ciudadana; y que como tal la experimentamos en carne propia. Sin embargo, no anotamos que el tratamiento que hacemos de la inseguridad es desde la posición de un *testis*, una posición que observa los eventos manera impersonal, distanciado, que observa dos partes en conflicto como ajenas y como tal cree que siempre habrá un lugar más peligroso que del que habita. Si seguimos con esta diferencia que anota Benveniste (1969) se convierte en sintomático el uso de las cámaras en la ciudad. Pensemos entonces en cómo estas son *testigos* mudos de la inseguridad, y que por lo tanto, a pesar de su instalación la inseguridad no disminuye.

Así debemos entender que estamos ante un problema grave y estructural. Si tenemos dispositivos cuya enunciación ni por asomo encuentra a su destinatario que busca, programas contra la inseguridad que solo acusan lo que *conocen* y cuyo tratamiento es el de *testis*, debemos empezar a entender cómo estos elementos y estrategias nos ha conllevado al ejercicio del *ver* y *callar*. Vemos solo aquello que es lo más evidente, y callamos no por miedo sino porque no vemos más allá de las señales evidentes (violaciones, asaltos, hurtos). Así nuestro umbral de sensibilidad ante la inseguridad ciudadana se amplía, abriéndonos una brecha peligrosa en su asimilación.

De esa forma, nuestro órgano visible está empezando a cambiar, está empezando a hacer invisible ciertos signos de violencia, naturalizándolos, haciéndolos parte de la vida cotidiana. En ese sentido, si tomamos la vista como punto de partida para anotar aquello que es lo cotidiano, debemos ponerlos a pensar cómo estas políticas han empezado a extender los umbrales de tolerancia hacia nuestro órgano visible. Si para nuestros ojos desnudos los rayos ultravioletas e infrarrojos son imperceptibles, del mismo modo, existen hechos (rayos) que pasan frente a nuestros ojos pero que no son percibidos. El problema no es solo la incapacidad de verlos sino cómo estos son sacados de los umbrales y naturalizados en hechos de violencia que devienen cotidianos.

Conclusiones

En la investigación sobre la inseguridad ciudadana que realizamos en el IDIC de Universidad de Lima una paradoja se ha remarcado. Al entrevistar a los comerciantes venezolanos en las calles de Lima una respuesta se muestra antagónica a la de sus pares peruanos. Lima, según su apreciación, es segura, habitable, y si bien hay ciertos peligros, no es comparable a lo que ocurre en su país. Por el contrario, cuando la pregunta se efectúa a nuestros connacionales las respuestas parecieran dictar la trama de un wéstern, en donde a los malhechores pululan por la ciudad y cuyas cabezas ya tienen un precio establecido. ¿Cómo así pueden existir dos posturas tangencialmente opuestas?

Ante lo expuesto nos enfrentamos un dilema que gira en dos arenas, el de la criminalidad efectiva y el de la percepción de inseguridad. Es claro que el Perú tiene un problema inseguridad que –habitualmente– se está acompañado de delitos. Sin embargo, el inconveniente radica en el método con el que la inseguridad es entendida y pide ser combatida por los ciudadanos. Es decir, se trata al índice delincencial como el obje-

to-cause de la inseguridad, cuando es la inseguridad fruto de una percepción multifactorial y no solo de una amenaza real que para nuestro caso es encapsulada en el crimen. Claro está, con esto no queremos sostener que el incremento delincencial no medre en la inseguridad, o que el sentimiento de zozobra sea fruto de nuestra imaginación o un puro efecto mediático. En absoluto, lo que deseamos explicar es cómo esta obsesión por –creer y querer– combatir el crimen nos envuelve en un problema mayor.

Aquello que percibimos como inseguridad se construye en base al desarrollo sensible, un umbral, en función de lo intolerable que curiosamente puede concordar, exceder o minimizar el quebrantamiento de la ley. Es decir, si los venezolanos entrevistados afirman la seguridad de nuestra ciudad, es principalmente porque su umbral de tolerancia hacia la violencia es mayor que la nuestra, y por lo tanto, aquello que nosotros advertimos como violento, inseguro o amenazante, es decir intolerable, para ellos se (con) funde en el horizonte de las prácticas cotidianas. Sin embargo, debemos preguntarnos, ¿qué es aquello que determinamos como *efectivamente* intolerable?, ¿solo lo excede la ley? Empero se torna aún más urgente preguntarnos por aquello que nuestro umbral de tolerancia entiende como aceptable, aunque exceda a la ley. Es una pregunta inquietante que nos invita a repensar los casos de feminicidios, acoso sexual, discriminación racial y sexual, que son problemas de la inseguridad ciudadana.

Así la complejidad de la *percepción* de inseguridad no solo está en cómo sufrimos el embate delincencial sino que al fetichizarla, hemos ampliado nuestro umbral de violencia, al punto de incluir actos de violencia como el decurso orgánico de la vida social. Entonces, ¿es acaso una simple pelea de pareja, celos “saludables” de una relación, un piropero en la calle, una broma por la preferencia sexual, o un chiste de provincianos?

Lo ríspido de la inseguridad ciudadana y los umbrales que se forman no solo están en la interpretación subjetiva de los ciudadanos, sino en cómo algo aunque sea el principio de un crimen pueda ser neutralizado por dicha tolerancia para convertirlo en una trasgresión. Pero esto no solo implica la sensibilidad ciudadana sino también a la ley –o en este tiempo al parlamento– que decide qué debe proteger ya que es –según su umbral de tolerancia– objetivo, tolerable, y evidentemente materia de inseguridad (aunque alguna bancada política lo tilde de impertinente).

Cuando empecemos a pugnar para una seguridad ciudadana que aliente el libre ejercicio de nuestros derechos, que se muestre protectora ante nuestras solicitudes, que preste atención a todos sus ciudadanos (sin importar la condición social, racial, sexual), recién allí podremos empezar a forjar un plan efectivo contra la inseguridad. Mientras se continúe ocluyendo los delitos como transgresiones, como parte de la vida cotidiana, no podremos salir de este túnel. Por eso, aunque parezca contraintuitivo debemos defender la intolerancia, no contra otras personas que sean catalogadas de distintas, sino contra aquello que por default definimos como tolerable. Sócrates en *La Apología* sostuvo que una vida no examinada no merece vivirse, así una tolerancia que no es examinada no merece tolerarse.

Referencias

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benveniste, E. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 2: Pouvoir, droit, religion. París: Minuit.
- Foucault, M. (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo.
- Quezada, O. (2007). *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima-Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.
- . (2008). Presentación. *Tópicos del Seminario, 20. Rituales y mitologías*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Žižek, S. (2013). The 'fake' Mandela memorial interpreter said it all. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/16/fake-mandela-memorial-interpreter-schizophrenia-signing>

EL SENTIDO EN LA DANZA PREHISPÁNICA DESDE UNA PERSPECTIVA TRANSCULTURAL

EDWIN MORÓN GARCÍA / VERÓNICA TRUJILLO MENDOZA

San Felipe del Progreso, México

edwin.moron@uiem.edu.mx

Introducción

El ritual de la danza prehispánica implica la construcción de un espacio íntimo de agradecimiento y protección, que brinda certidumbre al Ser, expuesto a una exterioridad amenazante e incierta; cada vez que se pone en marcha el ritual, se erige un espacio particular para ello, tal construcción implica un extrañamiento del mundo cotidiano, así como la construcción de límites y fronteras que sin embargo son transgredidas una y otra vez por los practicantes e incluso los observadores.

El tránsito inevitable entre esos espacios sugeridos en el ritual de danza, resultan el interés de la presente reflexión, puesto que la movilidad presente, posibilita la configuración de sentidos bajo condiciones incluso contradictorias, que sin embargo son complementarias; para el análisis del fenómeno de la creación del espacio en la danza prehispánica se hecha mano de los constructos esfera, frontera y transculturalidad, fenómenos inevitables en tanto que la puesta en marcha de un acto como la danza prehispánica implica construcciones simbólicas y culturales, a partir de las cuales encuentra pertinencia con el mundo actual.

La presente reflexión se estructura en tres partes: la creación de un espacio íntimo en la danza prehispánica; la construcción de fronteras en la demarcación de esa espacialidad y las condiciones transculturales resultantes de tal demarcación. Para articular esas condiciones se retoman las nociones desarrolladas por Iuri Lotman en cuanto a frontera, Peter Sloterdijk en cuanto a espacio íntimo y Fernando Ortiz en cuanto a transculturalidad.

La esfera íntima en la danza prehispánica

La danza prehispánica o azteca es una práctica cultural que se ha mantenido históricamente como una aproximación a las posibles formas *mesoamericanas* para ritualizar espacios y recordar la construcción del mundo en el que se habita. La danza en tanto acto ritual comienza con la enunciación del espacio en el cual se llevará a cabo tal actividad, dentro del lenguaje propio de la danza a este acto se le denomina apertura de cosmos o saludo a los rumbos; consiste en representar cierta disposición tanto corporal

como verbal mediante la cual, se hace evidente al grupo y al público participante la intención de la danza y cómo ésta supone simbólicamente el acto de la creación del mundo.

La apertura de cosmos en tanto actividad constitutiva del espacio para la danza, permite imaginar un círculo al interior del cuál se ejecutarán los pasos que componen las diferentes danzas; la construcción del círculo de danza ha de emprenderse cada vez que el ritual se representa, mediante ese acto discursivo y corporal se construye una esfera de colaboración en la que están involucrados todos los danzantes y de cierta forma aquellos que son espectadores también.

Se podría decir que mediante esta disposición de espacio se forma una esfera en el sentido que Sloterdijk (2003) señala para tal expresión, puesto que al interior del círculo se genera un ambiente de apoyo y colaboración colectiva respecto a las actividades que implica la propia danza: “[...] toda solidarización es una formación de esferas, es decir, una creación de espacio interior” (p. 23). Es mediante la conformación de tal espacio que se puede proceder a ejecutar el ritual. La esfera es un espacio de seguridad, sintetizado a partir de la relación con el vientre materno, que una vez perdido exige su restitución simbólica mediante esferas que circunden al ser humano y le permitan la creación del sentido de seguridad, satisfacción e inmunidad que tal vientre proveía (p. 34); tal condición se logra en la danza mediante la apertura de rumbos.

Dentro de la construcción ritual del espacio que posibilita la danza, se pretende cuestionar dónde se está y quién se es; en ese sentido se está únicamente en articulación con la comunidad y se es en función de las relaciones que ahí se generan, por lo que la danza se asume por sus participantes como lugar ideal de reconfiguración de su propio ser, y como posibilidad de concientizar el lugar en el que están.

Preguntar por el dónde, permite dentro de la ejecución de la danza, recrear un espacio fundante en el que se configuren relaciones de colaboración, que posibiliten descubrir pertenencias e incluso identidades, ya que la creación del espacio dentro de la danza se asume como la posibilidad de encontrar el “[...] lugar que los hombres crean para tener un sitio donde poder existir como quienes realmente son” (Sloterdijk, 2003, p. 37). Aun cuando ese espacio sea efímero y tenga que ser reconstruido cada vez que el ritual se represente.

El círculo de danza enunciado y creado simbólicamente en cada ritual se erige como esfera, como “...redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales” (p. 38). Eso se posibilita cuando se crea un espacio íntimo a propósito o conscientemente, es decir un espacio ritualizado e idealizado, que sin embargo es confrontado por el espacio cotidiano cada vez que el ritual finaliza, e incluso mientras transcurre, puesto que el espacio ideal no se materializa de facto, sino que tiene que convivir con el caos y desorden del mundo festivo y profano en el que generalmente se enmarca cada vez.

Cuando se delimita el espacio íntimo del círculo de la danza, inmediatamente en su periferia aparece otro, distinto, profano, cotidiano que lo interpela y contradice, pero fundamentalmente lo complementa, porque el momento de danza resulta en irrupción del tiempo cotidiano del propio danzante, que se ve obligado a transitar constantemente entre esos dos espacios y nunca puede dejarse de ninguno de ellos completamente, por lo que conviven en su interior cada vez que ritualiza o cada vez que se sumerge en la cotidianidad.

El espacio ideal construido a partir de la danza es un espacio dividido, pero complementario, la creación mítica del lugar primigenio que implica la apertura de cosmos revela que “Lo elemental, primigenio, [...] aparece ya en nuestro caso como resonancia entre instancias polares; lo originario se manifiesta desde el inicio como dualidad correlativa.” (Sloterdijk, 2003, p. 48) Tal dualidad se materializa en el espacio sagrado creado por y para la danza y la instauración o irupcción de ese espacio simbólico en medio del espacio profano de la cotidianidad y de la festividad patronal.

La danza prehispánica tiene lugar en la celebración patronal de las comunidades, pero se ubica siempre en un espacio liminar que separa la festividad sagrada y la profana; el círculo de danza es construido generalmente en el atrio de las iglesias, hacia el interior del templo sucede para la comunidad la celebración ritual, y hacia el exterior del atrio sucede la festividad profana; la danza es un intersticio entre lo ritual y lo lúdico, es mirada desde la vista del asistente a la festividad patronal como celebración (ritual) y como espectáculo (lúdico). El danzante concietiza su práctica como estructura ritual en tanto que danza e intenciona ese movimiento para un bienestar común, pero acepta inconsciente o timidamente que también es una forma más de “entretener” al asistente a la festividad patronal; el asistente por su parte reconoce la intención ritual del danzante aunque no totalmente y aprecia la danza como actividad propia de la fiesta (lo lúdico) de la comunidad.

La danza y su condición ritual es interpelada por la celebración de la misa patronal, puesto que en cuanto ésta inicia, la danza se detiene; de alguna manera desde la esfera de la danza se entiende su propia condición profana cuando aparece frente a ella la figura de la misa religiosa, sin embargo una vez que la misa finaliza, la danza reclama su condición ritual y es ejecutada con ese rigor y solemnidad, que no alcanza un eco total en el feligrés que al salir de misa se detiene a mirar la danza como parte de la feria profana propia de la comunidad.

La danza prehispánica por lo tanto es una esfera, “[...] un globo de dos mitades, polarizado y diferenciado desde el comienzo [...] subjetivo y capaz de sensibilidad: un espacio común de vivencia y de experiencia, dúplice y único a la vez” (Sloterdijk, 2003, p. 51). Sagrado y profano a la vez, tradicional pero también moderno o emergente, la danza es una frontera que adquiere significación en su transitar entre esas condiciones dúplices ya señaladas.

Fronteras simbólicas en la danza prehispánica: entre lo profano-sagrado y lo tradicional-emergente

Considerar la danza como un espacio intersticial entre lo sagrado y lo profano, entre lo tradicional y lo moderno, permite comprender sus múltiples tránsitos y los sentidos derivados de ello; como se ha planteado hasta ahora, la construcción del círculo de danza implica someter a una particular espacialidad (la del atrio de la iglesia en este caso) a un proceso de homogeneización, mediante el cual pueda configurarse la esfera de sentido que requiere tal ritual para su ejecución.

En ese interior construido por la danza se comparten, generan y circulan mediante diferentes signos, infinidad de significados, es decir, el espacio de la danza se erige como semiosfera que posibilita la emergencia de la semiosis, proceso mediante el cual los signos adquieren su valor simbólico; toda semiosfera es también dual, implica homogeneidad para construir y comprender los sentidos generados en su interior, pero requiere individualidad para poder dinamizarse como esfera misma: “Estos dos conceptos (homogeneidad e individualidad) [...] presuponen el carácter delimitado de la semiosfera respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico que la rodea” (Lotman, 1996, p. 12).

La esfera de sentido o semiosfera opera su dualidad fundamental entre un contenido semiosférico propiamente, que se da al interior de ella; y por otro lado un escenario alosemiótico que se da fuera de ella, sin embargo estas dos dimensiones se mantienen en estrecho contacto, justo como sucede entre el círculo de danza con el de espectadores, se requieren en relación mutua para poder existir, intercambian constantemente componentes mediante las fronteras trazadas: “...la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1996, p. 12).

El círculo de danza ha de construirse dentro de la iglesia, pero a la vez separarse de ella, su instauración dentro del atrio permite a los observadores asumir cierta condición de ritualidad en esa danza; sin embargo para el danzante, el círculo y su interioridad conforman la esfera sagrada; la iglesia no es más que una estructura de traducción que le permite a los danzantes aproximarse al entendimiento que sobre lo sagrado tienen los feligreses que observan la danza y participan en la misa.

La condición de sacralidad se hace evidente para los participantes en los dos extremos de esta esfera de maneras diferentes, para el feligrés la danza es sagrada en tanto que se ejecuta al interior del lugar sagrado, mientras que para el danzante la condición de sacralidad de la danza requiere construir un espacio interior de sentido mediante la apertura de cosmos y la ejecución misma de la danza en esa intimidad creada dentro del atrio de la iglesia.

Un proceso semejante ocurre con la condición profana y lúdica de la danza, el danzante asume la condición marginal de la danza en tanto que sólo puede hacerse en el ex-

terior de la iglesia y cuando la misa ha finalizado, mientras que el feligrés asume la danza como una actividad recreativa o lúdica en tanto que ésta se lleva a cabo como parte de los festejos tradicionales para venerar al santo patrón. Cada uno de los sentidos apropiados tanto por feligreses como por los danzantes transitan entre los espacios creados y conviven de diferentes maneras, se materializan en grados distintos entre cada uno de los sujetos expuestos a la danza y la fiesta patronal; para que alguno de los sentidos enunciados adquiera realidad es indispensable la traducción a uno de los lenguajes del espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos (Lotman, 1996, p. 12).

El feligrés semiotiza o significa la condición ritual de la danza puesto que ésta se lleva a cabo dentro de un lugar sagrado y ello la convierte en tal; por su parte el danzante para sacralizar su práctica ha de construir un espacio interior propio que le permita enunciar un propósito; tanto el danzante como el feligrés traducen a su propio lenguaje la concepción de sacralidad a propósito de la danza, pero bajo sus propias reglas y codificaciones. La danza entonces resulta, a partir de las traducciones efectuadas, una frontera en sí misma, no es del todo sagrada pero tampoco del todo profana, sino que permite el tránsito entre el mundo cotidiano o la festividad lúdica y el mundo sagrado de la fiesta patronal, la danza posibilita en su función de frontera: “[...] la penetración de lo externo en lo interno [...] la separación de lo propio respecto de lo ajeno [...]” (Lotman, 1996, p. 14).

Sin embargo, también dentro de la danza existen otros traductores que facilitan este intercambio entre el observador y el danzante, son las personas encargadas de explicar el propósito de la danza; éstas, mediante el discurso verbal, explicitan varias partes de ese código extraño en el que se estructura la danza para hacer al feligrés la comprensión más digerible; por la mediación y traducción de estos personajes el caos aparente de la danza se convierte en orden para el espectador, quien a partir de la explicación recibida puede integrar mejor a su entendimiento el ritual en cuestión.

La esfera íntima sólo se puede diferenciar y comprender por la relación de traducción que ejecuta con la aloesfera, que a su vez se estructura como esfera para aquellos que la configuran; para el danzante la esfera de sentido central es la danza, y el feligrés o espectador, aunque necesario, es un ente extraño y ajeno a ella. Desde la mirada del feligrés sucede la operación contraria, por lo tanto: “Puesto que la frontera es una parte indispensable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior ‘no organizado’ [...]” (Lotman, 1996, p. 15).

Toda esfera requiere no sólo de interioridad, sino también de exterioridad para conseguir su sentido, cuando el círculo de danza se conforma, los danzantes que circundan el espacio interior del círculo conforman la frontera que identifica el núcleo y la periferia, los espectadores se mantienen más allá de esa línea de danzantes, sin embargo el diálogo se mantiene, puesto que en la enunciación del propósito de danza siempre se hace evidente que tal ritual se efectúa para el bienestar, no sólo del danzante, sino también de los asistentes y observadores del ritual.

Desde la perspectiva del feligrés el núcleo semiosférico está dentro de la iglesia, la fiesta es para el santo patrón resguardado en el interior del templo, por lo que el danzante, aunque danza para el santo lo hace desde el afuera y mientras no se esté celebrando con la misa al santo en cuestión; el diálogo operado entre esas dos esferas de sentido radica en cómo cada participante traduce para sí la acción del otro, el danzante propicia el bienestar de toda la comunidad de feligreses a través de la instauración de su microcosmos representado en el círculo; por su parte el feligrés considera que la danza se realiza de forma exclusiva para honrar al santo patrón y propiciar su benevolencia hacia el danzante.

El diálogo semiótico por tanto, se establece a partir del tránsito entre la homogeneidad al interior de la semiosfera y la heterogeneidad que se manifiesta al exterior de la misma: “La posibilidad de un diálogo presupone, a la vez, tanto la heterogeneidad como la homogeneidad de los elementos” (Lotman, 1996, p. 21). De lo contrario no sería posible la constitución de alguno de los dos espacios, es decir, la danza como estructura ritual no sería posible sin la existencia de su complemento: la fiesta patronal y dentro de ella la celebración de la misa, si esta otra faltara, entonces la danza en tanto semiosfera estructuraría otro afuera que le permitiera constituirse.

A partir de lo anterior es posible considerar que el tránsito entre lo sagrado y lo profano constituye el sentido de la danza como ritual, puesto que ese transitar le da forma y contenido, permite separar el tiempo cotidiano del tiempo ritual y configurar entonces una particular conducta para establecer principios de identificación para los danzantes y a la vez formas de interrelación entre ellos e incluso con los espectadores, les permite vivir su cultura y ser partícipes en la construcción de la misma: “Para la semiótica, la cultura es una red de signos; es un acto comunicativo, un intercambio que supone constantemente a otro, como partenaire necesario en la relación entre emisor y receptor” (Szurmuk y McKee, 2009, p. 71-72).

En la constitución del espacio de danza opera no sólo el tránsito entre lo cotidiano y lo ritual o lo sagrado y lo profano, sucede también un recorrido entre lo católico y lo prehispánico como se ha sugerido anteriormente, es decir se presenta una condición transcultural que permite completar espacios de sentido, que de lo contrario permanecerían vacíos y carecerían de sentido, por lo tanto de práctica alguna; los contenidos nucleares de ambas narrativas culturales coexisten de variadas formas y para aquellos intersticios que van quedando en esa correlación se hecha mano no sólo de ellas mismas, sino de otras narrativas religiosas visibles y accesibles en la actualidad por el influjo de la globalización y otros factores coincidentes.

El tránsito cultural de la danza prehispánica

Si el traspasar de fronteras es lo que permite la construcción de sentido a nivel de una práctica como la danza, ello es posible también porque ese tránsito no sólo implica la relación del tiempo profano-sagrado, sino también ir más allá de los propios sentidos culturales que generalmente se asumen como totalizantes y únicos; el traspaso de la

frontera cotidiana hacia la ritual en tanto que desborda y limita a la vez, permite en la danza y a nivel cultural reconfigurar la noción de espacio, e incluso la noción de identidad (Szurmuk y McKee, 2009, p. 107).

De manera general entre los practicantes de danza se asume tal actividad como espacio para la reafirmación de una identidad indígena propia, sin embargo, tal percepción resulta no del todo acertada cuando se contemplan los contenidos de la misma; al inscribirse dentro del espacio sagrado católico por excelencia, la danza experimenta también cierta transculturación, es decir, consigue: “[...] integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia, apelando a nuevas focalizaciones dentro de su herencia [...]” (Szurmuk y McKee, 2009, p. 280).

Insertarse en escenarios culturalmente ajenos le permite constituirse como una narrativa heterogénea en la que se retoman elementos propios, extraños, tradicionales y emergentes, así como cotidianos y rituales para configurar un sentido complejo, diverso pero en cierta medida unívoco puesto que lo comparten los que danzan como colectividad. La transculturalidad se concibe como tránsito, mediante el cual se “[...] desarrollan constructos identitarios multiplicados que se conciben también como un proceso de flexibilización de fronteras culturales” (Zebadúa, 2011, p. 38) visibles dentro de prácticas rituales como la danza prehispánica, puesto que ella, se inserta en la vida cotidiana, a partir de la participación de los jóvenes que la conservan.

La danza se erige como ritual transcultural al desplazarse entre lo prehispánico ideal, lo católico tradicional y lo moderno emergente, sin que sea posible incluso distinguir dónde comienza alguno de sus componentes, la fortaleza de la condición “trans” a decir de Szurmuck y McKee radica en que esa condición permite una metanarrativa que se aleja de “[...] las identidades nacionales monolíticas, genéricas y disciplinarias” (Szurmuck y McKee, 2009, p. 108). Dando paso a una constitución cultural en la que priva la movilidad y el flujo, condiciones necesarias en sociedades cada vez más heterónomas, contradictorias e incluso caóticas, pero ávidas de reformulaciones de apropiación cultural, territorial e incluso simbólica.

Tal movilidad cultural dentro de la danza prehispánica permite incluso vislumbrar la posibilidad de vías de convivencia entre narrativas culturales aparentemente irreconciliables, que históricamente supusieron cismas y escisiones en diferentes niveles; no es que en la danza el tránsito entre lo prehispánico, lo católico y lo moderno se presente de forma ingenua y pacífica, sin embargo pueden convivir al menos en modalidades conciliadoras que posibilitan la emergencia: “El proceso de transculturación se propone así como alternativa de anteriores orientaciones racistas o racialistas y superación de enfoques unidireccionales, deterministas y mecánicos en la descripción de procesos de encuentro cultural” (Szurmuk y McKee, 2009, p. 278).

La condición transcultural en la danza se puede vislumbrar como fenómeno en el que se potencian las posibilidades de una relación cultural que:

[...] lejos de ser pensada como una relación unilateral y unidireccional establecida entre una cultura hegemónica o dominante que actuaría como donadora y una cultura subordinada o dominada que resultaría receptora, es pensada como una interacción creativa entre las distintas entidades que se encuentran, y da como resultado procesos dinámicos de selección, interacción, transformación y creación entre ambas, hasta llegar incluso a la generación de una nueva entidad que comprende creativamente elementos de las dos instancias previas al contacto. (Szurmuk y McKee, 2009, p. 277)

Pero que además mantiene las posibilidades de regresar a esos núcleos que la han hecho posible, sin que se restituya la hegemonía de ninguno de ellos. Lo anterior radica en el hecho de que la práctica de la danza prehispánica que tradicionalmente sucede en los atrios de las iglesias católicas, también se inscribe dentro de escenarios de corte no religioso, sino cívico o cultural, es decir, cuando la danza se ejecuta dentro del atrio de la iglesia y con fines patronímicos, se recuperan ciertos elementos en el discurso y disposición de la misma propios del catolicismo, por ejemplo en la apertura de rumbos se enuncian nombres de santos e incluso se realizan oraciones propias del ritual católico; por otra parte cuando se trata de un festival cultural o cívico, la teogonía católica es sustituida por un discurso que ensalza la cosmovisión indígena prehispánica y actual, mediante el uso del idioma y el nombramiento de entidades de la teogonía indígena.

¿Qué es lo que determina una u otra narrativa? La circunstancia particular del momento, es decir la danza como estructura transcultural implica “...un proceso amplio y complejo que incluye la posibilidad de “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones”, en cuanto operaciones concomitantes que se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural [...]” (Szurmuk y McKee, 2009, p. 279).

Reflexionar en torno al fenómeno de transculturación dentro de una práctica cultural como la danza permite concebir directrices de diálogo entre las otredades que configuran el mundo actual, un mundo de cambio y movimiento, en el que aparentemente se recrudecen tanto sectarismos y nacionalismos, como fundamentalismos, que ponen en riesgo la estructura social al concebir la diferencia como amenaza, la frontera como escisión y la cultura como universalidad. La transculturación permite “[...] dar visibilidad a los modos en que los grupos subordinados o marginales seleccionan e inventan a partir de las culturas dominantes [...]”, de modo tal que, “[...] aunque estos grupos no pueden controlar lo que emana de la cultura dominante, determinan con alcances variables lo que ellos absorben para sí mismos y qué uso le asignan [...]” (Pratt, citada en Szurmuk y McKee, 2009, p. 278).

Consideraciones finales

La danza prehispánica mediante su ritualidad busca la configuración de una esfera íntima en la cual sea posible simbolizar la construcción del mundo, ello se logra mediante

la apertura de cosmos o saludo a los rumbos, es al interior de esa esfera que se articula un primer sentido de pertenencia y certidumbre para los sujetos que participan en ella. Sin embargo tal construcción implica la aparición de un espacio exterior que resulta constitutivo para la esfera íntima, pues no es posible pensar lo íntimo sin lo ajeno.

Mientras que la esfera íntima implica una condición sacralizada, el espacio ajeno se erige como profano y contradictorio; sin embargo toda esfera de sentido implica la heterogeneidad para poder instaurarse como tal, por lo que emerge en su interior tanto como en su exterior la figura de la frontera, a partir de la cual es posible la instauración del diálogo entre lo propio y lo ajeno, lo sagrado y lo profano, lo tradicional y lo emergente; la aparición de todas estas fronteras permite que la danza experimente una movilidad semiótica a partir de la cual se vuelve pertinente en el mundo actual un ritual con esas características.

Dentro de la danza como esfera de lo íntimo se hace visible comprender a la frontera no como escisión y exclusión, sino como un intersticio que forma parte de las dos partes, la frontera es un articulación transcultural que permite la traducción y fomenta el diálogo, condiciones fundantes de procesos transculturales, en los cuales emergen condiciones que propician pérdidas y adquisiciones diferenciales a partir de los grupos culturales en contacto, en una tensión que no elimina la asimetría ni la diferencia; pero que sin embargo supone siempre una dinámica creativa, resignificadora y refuncionalizadora de los contenidos simbólicos de la cultura.

Pensar la danza como estructura transcultural nos permite considerar alternativas a lo racista o racialista; así como proponer vías para la superación de enfoques unidireccionales, deterministas y mecánicos en la descripción de procesos de encuentro cultural.

Referencias

- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esféricas I (burbujas)*. Madrid: Siruela.
- Szurmuk, M. y McKee R. (Coord.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Zebadúa, J. P. (2011). Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 9(1), 36-47.

NATURALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: RELATOS DE SUS PROTAGONISTAS

ANA MILENA RINCÓN
anymile@hotmail.com

MARÍA JIMÉNEZ DELGADO
maria.jimenez@ua.es
Universidad de Antioquia

Introducción

Históricamente la mujer se ha visto incluida en contextos en los cuales predomina el patriarcado, en este escenario la figura del hombre se ha mostrado como un ser fuerte, con capacidades para dominar y tomar decisiones por las mujeres, lamentablemente también es claro que el género femenino ha protagonizado violencia ya sea física, emocional o de las dos. Preocupa significativamente la naturalización de dichas prácticas de maltrato por parte de quienes las padecen.

Por lo anterior el objetivo de este fue identificar en la literatura existente, como las mujeres en sus relatos dan cuenta de la naturalización del maltrato que han recibido de sus parejas o exparejas. Para abordar dicha temática se parte desde el área temática de Semiótica de lo antropológico, así mismo se apoya en la evidencia de relatos, historias de vida, mitos de las mujeres y ritos de las mujeres en las diferentes culturas y estudios de caso.

Los resultados obtenidos muestran que en algunos casos las mujeres identifican como natural las agresiones recibidas por su compañero en momentos de enojo, además refieren que se dejan manipular con caricias y palabras después del conflicto para reconciliarse, también algunas mujeres aceptan su primer episodio de maltrato como pelea normal de una pareja, la cual no se va a repetir, pero lastimosamente todo empeora con el tiempo, así mismo algunas mujeres refieren que para no mostrar dolor ante sus agresores debían respirar profundo y mantener el llanto, lo cual según ellas mostraría valentía y fortaleza, la actitud de silencio es muy marcada en los relatos de las mujeres, permiten insultos, golpes incluso a algunas las escupen y no reaccionan ante la situación naturalizando el maltrato recibido solo porque su pareja es el proveedor del hogar. De lo anterior se concluye que algunas mujeres muestran en sus relatos aceptación por la agresión y por la manera que tienen sus parejas para solucionar conflictos, otras asumen la responsabilidad, otras refieren que el episodio de agresión se presentó por su desobediencia. Por lo que es necesario profundizar en investigaciones que desdibujen esta situación como una práctica natural entre la interacción de hombres y mujeres.

Contexto teórico

Parafraseando a Kofi Annan, quien fue Premio Nobel de Paz el 12 de octubre de 2011, este fenómeno denominado violencia en contra de la población femenina o violencia contra la mujer, posiblemente sea la representación más pusilánime en relación a la violación de los derechos Humanos, puesto que el maltrato hacia la mujer ha traspasado fronteras, ha superado límites históricos, geográficos, sociales y culturales, no respeta edad, ideología o condición social y lamentablemente mientras se mantenga no se puede aseverar que se ha avanzado hacia la igualdad, el desarrollo social y por supuesto hacia la paz que tanto se anhela en un territorio como el Colombiano.

En este sentido es importante dar contexto a la definición de violencia como fenómeno social en el que prevalece en la mayoría de los escenarios nacionales e internacionales, cuya etiología puede atribuirse a prácticas culturales e ideológicas que involucran a la población infantil, femenina y adulta mayor en diferentes intensidades. Ahora bien se define como violencia de género en general a cualquier acto de agresión dirigido hacia la mujer, aunque en ocasiones el hombre también se ve expuesto a situaciones de agresión (Morrison, Ellsbert y Bott, 2005).

Sumado a ello en la IV Conferencia Mundial de la mujer, realizada en Beijing en 1995, se citó la traducción de violencia de género o violencia basada en género como aquella situación que trae como resultado una lesión psicológica, sexual, psicológica, en las que se incluyen también episodios de coacciones, privación de la libertad de manera abrupta indistintamente en la vida privada o pública (Avellaneda, 2012).

De acuerdo a la naturaleza de la investigación realizada es oportuno contextualizar la concepción de violencia en relaciones de pareja, desde la mirada de la organización Panamericana de la Salud, (OPS), en su traducción oficial emergente de la Organización Mundial de la Salud (OMS), se sitúa como las distintas acciones o afectaciones de índole emocional, física o sexual al interior de una pareja o una relación íntima. (Avellaneda, 2012).

Para continuar con la contextualización teórica abordada en el estudio, Barthes (1970) hace referencia al análisis de narrativas o relatos, este autor enfatiza en la importancia de la narrativa como vehículo descriptor de significados tanto para narradores como para lectores; en este proceso el narrador cumple un rol de “dador” quien brinda de manera detallada su historia, sus vivencias, por lo que la información consignada va más allá del papel, los símbolos del narrador son inseparables al relato, lo que facilita perfectamente el acceso al análisis semiológico. Es así que para analizar los relatos se requiere de la capacidad para centrar la atención en el mundo del autor e inferir sus sistemas socioeconómicos e ideológicos, cuyos elementos se ven permeados antecedentes históricos, comportamientos, determinaciones etc.

Con los elementos contextualizados en este apartado se procede a realizar una búsqueda exhaustiva en la literatura en donde se evidencian entrevistas realizadas a mujeres víctimas de violencia por parte de sus compañeros o excompañeros sentimentales, estas

mujeres narran sus experiencias y a partir de las mismas se identifica la naturalización de dichos episodios por parte de la población femenina.

Objetivo general

Identificar la naturalización del maltrato hacia la mujer en la literatura existente a través de análisis de relatos de sus protagonistas, quienes fueron agredidas por sus parejas o exparejas sentimentales.

Metodología

Con el propósito de dar cumplimiento al objetivo planteado, la investigación se ha segmentado en tres fases fundamentales; en primer lugar se establecen las categorías de análisis a identificar en los documentos existentes tanto del contexto Nacional como Internacional, posteriormente se procede a recopilar la información en las distintas fuentes como son bases de datos Scopus, Redalyc MediaLibrary Scielo y REICE. En tercer lugar se procede a realizar la correspondiente etapa de análisis de la información tomando como base las categorías establecidas previamente.

En este sentido es oportuno mencionar que se desarrolló una investigación de tipo cualitativo, alcance descriptivo, pues de acuerdo con Hernández, Fernández y Baptista (2010) este tipo de estudios se caracteriza por interpretar una realidad, sujeta a las circunstancias de cada ambiente, adicionalmente el diseño de la investigación es narrativo, dado que busca referirse a un suceso de la historia en un sujeto, en este caso las mujeres víctimas de violencia.



Figura 1. Metodología
Fuente: elaboración propia

Resultados

Tras la búsqueda realizada en las fuentes mencionadas se encontraron 31 artículos, algunos hacían alusión a la definición de violencia de género, otros a violencia sexual, caracterización de los agresores, Informes de incidencia de violencia de género, violencia

intrafamiliar, entrevistas a mujeres violentadas, el papel de la educación para prevenir la violencia de género entre otros, en la tabla continua se identifica con detalle la proporción de los artículos encontrados por cada temática mencionada.

Tabla 1. Artículos encontrados por temática

TEMÁTICA DE ARTÍCULOS	CANTIDAD
Definición de violencia de género	6
Violencia sexual	7
Caracterización de los agresores	2
Informes de incidencia de violencia de género	5
Violencia intrafamiliar	3
Entrevistas a mujeres violentadas	3
El papel de la educación para prevenir la violencia de género	5
Total	31
Fuente: elaboración propia	

Tras realizar la selección de artículos se procede a realizar el análisis correspondiente, a la luz de las siguientes categorías, a) aceptación del maltrato, b) naturalización del maltrato por desobedecer, c) Naturalización de la agresión como elementos para solucionar conflictos, d) el silencio como sinónimo de fortaleza, e) naturalización de la agresión por ser el proveedor del hogar y padre de sus hijos, por ultimo f) la naturalización del maltrato como enojo emergente al consumo de alcohol y/o drogas. Lo evidenciado a partir de estas categorías se expone a continuación.

Es normal que pase... Aceptación del maltrato

En relación a esta categoría se identifica que las mujeres han aceptado el maltrato en el hogar, “[...] yo decía que está bien, porque mi papá siempre le pegaba a mami...lo vi desde los 13 años [...] pensaba que esto estaba bien, que esto era normal [...]” (Morales y Rodríguez, 2012). El naturalizarlo como una práctica normal, dilucida que están condicionadas al patriarcado, al esposo machista y dominante que agrede de diversas maneras con palabras o golpes, en ocasiones es normal recibir una agresión porque el esposo esta alegre, porque gano o perdió su equipo de futbol etc., en el siguiente relato se contextualiza la situación de una mujer cartagenera a quien su esposo la agrede esporádicamente, en su discurso se identifica claramente naturalización por esta acción. “hoy mi marido en las horas de la mañana me dio un garrotazo por la pierna y cada vez que está arrebatado me pega cuando le da la gana; me dio bien duro con un palo, Esto pasa cada vez que pierde el Júnior” (Rodríguez, 2005).

Esta naturalización podría también articularse con el “ciclo de la violencia” expuesto por Walker (1979), el cual ha alcanzado amplia difusión. Este modelo suelen comprender tres fases: La fase de acumulación o de generación de tensión; en ella la mujer ac-

tuaría con un comportamiento pasivo como medio de protección. La fase de agresión o descarga de la tensión, en la cual la mujer intenta calmar al agresor. Y tras el ataque, la fase de arrepentimiento del maltratador que generará una ficción de reencuentro llamada “luna de miel”, hasta el inicio del nuevo ciclo.

En este sentido los ciclos de violencia son del mismo modo pueden ser impredecibles, dado que si la mujer identifica el incremento en el nivel de dureza, no ha podido prevenir la aparición de dicho ciclo, y tampoco podrá prevenir intrínsecamente la aparición de la embestida. Verdaderamente, el ciclo de la violencia puede verse de cierta manera como un tipo de maltrato impredecible. En él se encuentra eventualmente presente la estrategia del arrepentimiento, interpolada entre los episodios de agresión, generando así la ilusión de una regularidad.

No obstante, durante el inicio de la fase de tensión, el momento de su fusilamiento se desencadena de forma de violencia y es precedido por la declaración de contrición; vale la pena resaltar que estas etapas son iniciadas constantemente por el maltratador y nunca pueden predecirse por la víctima. Acorde con la consolidación de las distintas manifestaciones del maltrato, la estrategia de arrepentimiento escatimará cada vez más y los ciclos de violencia irán disipando su presencia. (Escudero, Polo, López y Aguilar, 2005).

Fui desobediente... por eso me pegó

Las mujeres asumen de cierta manera que son propiedad de sus esposos y ellos como dueños y señores tienen todas las facultades para imponer reglas arbitrarias al interior del hogar incluso sin importar que estas las excluyan de participar en comunidad, el hombre termina cumpliendo el rol de máxima autoridad en el hogar, asimismo el no cumplir con las normas establecidas acarrea una consecuencia, por lo que es mejor obedecer si no se quiere ser golpeada, ejemplo de ello se encuentra el siguiente fragmento:

Nos invitaron a una fiesta el sábado donde unos amigos, y el decidió ir solo, porque él dice que las mujeres serias no van a fiestas, pero yo fui y cuando me vio me dijo: “tú eres arrestada te dije que no vinieras y viniste, te dije que te quedaras en casa, ahí es donde debes estar”. Como desobedecí sus órdenes, cuando llegamos a la casa... ahí fue cuando me levantó a golpes por la cabeza y trataba de sacarme los ojos, entonces me agredió con una botella, y me cortó por la cara y si no meto el brazo me saca los ojos, cuando me pegaba me decía: “que esto era para que sea seria y aprenda a respetar, me dijo que me iba a poner en mi sitio que lo respetara porque los hombres se respetan” me pegó duro por todo el cuerpo tengo un poco de verdes que me salieron, mire como me dejó. (Rodríguez, 2005)

De este relato se infiere que este tipo de maltrato por desobediencia es muy naturalizado por esta mujer, ella narra su experiencia pero no hace referencia a tomar acciones correctivas o de protección frente a su situación.

Sería importante que los esposos replantearan su rol en el hogar, que se implementaran políticas públicas basadas en la equidad de género y no en el poder que culturalmente el hombre ha ejercido en la mujer, estaría bien que en el mundo actual se retomara la postura de Foucault (1984) sugiriendo a partir de este que los hombres hagan el ejercicio de despojarse del enfrentamiento físico, dejar de lado la postura del soberano y el condenado, soltar la ansiedad por gobernar en su pareja, deconstruir la percepción del príncipe con sed de venganza y del pueblo consumido por el temor y la cólera contenida por su vulnerabilidad. Solo así se podrá hablar de equidad de género, solo de esta manera se cambiarían aquellas prácticas de agresión permeadas por el imaginario del respeto, la obediencia y el castigo justificado.

Del mismo modo lo anterior este tipo de naturalización puede ser articulado con la manipulación psicológica, pues las mujeres asienten que desobedecen a su esposo y que por tal razón son castigadas, en palabras de Miller (1995), el conocido “lavado de cerebro” siendo este realizado a partir de tres elementos a) la cautividad (que establece como sinónimo de contexto de indefensión aprendida); el deterioro de la salud; b) el aislamiento; la propaganda (descalificaciones continuas); y c) la ansiedad (por medio de conductas cambiantes y de las amenazas). Miller hablará de los efectos de los «juegos mentales» como resultado de la pérdida de la identidad original de la víctima. Otros autores mencionarán el lavado de cerebro como un efecto de la cautividad

Así se solucionan las cosas... Naturalización del maltrato como opción para solucionar conflictos

En cuanto al proceso de solución de conflictos, también preocupa cierto conformismo por parte de las mujeres quienes refieren que es la manera para solucionar sus dificultades, especialmente cuando se trata de episodios permeados por celos e infidelidades, algunas refieren que sus esposos llegan agresivos a la casa cuando vienen de pasar rato con su amante y para neutralizar el enojo de sus esposas toman como opción la agresión logrando que estas se queden calladas ante la situación, otras justifican las agresiones como un enojo pasajero y reconocen que se dejan convencer como si no hubiese pasado nada: “Siempre que hemos peleado él me ha convencido, y me dice, ‘ahí mami es que me da rabia y usted sabe’, y uno como mujer es como tan débil que uno vuelve y cae y [le dice] que no lo vuelva hacer... (Mujer 17 años)” (Isaza, 2005).

En otros casos las mujeres hacían alusión a su naturalización refiriendo que sus sentimientos lograban cegarlas, es decir aunque sentían golpes no observaban la problemática de la realidad que estaban viviendo “[...] nos reconciamos [...] porque yo estaba ciega [...]; uno tiene sentimientos por esa persona [...] sabe que está haciendo algo (me está dando puños en el rostro), pero uno, ciego al fin [...]; influyó mucho que me enamoré [...] me cegué [...]” (Morales y Rodríguez, 2012).

Bajo esta ceguera se disfraza la tolerancia, el consentimiento y el aval para ser maltratada y para continuar siéndolo, lastimosamente pasa mucho tiempo para que las

mujeres “abran los ojos” y se concienticen de la problemática. Sea cual sea el motivo por el cual las mujeres naturalizan las agresiones como herramientas para solucionar conflictos, es importante resaltar que con estas aceptaciones están otorgando mayor poder y jerarquía al género masculino, posesionando con mayor precisión al sentido común que acompaña las prácticas de dominio relacionadas con el patriarcado, por lo que intentando parafrasear a Bourdieu (1996), la violencia simbólica permea todas las clasificaciones o categorías sociales, los esquemas, estereotipos y concepciones intelectuales que como siempre han ubicado al hombre como ser supremo y superior en una jerarquía que solo puede ser deconstruida por los mismos hombres; es decir solo educando y concientizando a los varones frente a la importancia del respeto, la aceptación, la equidad y el buen trato hacia la mujer se puede lograr que estas prácticas de agresión disminuyan significativamente en tiempos futuros.

Solo de este modo se puede restringir el reconocimiento que tiene el sujeto masculino frente al dominante es decir la mujer, esto contribuirá a que cada uno se piense como individuo que cuenta con características similares al otro y que por ende las relaciones de poder y de dominio podrían ser más equiparables.

Me callo porque soy fuerte... Silencio como sinónimo de fuerza

De acuerdo a lo evidenciado en la literatura, las narrativas de las mujeres dan cuenta del silencio desde dos enfoques, por un lado durante el episodio de agresión prefieren no llorar, no mostrar dolor ante su agresor, esto de cierta manera dilucida según ellas fortaleza ante el otro, “no escucho sus groserías, cierro los ojos pensando que no me duele y siento como él se enfurece ante mi silencio e intenta golpearme más fuerte”.

Por otro lado, el silencio esta articulado con el contexto social, de acuerdo con las tradiciones culturales, la mujer debe cargar con su cruz indistintamente de su peso, incluso son sus propias progenitoras, quienes les cierran la puerta al diálogo con la premisa de “te tienes que aguantar” en el siguiente relato se evidencia lo anterior:

Es que José me pega muy feo, mamá, yo no quiero vivir con él. Dice: “pues es tu cruz hija, te tienes que aguantar”. Entonces al escuchar eso dije, yo qué gano con irle a decir... Entonces por eso siempre me quedé callada de todo lo que mi pareja me hacía. O sea, yo solita, pues, me guardaba todo. (Mujer de 43 años del Distrito Federal)

En este enfoque de silencio también se identifica que éste se encuentra permeado por el miedo y la vergüenza, las mujeres temen al qué dirán, al castigo social e incluso el no cumplir con el imaginario de la familia perfecta e idealizada que todos esperamos tener.

A mí sí me salían por las ventanas los chillidos, o sea, que las personas del vecindario lo sabían de sobra... No, yo mentía siempre... Era porque él me decía

a gritos que yo era una puta, que el niño no era suyo, que yo era..., bueno, cosas horribles, y tenía vergüenza de salir de casa y cruzarme con los vecinos. (Agoff, Rajsbaum y Herrera, 2006).

Pero él es el que mantiene el hogar...

Eventualmente las mujeres perciben que sus esposos no las dejan acceder al contexto laboral porque de esta manera perderían dominio de ellas, no podrían manipularlas, de cierta manera las atan a sus vidas, por lo que prefieren ser los proveedores del peor panorama es la instauración de actos violentos en escenarios en los que las mujeres intentan cumplir un rol laboral. “Todo lo partió, los vidrios de los cuadros que adornaban el salón donde me desempeñé como agente educativa, no quiere que trabaje” (Rodríguez, 2005).

A partir de este escenario otras mujeres infieren que la manipulación de sus compañeros, emerge de sus habilidades intelectuales empleadas para no estar solos y para mantenerlas siempre a su lado dependiendo de ellas, sin importar que tanto o con qué frecuencia las maltrata.

Yo pienso que son muy inteligentes, en mi caso yo lo digo y al hablar con las compañeras eran maquiavélicos, o sea, es todo planeado, es planeado para que nunca te vayas de su lado, o sea, para tenerte ahí y para que dependas de ellos, porque si te pierden, pierden el control. (Agoff, Rajsbaum y Herrera, 2006)

Otro aspecto desalentador es la manipulación de los hombres y el incremento de agresiones cuando sus parejas buscan emancipación, ellos incluso insinúan que les van a quitar a sus hijos y en el peor de los casos le darán fin a su vida. “El señor me amenazó con que me iba a matar y me iba a quitar los niños y me agarró por el cabello, todo sucede porque yo no quiero vivir más con él”. Lo preocupante es de esta situación es que en la mayoría de los episodios los agresores imparten sus sentencias en presencia de los hijos, en palabras de Foucault (1984), se encargan de pregonarle su propia condena, para que este a su vez pueda atestiguar la verdad del motivo por el cual ha sido víctima de reproche; es decir el condenado reconoce su crimen, en este caso la mujer debe reconocer que si se ejecuta o se cumple la sentencia es su culpa por querer ser libre.

Ocurre solamente cuando consume alcohol o se droga...

En cuanto a los episodios de violencia mediados por el consumo de alcohol o drogas se encuentra que algunas mujeres han sido agredidas incluso desde su infancia, lo que a su vez permiten mayor naturalización de la situación dado que a partir de su experiencia con un padre agresor porque no un esposo agresor, lastimosamente parece una mala tradición que se replica de generación en generación.

desde siempre mi padre fue borracho y llegaba a gritar y a pelear con mi madre; me daba susto y mejor me hacia la dormida [...] y pues ahora comprendo que los esposos toman y llegan a buscar pelea a la casa, lo malo es que mi marido también consume marihuana entonces peor por ese lado.

De acuerdo con Gelles y Straus (1988), nos encontramos en la época del encubrimiento, de la complicidad y de la naturalización de la violencia en sus distintas manifestaciones ya sea en la calle, en la familia o en cualquier entorno social, no obstante es prevalente en la dinámica de disipación de la violencia hacia la mujer con el discurso del no me acuerdo, por lo que es muy usual escucha en el agresor el típico “no me acuerdo”, “no sé lo que hago cuando estoy borracho” e incluso descaradamente los padres y esposos contemporáneos han aprendido que si requieren ser exonerados de sus responsabilidades o acciones violentas, deben beber o inventar que bebieron durante la situación de conflicto. Peor aún y más desalentador algunas esposas los defienden aduciendo que cuando están en sano juicio son los mejores esposos del mundo.

Conclusiones

Desafortunadamente en el mundo contemporáneo una de las principales afectaciones en la calidad de vida de las mujeres es la violencia de género, muchas son agredidas físicamente, otras psicológicamente y en el peor de los casos otras mueren; estas acciones en contra de la población femenina va más allá de la persona permea entornos como el familiar, el social, el laboral y el comunitario. Vale precisar que la etiología de estas agresiones tienen origen en un sistema regido por el enfoque patriarcal que impone relaciones inequitativas y con desventajas para el género femenino, dando mayor voz y poder a los hombres a nivel social, económico y político (Lerner, 1986).

La violencia de género marca como elementos de riesgo asociados, la pobreza, los bajos ingresos económicos el desempleo, los antecedentes de maltrato familiar durante la infancia, edad joven, el consumo de alcohol, el consumo de drogas ilícitas y el mayor número de relaciones de pareja anteriores. Además de ciertos comportamientos característicos en los agresores, comportamiento abusivo, destructivo, controlador o coercitivo, acosador, agresivo, intimidatorio, aislador y amenazador, dándose este tipo de violencia en todos los niveles sociales, culturales y económicos de la sociedad (Pascual, Ruano, Ferrándiz y García del Castillo, 2011).

Sumado a ello históricamente se han naturalizado no solo privilegios para los varones, también se han aceptado conductas completamente reprochables que ubican a la mujer en un punto de vulnerabilidad en el cual es legitimado el poder y dominio de los hombres hacia ellas; son los representantes del género masculino quienes en su mayoría invalidan socialmente a una mujer, la anulan conceptual e intelectualmente, la restringen en un contexto social y en roles y funciones en donde ellas perfectamente pueden brindar aportes valiosos a nivel social o económico, Sin embargo valdría la

pena indagar por qué quieren dominar, atar y manipular a un ser que consideran inferior e inhábil o incompetente, ¿será tal vez temor?, pero ¿temor a que?, por supuesto, temor a aceptar que la mujer puede cumplir perfectamente diversos roles al interior de la comunidad, temor a reconocer que la mujer no es tan débil ni tan vulnerable como se piensa en algunos escenarios, pero lo interesante aquí posiblemente no sea el temor de los hombres, lo realmente valioso en este aspecto es la aceptación de las mujeres por sus capacidades, por sus valores y por su propia emancipación.

Aunque existen diversos estudios que muestran claramente las facultades y fortalezas de las mujeres como sujeto social y de derecho aún se debe profundizar en la construcción de una sociedad más equitativa e inclusiva.

Referencias

- Avellaneda Gutiérrez, M. (2012). *Mujeres profesionales y sus narrativas de violencias en las relaciones de pareja*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/9786/1/mireyaavellanedagutierrez.2012.pdf>
- Agoff, C., Rajsbaum, A., Herrera, C. (2006). Perspectivas de las mujeres maltratadas sobre la violencia de pareja en México. *Salud Pública de México*, 48 (2), 307-314. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10604811>
- Bourdieu, P. (1996). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1970). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Escudero, A., Polo, C., López, M. y Aguilar, L. (2005). La persuasión coercitiva, modelo explicativo del mantenimiento de las mujeres en una situación de violencia de género. I: Las estrategias de la violencia. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, (95), 25-117.
- Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores.
- Gelles, R. J. y Straus, M. A. (1988). *Intimate violence: The definitive study of the causes and consequences of abuse in the American family*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Isaza, M. (2005). *Prácticas de las mujeres de la comuna 7 de la ciudad de Cali que viven violencia conyugal, frente a la política pública existente* (tesis de magíster). Cali: Universidad del Valle.
- Lerner, G. (1986). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- Miller, M. (1995). *No visible wouds*. Nueva York: Fawcett Books.
- Morrison, A., Ellsberg, M. y Bott, S. (2005). *Cómo abordar la violencia de género en América Latina y el Caribe. Análisis crítico de intervenciones*. Banco Mundial, PATH.
- Morales, N. y Rodríguez, V. (2012). Experiencias de violencia en el noviazgo de mujeres en Puerto Rico. *Revista Puertorriqueña de Psicología*, 23, 57-90.

- Pascual, P., Ruano, R., Ferrándiz, F. y García del Castillo, J. (2011). Alcohol y violencia. *Revista Salud y Drogas*, 11(1), 71-94.
- Rodríguez, H. (2005). *La violencia intrafamiliar en Cartagena: un asunto de mentalidades*. Facultad de Ciencias Sociales y Educación, Memorias de la Conferencia Nacional contra la Violencia Intrafamiliar, 25 de noviembre de 2004, Barranquilla, Alto Comisionado de Las Naciones Unidas para los Refugiados.
- Sagot, M. y Guzmán, L. (2004). *Encuesta Nacional de Violencia contra la Mujer*. San José, Costa Rica: Centro de Investigación y Estudios de la Mujer, Universidad de Costa Rica.
- Walker, L. (1979). *The battered women*. Nueva York: Harper and Row.

MITO Y MOVIMIENTO ESTUDIANTIL. EL CASO DE YO SOY 132 ZACATECAS

MONTSERRAT GARCÍA GUERRERO
Universidad Autónoma de Zacatecas
montsegarcia@uaz.edu.mx

Introducción

El Movimiento nacional Yo Soy 132 nace el 14 de mayo de 2012, cuando estudiantes de la Universidad Iberoamericana responden a las acusaciones, hechas por parte de miembros del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que decían que las personas que habían increpado al candidato a la presidencia de la República Mexicana, Enrique Peña Nieto, sobre su actuar cuando fue gobernador del Estado de México. Se encontraban en el auditorio de la Universidad Iberoamericana infiltrados de otros partidos políticos que querían hacer quedar mal al candidato del PRI. La respuesta de estos jóvenes estudiantes fue realizar un video donde mostraron cada uno las credenciales que comprobaban que no eran infiltrados de ningún grupo político, sino estudiantes de esa Universidad, en el video se sumaron 131 estudiantes de “la Ibero”.

La respuesta a este video fue muy rápida y alcanzó a jóvenes estudiantes de todo el país, contándose entre ellos a los de la ciudad de Zacatecas. Muchos fueron los estudiantes zacatecanos que empezaron a publicar en las redes sociales sobre este tema, y gracias a la iniciativa de Emilia Pesci, estudiante de Economía de la Universidad Autónoma de Zacatecas, se logró la primera concentración como Yo Soy 132 Zacatecas el 21 de mayo de 2012, a unos días de haberse realizado la protesta en la Ibero del 11 de mayo y de publicarse el video tres días después. Esta concentración se realizó en el Teatro Fernando Calderón, recinto que fue prestado (es importante resaltar que fue prestado ya que el uso de las instalaciones implica una cuota por uso) por el entonces encargado y tuvo un lleno total (Pesci, 2017), tomando en cuenta que el teatro tiene cupo para 532 personas, se puede asumir que esa fue más o menos la afluencia.

En este primer evento se empezaron a conocer estos jóvenes, y se fue abriendo el micrófono para que quien así lo quisiera pudiera explicar su forma de entender la oportunidad de reunirse para discutir la realidad que se vivía en el país. A partir de esta reunión se pusieron en contacto aquellos jóvenes estudiantes zacatecanos que querían ser parte del movimiento y las propuestas resultaron en la primer gran movilización, que ellos denominan “el día que Zacatecas despertó”. Esta movilización tuvo la afluencia de miles de personas, en su mayoría estudiantes y se realizó con motivo de la visita de

Enrique Peña Nieto al Estado de Zacatecas como parte de su gira como candidato a presidente del país.

Después de 40 años en que Zacatecas presenció su último movimiento estudiantil aparece Yo Soy 132 Zacatecas, movimiento que pudo cobrar importancia rápidamente en los medios de comunicación y en la vida social y pública del municipio y del estado ya que se trataba de un movimiento nacional que obtenía mucha cobertura por desatarse a poco tiempo y con motivo de las elecciones presidenciales del 2012. Este movimiento es pues un precedente sobre la lucha social juvenil en el estado, y marca un parteaguas en la gestación de otras iniciativas que se suceden a esta movilización.

Este trabajo forma más parte de un proyecto más amplio sobre movimiento sociales juveniles en Zacatecas, la investigación busca hacer un análisis del discurso de movimientos sociales juveniles en Zacatecas y usa conceptos como democracia deliberativa, sociedad civil, movimientos contestatarios, entre otros, para asentar los anclajes desde los que hablan los miembros de estos movimientos. Se busca conocer el discurso político que han manejado estos jóvenes, discurso bajo el que actúan de determinadas maneras.

Aquí se analiza el video denominado “Bases de Yo Soy 132 Zacatecas” desde el punto de vista discursivo y visual para, a partir de desmenuzar cada uno de los elementos, mostrar los elementos claves a destacar para la lectura de este producto multimedia que pretende ser la carta de presentación del movimiento a nivel local y que muestra el tipo de abordaje que se le quiere dar a esta iniciativa desde Zacatecas.

Contexto estatal

Zacatecas es un estado caracterizado por su atraso estructural y donde marca la pauta *la economía de la muerte* (García-Zamora, 2016), aquella caracterizada por estrategias de despojo y extractivismo de los bienes y de las personas, lo que se puede ver representado en los diferentes indicadores sociales y económicos, apareciendo siempre en los últimos peldaños. Es un estado donde queda clara la democracia imperante en el país, procedimental y delegativa, donde se vive la sucesión de políticos que excluyen al grueso de la población en las decisiones.

La estatalización de la política es un tema poco cuestionado, la toma de decisiones es de aquellos que ostentan un puesto público, donde las decisiones dependen de pagar favores a quien los puso en el puesto y donde se vive el proceso de que una vez dentro de este grupo cerrado pasan de un puesto a otro, con tal de seguir percibiendo los sueldos que para la realidad zacatecana son de cifras muy desproporcionadas en relación a la población en general.

Para aquellos que no tienen las redes de apoyo político que les permiten escalar hacia un puesto de “elección popular” las opciones son pocas, para el caso de la capital de Zacatecas el empleo en gobierno, la Universidad y el comercio principalmente y para el caso de los otros 58 municipios las opciones son la agricultura, la ganadería, el trabajo en minas, la migración y la inserción al crimen organizado.

El que exista un mercado laboral de 600 mil personas que trabajan permanentemente para la industria del crimen no es gratuito, no es un accidente, sino que es la sincronía de este capitalismo del siglo XXI, la economía de la muerte, en la cual coinciden las violencias estructurales con las violencias emergentes. (García-Zamora, 2016, p. 106)

Los ciudadanos presencian como día a día se toman decisiones que afectan a grupos de la sociedad como es el caso de las recientes reformas estructurales promovidas por el gobierno federal, los gasolinazos, los permisos de explotación de suelos a compañías extranjeras, entre muchos otros. Decisiones que han afectado la calidad de vida de la población y que parecen quedar impunes, pues pareciera que las protestas no sirven de contrapeso contra un “grado de oligarquización del Estado tan marcada como la actual y una capacidad de injerencia y decisión política de grupos económicos reducidos. [...] el Estado se ha convertido en el botín de unos pocos” (Osorio, 2014, p. 199).

La sociedad zacatecana vive frente a un régimen democrático desprestigiado, lleno de vicios y carente de diálogo y perfiles para la toma de decisiones, pues ni regidores, ni diputados, ni senadores se informan de las consecuencias y elementos a considerar sobre las decisiones que deben tomar. Se vive una democracia de urna, donde junto con el voto se queda la esperanza de vivir una forma política diferente en el estado y en el país, pues la mayoría reconoce que está fuera de la toma de decisiones.

Y aunque la fatiga existencial tenga un fuerte peso y la población parezca destinada a no hacer nada, los jóvenes han aparecido como un actor con fuerte presencia en Zacatecas, desde el año 2012 están trabajando por salir de esos determinantes, buscan dar pasos para ser parte de las decisiones que afectan su realidad.

Lo que sabemos de esos jóvenes es que viven en un estado con los indicadores más bajo de crecimiento y de empleo y con una inseguridad que no ha podido ser controlada desde hace 10 años, cuando el presidente de México, Felipe Calderón decide iniciar “la guerra contra el narco” (Aguilar & Castañeda, 2012). Y son la falta de empleo y la inseguridad los temas que marcan la pauta de la forma de percibir a los jóvenes, pues Zacatecas vive un grave problema de desempleo, inseguridad y de falta de educación (García-Zamora y Padilla, 2017; Torres-Ramírez y Padilla, 2015); y son todos estos problemas los que impactan directamente en la juventud del estado; resultando en decisiones que marcan su vida.

Acercándonos temporalmente es importante resaltar que en el estado de Zacatecas viven cerca de 395,000 jóvenes de entre 15 y 29 años, que representa el 25.3% de la población total del estado (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2016). Población que habita en un estado caracterizado por el atraso, la marginación, la pobreza estructural y la migración (García-Zamora y Padilla, 2017), es frente a estas condiciones que resulta importante estudiar el cómo, quiénes y por qué se organiza la juventud

de esta entidad, frente a la mayoría de los jóvenes que eligen el narcomundo, el clientelismo, el fenómeno nini, la corrupción y muchas otras formas de vida; los jóvenes que pertenecen a movimientos sociales en Zacatecas no representan un número importante frente al monto total de jóvenes, pero sí representan un actor social que cada día cobra más notoriedad en el estado.

En Zacatecas no se habla de aquellos jóvenes preocupados por su propia realidad y no sólo eso, que se preocupan por la realidad de su estado, su país y del mundo. No tenemos información de aquellos grupos zacatecanos que se juntan para analizar la realidad y realizar actividades en consonancia con la inconformidad que sienten por esa realidad. No sabemos quiénes son, de qué contexto vienen aquellos que se atreven a protestar contra un gobierno que no tiene empacho en desaparecer a aquellos que se atreven a estar inconformes como lo ha demostrado desde hace años, al darnos numerosos ejemplos cada semana (caso de la Narvarte, asesinatos a periodistas, Ayotzinapa, Noxistlán entre muchos otros).

Bases Yo Soy 132 Zacatecas

Tanto a nivel local como nacional los debates sobre las bases del movimiento 132 se llevaban a cabo de forma continua y muchas veces acalorada, en este sentido resaltó la discusión recurrente sobre si uno de los estandartes del movimiento debería de ser o no una confrontación directa contra Enrique Peña Nieto o si debería de ser una declaración contra el sistema político mexicano. Yo soy 132 nacional realizó asambleas para tratar de ponerse de acuerdo en este y muchos otros temas y los relatos nos hablan de discusiones largas y la búsqueda por llegar a consensos que con el pasar del tiempo se diluían.

El movimiento surgido en la “Ibero” derivó en distintas versiones en algunas entidades del país destacando los casos de Nuevo León, Guanajuato, Jalisco y Zacatecas, o hasta en el extranjero donde migrantes jóvenes se reunieron bajo esta denominación, tal es el caso de Reino Unido, Estados Unidos y algunos otros. Al final cada versión del movimiento buscaba sus propias bases e identidad, mismas que englobaran su contexto y las necesidades locales que los miembros consideraron urgentes por defender o denunciar, pero buscaban ser fieles a algunos argumentos comunes.

La realidad es que no existen datos sobre si se llegó a un consenso nacional o internacional en este sentido, pero si existen documentos y/o multimedia que buscan mostrar a la sociedad el estandarte bajo el cual se quieren cobijar como movimiento social. El video Bases del movimiento #yosoy 132 en Zacatecas, fue publicado en youtube el 21 de junio de 2012, y tiene hasta la fecha 447 visitas, y aunque realmente el impacto en youtube es poco la importancia de analizar el video no radica en que haya llegado a un gran número de personas, sino en el hecho de que es un testimonio de la forma en que ellos querían mostrar su movimiento al exterior; así la lectura no importa tanto por los lectores, como por el mensaje y los emisores. La narrativa de este movimiento siendo

lenguaje es, en realidad, una forma de acción (Chilton y Schaffner, 2000, p. 299). Con este tipo de evidencias se muestra la visión política de estos jóvenes que hace público su punto de vista y de esa manera dan mayor validez a su organización.

En términos estructurales se trata de un video de 1 minuto con 29 segundos, realizado por Hemisferio Norte Creative Branding, donde participan un total de 18 personas, la mayoría de ellos jóvenes y sólo una persona mayor. El video inicia con música lenta de fondo y la imagen de quien llevó a cabo el video, a unos segundos se muestra el logo nacional de Yo Soy 132, estos dos últimos elementos en fondo negro, seguido de un fondo blanco muy iluminado y en primer plano se van mostrando una a una las 18 personas que participan en el video hablando directamente a la cámara. Conforme van hablando aquellos se alternan a un costado, en letras negras, las palabras más importantes de lo que se va diciendo, casi todos adjetivos.

Se trata de un video donde varias personas van diciendo fragmentos de un mismo discurso, resaltando así cómo son uno y al mismo tiempo son muchos, y que están de acuerdo, por lo menos en lo que enuncian a lo largo del video. La actitud de todos los participantes en el video es serena y cándida acompañada de un filtro y manejo de la luz que resalta su juventud. El convencimiento y conocimiento que tienen sobre los temas tratados, se hace patente en el dominio lingüístico y en el tono de la voz firme.

Los elementos coercitivos del video son claros “al disponer la prioridad de los asuntos, seleccionar temas [...], colocarse a sí mismos y colocar a los demás en relaciones específicas, suponer realidades que los oyentes se ven obligados a aceptar aunque sea en forma provisional para poder procesar el texto o el habla” (Chilton, y Schaffner, 2000, p. 305). La organización del video está hecha en cuatros temas específicos y un cierre:

1. Presentación del movimiento (1 participación)
2. Presentación de los integrantes (2 participaciones)
3. Bases del movimiento (8 participaciones)
4. Empatía con las causas sociales en Zacatecas (7 participaciones)
5. Cierre (1 participación)

Se empieza diciendo lo que es Yo Soy 132 en Zacatecas, sólo con el primer joven, se trata de 13 palabras únicamente, donde se resalta la definición del movimiento como *pacifista, plural y solidario*. El segundo y tercer participante hablan de lo que ellos consideran las características de sus integrantes, destaca la intervención de dos de los principales integrantes del movimiento, quienes dicen que son mexicanos, con memoria histórica, informados, organizados, comprometidos con todos, estudiantes y ciudadanos. Para hablar de las bases del movimiento se decide hablar de sus luchas, las críticas en su contra y sus ideales, hasta avanzar a un punto donde se muestran como parte de cada uno de los grupos que se consideran vulnerables en la realidad zacatecana, para finalizar con el argumento de que “por un país mejor, Yo Soy 132 Zacatecas”.

A través de este discurso los miembros buscan ponerse en el lugar del otro, de ser parte de él, y se posicionan junto a los grupos vulnerables de la región, pues si bien empiezan diciendo que son estudiantes y ciudadanos más tarde transitan a decir que son el periodista censurado, el minero explotado, el campesino despojado de sus tierras, el campo abandonado (cabe resaltar esta excepción que no es un sujeto), el migrante lejos de su familia, los niños con hambre en el semidesierto y las víctimas de la guerra contra el narco. Tales circunstancias sociales o grupos vulnerables ocupan las páginas de la prensa diariamente y son elementos que todo posible consumidor del video puede reconocer como problemáticas reales del estado y del país. Los protagonistas del video dicen estar informados y comprometidos, para lo cual están uniéndose para luchar por todas esas personas que no tienen voz.

La estrategia discursiva es tomar la voz con la posición del marginado para hacer saber que ellos están hablando a través de los jóvenes. La fórmula abreviada de esta estrategia sería: yo tengo el micrófono, yo soy tú, yo te doy voz, tú eres el que habla. Y apelando al conocimiento de estas problemáticas del posible consumidor del video se limitan a decir que ellos son la representación de todas estas causas por las que la sociedad civil debe de luchar. Poco más de la mitad del mensaje está hecho en plural, con elementos como somos, buscamos, creemos, nos critican, luchamos, hasta el momento en que aparece la primera persona del singular al hablar de un Yo que es capaz de ponerse en los zapatos de los demás y de convertir sus luchas y sus ideales en los propios, buscando una legitimación de su organización al utilizar este recurso retórico como autopresentación positiva.

La dicción es fluida y sin titubeos, con una entonación plana sin aumentos o bajas en la intensidad de la voz, cada uno dice líneas cortas de forma contundente y en tono imperativo. Hay un punto en el video donde deciden hablar directamente al espectador y lo apelan con esta frase: *apaga la tele, enciende tu mente, infórmate, únete*. Esta última frase encierra muchos de los argumentos del movimiento, pues siempre se habló de que los medios de comunicación en México se han usado como una herramienta de convencimiento o enajenación en favor de aquellos en el poder, pues “ahora tenemos, probablemente una sociedad que pretende ser galvanizada por ese discurso masivo de la estupidez colectiva que es la televisión, pero que cumple la función de hacernos creer las tonterías [...]” (Zemelman, 1998, p. 7).

La frase fue criticada y posiblemente leída como una forma de superioridad (incluso a la distancia temporal algunos de los miembros del movimiento lo reconocen). El propósito era resaltar la necesidad de una sociedad informada, no obstante, la recepción fue otra, ya que la televisión ha sido una de las principales herramientas del Estado para conservar la dictadura de partido por parte del PRI. Por enciende tu mente 132 Zacatecas entendía la lectura, a lo que se sumaba el episodio de Peña Nieto en la Feria del Libro de Guadalajara. De modo que el mensaje es confuso porque equipara el leer con el estar informado, mientras que todavía es una realidad el analfabetismo en el país y muchos solo tienen acceso a la televisión.

Los Yo Soy 132 no creían en los medios de comunicación tradicional como las televisoras nacionales, pero se dieron cuenta que podían utilizar las redes sociales y la comunicación digital para legitimarse. En el video se denota un afán de hacer público el compromiso de los miembros de este movimiento a partir del conocimiento (toma de conciencia) y de la acción. Existe un discurso implícito en el video, uno que intenta concientizar a la sociedad sobre la necesidad de informarse sobre los problemas de su entorno y contexto histórico y que se debe hacer algo al respecto. Se trata de un discurso marxista, un llamado a la acción, una convocatoria dirigida al proletariado para que se levante contra el orden burgués o su equivalente actual, el orden del capital. El discurso puede entenderse como una amenaza hacia la clase política, y una sugerencia a la sociedad de que tengan comportamientos parecidos para así poder cambiar la realidad.

La narrativa dominante sobre participación política y juventud marca varias categorías, como los jóvenes poco comprometidos que son aquellos que no muestran interés por la realidad que los rodea, los jóvenes interesados o calculadores que son los que ingresan a los movimientos sociales para buscar entrar a otras esferas como la de los partidos políticos, los jóvenes inocentes que son lo que están en movimientos sociales sin conocer realmente los ideales que persiguen y los jóvenes irracionales que son aquellos que realizan vandalismo o que se exponen y provocan violencia.

Todas las categorías anteriores son usadas como una forma de golpear o desprestigiar a los movimientos sociales, pues al encasillar a las iniciativas de reunión de jóvenes desde categorías negativas es fácil que la sociedad rechace sus prácticas y decida no apoyar. Bajo esta tendencia nace y se desarrolla el movimiento Yo Soy 132 nacional, intento de la juventud por hacerse escuchar, de participación política, que echa mano de nuevas tecnologías, nuevas formas de protesta. Los medios los quisieron mostrar como incongruentes, vendidos, rojillos, izquierdosos, pero sobre todo como vándalos. En los noticiarios del país se mostraron de forma recurrente imágenes de la única protesta donde hubo enfrentamiento con policía. Este movimiento viene encabezado por jóvenes estudiantes de clase media, cansados del letargo, que ya olvidó el miedo por hacerse oír y que han buscado nuevas formas de hacer protesta.

La lógica de las relaciones que se instauraron entre los actores políticos, los periodistas y los especialistas de la “opinión pública” llegó a tal punto que, políticamente, es muy difícil actuar al margen de los medios o, a fortiori, contra ellos (Champagne, 2000, p. 10). Los 132 Zacatecas se enfrentaron a este intento por visibilizar sus acciones tratando de luchar contra la idea nacional que la prensa ya estaba construyendo, se lanzaron a las calles con módulos de información, a las escuelas con pláticas de concientización, a protestar a las avenidas principales, pero uno de los testimonios que tenemos a la fecha con elementos claros y organizados es el video analizado en este texto. Este video y muchos de sus esfuerzos fueron el intento por mover la tendencia de la balanza, por mostrar otra cara diferente a la del discurso oficial.

Las pancartas de los diferentes eventos y movilizaciones que se realizaron como 132 estaban llenas de frases contra los medios masivos de comunicación como: “Apaga la tele, enciende tu mente”, “Di no a la tele tiranía”, “Estudiantes informados jamás manipulados”, “Exigimos medios de comunicación con ética, no a la manipulación mediática”, “Televisa: fábrica de ignorancia. Manipulando la opinión pública desde 1951”, “Si la prole se organiza, se la pela Televisa”, “Nuestros sueños no caben en su pantalla”, “Peña la televisión es tuya, México es nuestro”, “Ahora nosotros damos las noticias”. Y es esta última frase la que los inspira a ser medio y tratar de informar con los elementos que tienen a la mano.

Facebook fue uno de sus principales aliados en esta tarea y desde esta plataforma se convocó a eventos, se mostraron declaraciones, ideología, se convocó a la gente a unirse. Para la realidad zacatecana el impacto fue notorio pues lograron convocar a miles de personas a marchas y mítines y el uso de youtube fue poco, con sólo 6 videos disponibles sobre la experiencia en la ciudad de Zacatecas, pero el video de sus bases es un testimonio de la forma en que buscaron hacer las cosas.

El video es una lucha por tambalear la representación social imperante que se tenía sobre la juventud o sobre los jóvenes en movimiento, representación moldeada por aquellos en el poder, pues existe esta fuerte capacidad de construir subjetividades, el uso de sistemas de codificación e interpretación específicos muestran las tendencias políticas de los grupos determinados, así “las culturas juveniles actúan como expresiones que codifican a través de símbolos y lenguajes diversos la esperanza y el miedo” (Reguillo, 2012, p. 15).

Conclusiones

El video nos muestra la narrativa de los integrantes de Yo soy 132 Zacatecas, que son jóvenes que buscan dar sentido al mundo que viven. Como desde el poder y los medios están preocupados por nombrar a los jóvenes desde diferentes categorías como para el desarrollo, de éxito, del futuro, peligrosos, desinteresados, entre otros; este video es el esfuerzo de estos jóvenes zacatecanos por autonombrarse, por rechazar todo aquello que repiten los medios de comunicación y mostrar lo que ellos consideran los aspectos relevantes de su movilización.

Durante todo el video se observa un juego de oposiciones entre Yo y el otro, entre el joven y el viejo, lo negro y lo blanco, el yo consciente y el otro ignorante, y esta contraposición como metáfora del rechazo a la visión dominante, un juego de opuestos que busca demostrar lo diferente de este grupo de jóvenes a la estigmatización que se quiere dar de ellos como peligrosos o problemáticos.

A nivel nacional fueron muchos los cuestionamientos a los diferentes actores del movimiento, se indagó en el pasado de los principales promotores, incluso uno de ellos fue invitado a trabajar en la televisora más fuerte del país, Televisa, lo que acrecentó los cuestionamientos contra todos estos jóvenes al reafirmar la lectura de sus movilización como interesada y en busca de logros personales.

En Zacatecas la cobertura periodística no se dio en ese sentido, la mayoría de las notas son sobre las diferentes movilizaciones, pero no existe un referente que hable de la ideología o la forma de ver las cosas de estos chicos. Así, evidencias como el video resultan relevantes para explicar los argumentos con que ellos se quieren validar y confrontar a ese otro que busca conceptualizarlos desde las categorías reconocidas para la juventud.

Al final, a través de este video, Yo Soy 132 Zacatecas muestra ser un movimiento de jóvenes que se asumen como ciudadanos comprometidos con su realidad, que conocen la realidad del país y que buscan el conocimiento teórico y académico que pueda ayudar a enfrentar esas realidades. Estos jóvenes se reconocen entre ellos y buscan dar voz a aquellos que sufren en el estado y el país, saben que no son directamente los más afectados de la crisis nacional, pero buscan luchar por aquellos que si la sufren y que quizá no saben cómo enfrentarse a ese otro.

Con todos los elementos del video encuentro que existen varias características del movimiento:

- Se habla de un recorrido roto para tejerlo nuevamente
- La militancia tiene que ver con el interés por el bienestar social
- La formación académica o el conocimiento es importante para poder actuar
- Estos jóvenes están convocados a hacer la historia
- Ensañamiento de medios de comunicación contra ellos
- Uso de nuevas tecnologías para la acción política sobre todo el Facebook
- Empleo de páginas web como plataforma de información
- Ruptura de vieja política con la esperanza de una nueva

De esta forma quizá estamos llegando a segunda modernidad de que habla Beck (2002), ese tiempo donde se buscan nuevas formas de inventar el mundo, pues se han aprendido en la modernidad de todas las cosas que fueron mal con la forma anterior de hacer las cosas, estamos en esa individualización que prueba los néctares de las distintas formas de libertad en búsqueda de nuevos estándares globalizantes. Fluctuando entre el conformismo, la desesperanza y esa rara combinación con la búsqueda de otra forma de hacer las cosas, la juventud está buscando nuevas formas de hacer las cosas, quizá empezando por hacer todo de forma muy diferente y tratando de romper con todos los estándares impuestos anteriormente, entre ellos las formas de expresarse y de protesta.

Referencias

- Aguilar, R. y Castañeda, J. (2012). *El narco: la guerra fallida*. México: Punto de Lectura.
- Beck, U. (2002). *Hijos de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Champagne, P. (2000). La visión mediática. En P. Bourdieu, *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Chilton, P. y Schaffner, Ch. (2000). Discurso y política. En T. A. van Dijk (Comp.), *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- Díaz Cepeda, L. R. (2015). Yo soy 132: a networked social movement of Mexican youth. En N. Konak, R. Özgür D. (Eds.), *Waves of social movement mobilizations in the twenty-first century: challenges to the neo-liberal world order and democracy*. Landham, MD: Lexington Books.
- García Zamora, R. (2016). La migración en la agenda pública de México: 1975-2016. *Ola Financiera*, (24), 90-119.
- García Zamora, R. y Padilla, J. M. (2017). Mining and migration: underdevelopment trap in Zacatecas. *Journal of Iberian and Latin American Research*. Australia.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2016). *Censo año 2016*. Recuperado de <http://www.inegi.org.mx/>
- NTR Zacatecas. (2017). “Lleno total en el Teatro Fernando Calderón”. *NTR Zacatecas*. Recuperado de: <http://ntrzacatecas.com/>
- Osorio, J. (2014). *El Estado en el centro de la mundialización. La sociedad civil y el asunto del poder*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reguillo, R. (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. México: Siglo XXI Editores.
- Torres Ramírez, M. y Padilla, J. (2015). “Pobreza rural multidimensional en Zacatecas”. En *Revista Migración y Desarrollo*, 13, (24), 133-165. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/660/66042749005.pdf>
- Van Dijk, T. A. (Comp.) (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.
- . (Comp.) (1999). *El análisis crítico del discurso*. Barcelona: Anthropos.
- Zemelman, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis*, (27), 1-11. Recuperado de <http://polis.revues.org/943>
- . (1998). *Sujeto: existencia y potencia*. Madrid: Anthropos Editorial.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN POLÍTICA EMERGENTE

JUAN FELIPE CAMACHO CAMPOS

Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco

pipe2_3@hotmail.com

La presente reflexión remite a una problemática de la legitimación hacia la clase política actual y la pérdida de credibilidad por parte de la sociedad con las cúpulas del poder. El problema de la legitimidad como una presencia en política ha sido observado interdisciplinariamente como un fenómeno referente a un reconocimiento interno a un grupo o externo al grupo mismo.¹ Los niveles de reconocimiento sugieren una semiótica construida sobre principios y reglas que pueden incluso ser cambiantes. Una suerte de fenomenología emergente se hace presente a la hora de construir el significado, en cada evento político, en cada elección, en cada surgimiento de un nuevo partido, hechos sociales brotados con la esencia de un solo propósito, es decir, con la intención de captar la atención de grandes masas de población y poder obtener de ellos su confianza y con ello, el voto. Las peculiaridades son cambiantes y nunca las mismas entre un fenómeno y otro.

La tarea en la imagen política responde a necesidades de tipo social con la intención de circunscribir imágenes conceptuales con la capacidad de convertirse en imágenes-signos capaces de transmitir, conservar y comunicar la cultura en un contexto específico. Una imagen es la representación de una idea existente previamente a su materialización.

El problema de la legitimación puede explicarse a partir de la tradicional estructura piramidal partidista e incluso en los aspectos a considerarse a la hora de construir un partido nuevo. Existe la tendencia a privilegiar los intereses internos confrontados en las cúpulas del poder sin considerar necesario conocer las carencias o las propuestas de la población. Es una lucha interminable por la figurativización del poder. Ya el politólogo italiano Antonio Gramsci reflexionaba sobre este problema y subrayaba un hecho: solamente la clase obrera es capaz de traducir en actos las transformaciones de carácter económico y político que son necesarias para lograr llevar las energías de un país a la construcción de la libertad y la posibilidad para su desarrollo completo capaz de beneficiar a la sociedad en su conjunto.

¹ Véanse por ejemplo los casos reportados por el sociólogo Nicolás Loza (2008).

Una imagen emergente es aquella que surge, se consolida y alcanza su madurez en medio del juego político descrito brevemente en los párrafos anteriores. Puede ser la prueba de una democracia activa con la capacidad de reinventarse de acuerdo a las exigencias coyunturales y al mismo tiempo radicarse como la expresión de una fuerza política necesaria en actividad dentro del juego político. Este fenómeno puede incluso determinar un juego político activo y constituir una señal de la salud política de una democracia.

Un partido en nacimiento

El nacimiento de un partido y la construcción de su imagen es un fenómeno común en México: Morena (Movimiento de Regeneración Nacional), México Coherente (BCS Coherente) y los candidatos independientes (Pedro Kumamoto, el Bronco) son la respuesta a esa necesidad. Una modificación en la forma de estructurar la formación de una imagen política se visualiza en la aparición de caminos no tradicionales de hacer política, valiéndose de valores presentes en una sociedad como son la honestidad, la coherencia, la libertad individual y la acción de los electores sobre los políticos.

La cultura juega un papel importante a la hora de interpretar un signo, texto o incluso, un sistema complejo de textos y signos. La puesta en práctica de las diferentes competencias por parte del receptor, siguiendo el esquema de comunicación propuesto por Jakobson (1958) emisor-receptor, responde a tres lógicas de carácter individual: i) lo que se puede ver, principio de prominencia; ii) lo que se sabe ver, saberes culturales y iii) lo que se quiere ver, criterios de selección en relación con los imaginarios (Cid, 2010).

La finalidad de todo productor de signos y textos debe ser intervenir en el proceso de conexiones lógicas realizado por cada individuo en su mente para así, probar la eficacia del fenómeno. Es pertinente tomar en cuenta el comentario de Umberto Eco acerca de los signos y el comportamiento: “Los comportamientos se convierten en signos gracias a una decisión por parte del destinatario (educado por convenciones culturales) o a una decisión por parte del emisor, para estimular la decisión de entender dichos comportamientos como signos” (2016 [1976], p. 39).

Una aproximación semiótica puede observarse al considerar a los textos en un contexto específico, los cuales son codificados y funcionan como signos con la intención de comunicar. Un político en campaña enmarcado en la lógica partidista de reglas y procesos debe consolidar su imagen frente al electorado, su estrategia funciona como un sistema de signos verbales y no verbales puestos en marcha con la intención de significar, ambos con la capacidad de transmitir significado preciso y predeterminado. La acción resultante sería una forma de representar la imagen política desde una perspectiva semiótica, convertirla en materia expresiva y dotada de un fin comunicativo.

La imagen de la política, la política en imágenes

La semiótica ha seguido de cerca la evolución de la imagen política a su paso por las distintas materias expresivas proporcionadas por los medios de comunicación: el retrato, la

numismática, el cartel, el tríptico, el anuncio, el spot de radio, tele, cine, etc. La construcción de la imagen en política se trata de una composición donde participan y coinciden distintos sistemas semióticos que van desde el uso del lenguaje como capital adquirido en el juego político (Rossi Landi, 1970 [1968]), la representación política en los medios (Grandi, 2002) hasta los hechos políticos como constructores de significado (Lamizet, 2002).

Los medios de comunicación masiva juegan un papel tan importante y pueden centrar su atención en la figura del actor político. Ambos actúan como constructores de signos frente a una sociedad moderna y muestran la existencia de nuevos modos de representación de lo político y por tanto de nuevas formas de producción simbólica del significado a través de diversos significantes que hoy día, están en constante mutación (Lamizet, 2002; Grandi, 2002).

Como una propuesta teórica acerca de la construcción del significado, es pertinente recordar las reflexiones hechas por Charles Morris (1985 [1971]) y su clasificación de las relaciones entre los signos y los objetos que representan (semántica), los intérpretes (pragmática) y otros signos (sintáctica). En un primer nivel se habla acerca del significado y su capacidad de hacer semiosis al momento de comunicar, la segunda trata acerca de los efectos logrados en el receptor del signo con la finalidad de constituir una semiosis social y el tercero recae en una definición del signo, la sintaxis al momento de concatenar una serie de signos con otros signos.

De acuerdo a lo anterior es posible identificar el poder de la imagen sobre los individuos para ser partícipe, espectador o actor principal del juego político, analizando un caso concreto donde la imagen política nace del trabajo cotidiano de tomar conciencia de las problemáticas de una comunidad. Es posible llegar a una definición un poco más clarificadora del mundo de la comunicación política como una especie de mundo posible. Tal estatus proporciona la capacidad de generar múltiples significados, en donde el único factor determinante ante posibles y múltiples interpretaciones, es la cultura (Lotman, 1996 [1985]).

La conjunción de la imagen, de los mensajes y de las emociones son, desde la perspectiva observada, la estrategia política necesaria para construir conceptos en el imaginario de los miembros de una comunidad, con el fin de generar empatía con una sociedad que hoy día ha perdido credibilidad hacia la clase política tradicional. Ahora bien, la tarea de una imagen abstracta y delineada culturalmente para trascender puede y debe convertirse en un significado con alto valor conceptual: *Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer*, “es mejor morir de pie que toda una vida arrodillado”, *I have a dream*. Mientras que su representación puede recurrir a una plasticidad y una figuratividad variada.

El semiólogo estonio Peeter Torop coincide con lo dicho por Lotman acerca de la importancia de la cultura a la hora de condicionar la interpretación de un signo. Dice que el proceso de semiosis extendida a una intersemiosis, complementadas entre ellas, nos sirven para describir infinita cantidad de fenómenos entrettejidos como redes de significado (Torop, 2000). En el campo de la política es importante llegar a la intersubjetividad para

alcanzar la eficacia comunicativa por medio de la semiosis social (Verón, 1993) con el fin de generar empatía entre los miembros de una sociedad y el actor político.

Dos conceptos, un comportamiento semiótico

Retomando lo dicho sobre las interpretaciones, es posible recurrir a dos palabras-concepto que poseen la capacidad de ilustrar la reflexión anterior. La primera trata de una palabra como /política/, la cual para poder ser aprehendida debe estar inserta dentro de una lengua o grupo de lenguas particulares (Greimas y Courtés 1990 [1979]). Esta lengua se basa en una serie de reglas acordadas socialmente, como sucede de hecho en un idioma y dentro de ella se pueden ubicar una amplia variedad de apropiaciones de dicha lengua ya sean individuales, en pequeños grupos, incluso en comunidades más o menos extensas. Ya Saussure había mencionado (2010 [1916]) a la lengua en su cualidad general de una sociedad, hablar español por ejemplo; la palabra es la apropiación de dicha lengua, el uso individual o específico de la lengua, como sucede en la política, en una ciencia específica, en un taller mecánico, en un laboratorio de análisis clínicos, etc.

Michael Halliday al describir al lenguaje como una semiótica social observa la posición del sujeto con respecto al grupo social y permite expresar núcleos donde el significado se concentra gracias al uso social de un lenguaje. La política puede llegar a conformar un registro. Se trata de un modo de decir cosas distintas a otro y suelen diferir en la forma de atribuir el significado, es decir su dimensión semántica (lexicogramatología y a veces en fonología como realización de esta). Un registro es: lo que un individuo habla (en un momento), determinado por lo que hace (naturaleza de la actividad social que realiza) y que expresa diversidad social (división social del trabajo). Su individualidad radica en las características anteriores (Halliday, 1982).

Desde la perspectiva de un registro y su uso social es posible observar el comportamiento semántico de dos vocablos para comprender su valor como expresión lingüística (palabra) y su dimensión semántica (concepto). La esquematización del concepto política y de estado puede obedecer a las lógicas culturales para garantizar la circulación del significado sin amenazar la necesaria eficacia comunicativa, puede verse de la siguiente forma:

	PALABRA	CONCEPTO
Estado	/estado/	Monopolio del uso legítimo de la fuerza física en un territorio determinado
Política	/política/	Esfuerzo por compartir el poder o por influir en su distribución

Esquema 1. Lógicas culturales del significado

La reflexión sobre los vocablos anteriores permite recurrir a los conceptos provenientes de la semiótica que permiten establecer como signos a la política y al estado,

como entidades capaces de ser estudiadas en contextos diversos. Es por ello que los conceptos de base de la semiótica como signo, texto y sintagma y paradigma resultan pertinentes en la presente reflexión.

El discurso, la imagen y las emociones son los sintagmas que conforman el paradigma de imagen política. En el discurso se puede hablar de un problema de denotación y connotación, el cual es explicado en el *Tratado de semiótica general*, al ver el discurso en un modelo semiótico biplanar de *contenido* y *expresión*, se dice que hay connotación cuando el plano de la expresión tiene otro(s) código(s) (Eco 2016 [1976]), puede verse ejemplificado en el siguiente esquema:

Expresión		Contenido
expresión	contenido	

DISCURSO (Actor político)

SIGNIFICADO (Entendido por Ciudadanos)

Esquema 2. Denotación y connotación del discurso

En el esquema anterior se parte del discurso político visto como un signo compuesto de un contenido y una expresión el cual, al buscar cierto efecto más allá de una exactitud, su expresión supone otra semiótica comprensible en cada uno de los ciudadanos, es decir cada persona adopta un contenido distinto con base en lo expresado mediante el discurso.

Un componente fundamental ulterior radica en las emociones construidas como resultado de mostrar en imágenes los contenidos y las plataformas de una agrupación política inserta en un proceso emergente. Si una emoción es el resultado de una acción interna al texto, lo es también una consecuencia de la correcta comprensión de un texto o incluso su opuesto, una interpretación deficitaria. Las emociones deben ser proyectadas en el discurso emitido por el político con el fin de ser reconducidas a imágenes capaces de impactar en el imaginario colectivo y poder aumentar el capital político para llegar a una mayor credibilidad y aceptación por parte del electorado. La distribución de capitales puede esquematizarse en el modelo estructural propuesto por el semiólogo y lingüista danés Louis Hjelmslev (1984 [1943]):

	CONTENIDO	EXPRESIÓN
Forma	Existencia individual del actor político	Manifestación formal de una imagen específica
Sustancia	Capital político Valores, ideales, planes de gobierno y acciones orientados al cambio en beneficio a la sociedad	Capital mediático Encarnaciones posibles existentes en las representaciones sociales y a través de los massmedia

Esquema 3. Estructuración de capitales

El cuadro anterior responde a las necesidades de producción de imágenes y así poder funcionar como una guía con la tarea de plasmar el ideario de un partido o un actor político a través de imágenes visuales. Las emociones serán contempladas en otra dimensión del texto, en la parte de su relación con el usuario e incluso en personalidad de votante.

A manera de conclusión

Es posible hablar de una respuesta a la problemática presentada al inicio de la reflexión y coincidir en la necesidad de una correcta formación de la imagen política emergente, la cual no necesariamente responde a las formas tradicionales de hacer política y lograr la aceptación de la sociedad. Entendemos entonces por imagen política todo lo que desea transmitir de sí mismo un candidato independiente, un partido emergente y un partido escindido, con la finalidad de persuadir a los electores para que lo acepten o para que hayan votado o voten por su candidatura.

Referencias

- Aristóteles. (2002). *Retórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Buci-Glucksmann, C. (1984 [1975]). *Gramsci y el Estado (hacia una teoría materialista de la filosofía)*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Cid, A. (2010). La semiótica de la imagen: hacia un cambio de paradigma. *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, (89), 160-171.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. España: Lumen.
- . (2016 [1976]). *Tratado de semiótica general*. España: Lumen.
- Farré, M. (2004). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires: La Crujía.
- Grandi, R. (2002). El sistema de los medios y el sistema político. *deSignis. 2 La comunicación política: Transformaciones del espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- Greimas, A. y Courtés, J (1990). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Halliday, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hjelmslev, L. (1984 [1943]). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jakobson, R. (1958). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Lamizet, B. (2002) *Le sens de la ville*. París: Editions L'Harmattan.
- Landi, F. (1968). *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas: Editorial Arte.
- Recuperado de <https://es.scribd.com/document/224773593/Rossi-Landi-El-Lenguaje-Como-Trabajo-y-Como-Mercado>
- Loza, N. (2008). *Legitimidad en disputa, Zedillo, Fox, Calderón*. México: Flacso México.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- Maquiavelo, N. (2015 [1532]). *El príncipe*. México: Lectorum.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.

- Saussure, F. (2010). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Torop, P. (2000 [1995]). *La traduzione totale*. Estonia: Guaraldi Logos.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*.
Barcelona: Gedisa.
- Weber, M. (1966 [1919]). *El sabio y la política*. Argentina: Eudec.

MENTIRAS, FORMAS SÍGNICAS Y CAMPAÑAS ELECTORALES

MAURICIO ISIDRO ARELLANO CORTÉS
Universidad Anáhuac, México
mauricio_arellano_cortes@hotmail.com

La coherencia como proceso semiótico

Cualquier campaña política enfrenta un alúd de mentiras, de promesas incumplidas entre sociedad y candidatos para convertirse en una época, aunque breve, de incoherencia social. El caso del Brexit, los plebiscitos en el mundo, el triunfo de Donald Trump, son ejemplos de una coherencia o incoherencia social y política. Son signos emitidos los cuales apuntan a un significado y son interpretados por la sociedad como verdades, pero pasado el tiempo se descubren como mentiras.¹ La coherencia se ha convertido en un tema extremadamente relevante en la vida pública de muchas sociedades. Es a todas luces claro que gobernantes, líderes políticos y los mismos partidos políticos enfrentan continuas crisis de credibilidad lo que lleva a un desgaste general de la democracia y los gobiernos en todo el mundo.

Lo anteriormente expuesto sin duda genera un problema para las sociedades desde dos aspectos, la gente no confía en sus gobiernos porque saben que en la campaña mienten y tanto partidos como candidatos se ven obligados a mentirle a la gente en la campaña para así poder ganar el derecho a gobernar. Lo que nos lleva a un círculo vicioso motor de campañas-gobierno en donde la coherencia se diluye hasta dejar de existir. Según J. A. Greimas en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, la coherencia es “una doctrina, un sistema de pensamiento, o una teoría cuyas partes están, todas, solidamente relacionadas entre sí [...] Incluso, ya el mismo L. Hjemslev, antecedente al semiólogo lituano, considera a la coherencia como uno de los tres criterios fundamentales de la científicidad de una teoría”.

Es por eso pertinente analizar desde la semiótica los efectos de sentido producidos por los lenguajes en uso en la campaña electoral de un partido mexicano ubicado en la izquierda y de reciente creación, el Movimiento de Regeneración Nacional (Morena) para el proceso constituyente de la Ciudad de México. Y establecer si la coherencia y la

¹ El reenvío como forma sígnica ha sido descrito por Roman Jakobson para ser retomado con ese carácter por Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general*. Una definición, también reportada en el mismo tratado y con el mismo sentido de relación ha sido propuesta por Charles Sanders Peirce: *Aliquid stat pro aliquo*.

cohesión juegan un papel fundamental en este tipo de procesos políticos que sin duda se inscriben en un proceso de modalización greimasiano, porque es precisamente la campaña en donde las personas y organizaciones inmiscuidas en el proceso tienen perfectamente diferenciadas las tres competencias modales reflejadas en cada construcción de un candidato y en la suma de la opción ideológica que el partido ofrece. Dichas competencias son las virtualizantes, las actualizantes y las realizantes. Las formas textuales donde las competencias resultan evidentes requieren de una sintagmática especial pues suman la totalidad de la campaña electoral mexicana. Nos encontramos así con la pre-campaña, la campaña y el ser gobierno, en este caso, parte del Constituyente de la Ciudad de México.

Si atendemos a lo observado por Lozano-Peña Marín-Abril en su texto didáctico *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*, la necesaria definición de texto se expresa como “[...] un continuum que debe de ser cortado para poder analizarse” (Lozano, Peña y Abril, 1982) debemos realizar esos recortes del proceso político-electoral para lograr analizar y encontrar su significación discursiva. La segmentación permite comprender no solo la organización de la campaña desde un punto de vista semiótico, sino la pertinencia de un análisis de coherencia política. Los trabajos existentes no han utilizado un sistema semiótico de medición de coherencia, lo han hecho más bien a través de análisis históricos, métodos cualitativos como *focus group* o entrevistas a profundidad, métodos cuantitativos como las encuestas, e incluso un análisis de discurso sin enfoque semiótico. Utilizar modelos provenientes de la semiótica podría generar una nueva forma de comprender la coherencia existente en la política y en especial aquella observada en las campañas electorales.

Dado lo anterior se desprende el hecho de una posible reinterpretación de las campañas electorales, de su posibilidad de análisis como signos sociales convertidos en votos. Si los partidos traducen esos signos en formas de gobierno y muy en especial en el presente caso, en una nueva Constitución para una de las urbes más grandes del planeta como lo es la Ciudad de México entonces las muestras de su coherencia trascienden sus discurso de campaña para mostrar las dimensiones de una coherencia en una propuesta de ideología política. Como podemos darnos cuenta, depende la existencia de la *coherencia entre lo que se piensa, se dice y se hace* en este proceso político-electoral, justamente en él, los individuos y la sociedad de la Ciudad de México, obtendrían los derechos y obligaciones propuestos por los partidos y en particular Morena durante la campaña dirigida a sus electores. Todo el análisis de caso se vuelve relevante pues Morena se ha mostrado como el partido con la capacidad de generar mayor confianza en la sociedad. El análisis planteado versa entonces sobre las formas de modalización empleadas por el partido en su campaña.

El presente análisis se enmarca entonces en una memorable frase, de carácter metodológico a partir de una conceptualización de carácter teórico al observar la relación de la estructura del discurso político y los contenidos de los cuales es vehículo: “[...]”

el discurso político carece de sentido fuera de la acción y que la acción entraña, para el sujeto político, el ejercicio de un poder. Por lo tanto, es preciso que una teoría del discurso diga cómo concibe las relaciones entre discurso, acción y poder [...]” (Charaudeau, 2002).

Sin embargo, en este caso no solo se deberá analizar el discurso, más bien, para poder comprender cómo se construye y trabaja una campaña la observaremos con los instrumentos adecuados descritos anteriormente, para poder comprender y explicar el “contacto intelectual” a partir de la descripción realizada por el semiólogo francés Charaudeau.

No olvidemos que en una campaña a todas luces se mezclan diferentes discursos con estrategias derivadas de la retórica, para convencer votantes; la dialéctica, en cuanto los partidos presentan sus ideas a la sociedad y comienza un proceso de confrontación de planes y proyectos de gobierno entre las diversas opciones políticas: la mercadotecnia política para convertir un político en algo comprensible al consumo-voto. Resumido con mayor precisión por las palabras de Jonathan Swift “el arte de convencer al pueblo” o en otra frase del mismo autor “la mentira política” (Swift, 2009).

Sin embargo, tanto la retórica como la dialéctica como estrategias organizadoras del discurso, también se observan hacia dentro de los partidos, ya que también en el proceso de precampañas los dirigentes y precandidatos se ven en la necesidad de convencer y debatir ideas entre los mismos integrantes y militantes del partido. La suma de la producción textual genera la visibilidad de las plataformas partidistas. En el caso de Morena, este proceso se evidenció por dos fases muy marcadas, el *proceso interno* en donde todos los individuos afiliados a este partido, conformaron un mismo paradigma entendido como posición ideológica mostrado en sus opiniones. El otro *proceso externo* cuando ese proyecto constitucional debió enfrentar ideas completamente distintas a sus propuestas de izquierda en contraposición a las del Partido Acción Nacional, derecha, o las del Partido Revolucionario Institucional, centro. En ese momento Swift vuelve a arrojar luz a nuestro estudio, al hablar sobre el derecho a la verdad, la cual puede estar dividida en verdad particular, verdad económica y verdad política. Cada una corresponde, según el autor, a la verdad que se debe un vecino a otro, la verdad que se puede exigir entre familia y la verdad existente entre un gobierno y su pueblo. Lo anterior explica el nivel de verdad política conocido por una persona puede a partir de su rango, puesto, dignidad y capacidades. Se puede esperar entonces, según este autor, la constatación de la preexistencia de una gran brecha entre lo pensando, lo dicho por el partido y lo realizado por el mismo.

Sin embargo, el análisis semiótico muestra la incoherencia o la coherencia entre los tres momentos políticos; los idearios, la campaña y el gobierno-constituyente. Dichas formas de coherencia permitirían saber de antemano si la opción elegida por la ciudadanía en la jornada electoral, se convertirá realmente en lo prometido si se llega a conformar un gobierno, pero sin tener que depender de encuestas (opiniones mo-

mentaneas), *focus group* (percepciones), entrevistas (opiniones con trasfondo), o análisis histórico (causas y consecuencias). Lo anterior se lograría al realizar un análisis profundo del discurso, al observar, describir y explicar su coherencia, su cohesión y su competencia. Es pertinente recordar al respecto: “[...] El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse[...]” (Foucault, 2009, p. 15). Aunado al concepto de coherencia se debe tener en cuenta el método propuesto por Swift sobre los tipos de mentira política existente; la Adición, la Calumnia o la Transferencia.

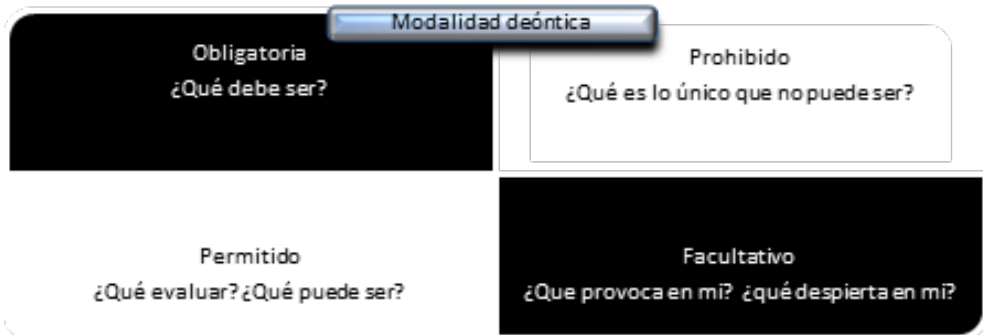
La mentira de adición da a un gran personaje más reputación de la que le corresponde, y ello para ponerlo en disposición de servir a algún buen fin o algún proyecto que se tiene a la vista. La mentira de maledicencia, de detracción, de calumnia o la mentira difamatoria es quella con la que se despoja a algún gran hombre de la reputación que ha adquirido por méritos propios... Finalmente, la mentira de transferencia es la que transfiere el mérito de una buena acción de un hombre a otro hombre, que por si mismo tiene cualidades superiores y un mérito muy por encima del que se le concede o aquella con la cual se quita el demérito de una mala acción al que la ha cometido para transferirlo a un hombre que merece aun menos por si mismo. (Swift, 2009).

Tal reflexión permite realizar un análisis de los positivos pero tambien de los negativos, de aquellas mentiras dichas durante ña campaña para poder medir y obtener un balance de verdad y de mentira política prometida y ejecutada por ese partido. El discurso brindado a la ciudadanía por Morena se divide precisamente en: 1) Declaración de principios, 2) Plataforma electoral, y 3) Actuaciones en el constituyente, gracias a los cuales es posible analizar los tres momentos del discurso a partir de las fases y sus respectivas modalizaciones:

Fase virtualizante	Fase actualizante	Fase realizante
• Deber	• Poder	• Ser
• Querer	• Saber	• Hacer

Es necesario observar ahora el análisis y complementarlo con el estudio de la inmanencia y la significación de las diferentes fases de la campaña, mediante la aplicación de los conceptos teóricos como son sintagma y paradigma que nos explicará los diversos niveles de organización del discurso enfocándonos en los niveles deóntico y alético. Para lograr el objetivo principal de la presente investigación, es necesario observar, describir y explicar la posible existencia de la coherencia entre declaración de principios, plataforma electoral y la actuación de Morena en el Constituyente.

La metodología usada para llevar a cabo este análisis se aplicó a un estudio de caso, en el cual se segmentaron los documentos, la declaración de principios y la plataforma electoral, de este partido político. El trabajo consistió entonces en poder comprender los compromisos de Morena con la sociedad en ese momento y de ese modo contrastarlo con sus actuaciones en el Constituyente. Al inicio se separó el discurso en identidades negativas y positivas que nos permitieran observar como se asume el partido y lo que repudia. A partir de esa oposición fue posible trazar su Deber ser y su NO deber ser, reflejando también el nivel deóntico de coherencia. Para lograr lo anterior se propuso y utilizó el siguiente modelo, el cual parte de *lo que puede* y *lo que no puede ser*, teniendo como complemento *lo que es permitido* y *lo facultativo* dentro de esta modalidad.



Ahora bien, partiendo del modelo general de la modalización deóntica se complementó con un análisis detallado que permite conocer los tres diferentes niveles en el discurso de Morena, en los dos documentos, y cómo se manifiestan los diversos argumentos vertidos por este partido en esos textos para individuar así la cohesión interna.

Modalización, nivel deóntico: <i>Deber ser</i>			
Documento:	_____		
	Nivel profundo	Nivel inmanente	Nivel de superficie
Artículo o cita			

Modalización, nivel deóntico: <i>No deber ser</i>			
Documento:	_____		
	Nivel profundo	Nivel inmanente	Nivel de superficie
Artículo o cita			

Resultados parciales

En la clasificación de la *Declaración de principios* mediante la modalización *deóntica*, se observa que Morena plantea ocho temas básicos: el primero es la preocupación por

el otro; el segundo es la felicidad; el tercero es acabar con el régimen político que el mencionado partido califica de caduco; el cuarto tema consiste en proteger la naturaleza y preservar aguas y bosques de la nación; el quinto es lo que ellos denominan como la transformación democrática del país; el sexto es la generación de un cambio que a la postre veremos que Morena, lo establecerá en cuatro rubros: en lo político, económico, social y cultural; en el penúltimo tema Morena establece la defensa de múltiples cosas como libertades, derechos humanos, de la dignidad, solidaridad, justicia, etc.; y por último, habla sobre la equidad de oportunidades para todos los mexicanos.

Ahora bien, de manera negativa o “en lo prohibido”, o explicándolo de manera más abundante, Morena se declara en contra de siete temas principalmente que fueron tomados en el orden cronológico de lectura de su declaración de principios. El primer tema de Morena que como partido político nacional dice atacar es la corrupción; el segundo la simulación; el tercero la imposición, el cual esta íntimamente relacionado con el cuarto y quinto tema que son el autoritarismo y la opresión respectivamente; El sexto tema que es uno de los más importantes dada la amplitud en la que se subdivide es el modelo neoliberal del cual desprende este partido subtemas como: los privilegios, los beneficios de una minoría a costa de los problemas de la mayoría, los monopolios, y diferentes sectores sociales relegados y sin oportunidades en nuestro país. Por último, Morena se dice en contra de cualquier tipo de violación a los derechos humanos.

Ahora bien, estudiando la plataforma programática de Morena para la elección de la Asamblea Constituyente de la Ciudad de México, es posible identificar la condición de documento, mucho más extenso que la Declaración de Principios. La plataforma, de manera positiva o como propuesta o acciones para llevar a cabo, genera el documento alrededor de tres puntos: 1) derechos humanos; 2) el funcionamiento de los poderes locales y 3) los principios de gobierno. Al seguir esta dirección, este documento abre a una cantidad muy importante de subtemas, los cuales se pueden consultar en la tabla relacionada a este punto.

El primer tema, derechos humanos, tiene correlación con el punto siete de la clasificación hecha en la tabla positiva de la declaración de principios de Morena. En ésta tabla los derechos humanos son mencionados y se subraya que Morena piensa defenderlos, argumento en correlación con el tema uno de la tabla positiva de la plataforma electoral de Morena. En esta tabla podemos ver además, que Morena si bien defiende los derechos humanos, confunde este apartado denominado “derecho humanos” con subtemas de importante relevancia como son el respeto al estado laico, o el reconocimiento de la democracia como concepto integral amplio y no reducido al plano electoral. Otros más son la justicia, la libertad, la reivindicación de los espacios públicos o el reconocimiento de los derechos de la Madre Tierra. Y del mismo modo se enlistan una serie de derechos que no existen en la actualidad pero

que ellos buscan implementar en la nueva Constitución de la Ciudad de México. Esos son: el derecho al buen gobierno, a no ser criminalizado por realizar protestas sociales, a una renta básica, a la migración, al control colectivo de los recursos de propiedad común o a las nuevas tecnologías de la información. Así como el derecho a la consulta vinculante para la realización de mega proyectos u obras públicas de trascendencia. Y una variedad de temas amplia pero que poco tienen que ver realmente con los derechos humanos reconocidos por la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Ahora bien, el tema de la felicidad se encuentra en la Declaración de Principios de Morena pero no es abordado y por lo tanto no es instrumentalizado en la plataforma electoral para la Asamblea Constituyente. Por lo que no existe en ese punto una coherencia entre plataforma electoral y Declaración de Principios.

Cabe notar la ausencia de una correlación directa entre la relevancia con la que se aborda el tema en la declaración de principios y el esfuerzo con el que se aborda en la plataforma electoral de este partido. Del mismo modo, este análisis prosigue contrastando y clasificando las actuaciones de los integrantes de Morena en el Constituyente de la Ciudad de México. Lo anterior nos lleva a un triple contraste entre lo que el partido piensa, la equiparamos con su *Declaración de principios*, lo que el partido dice, su plataforma de campaña y sus actuaciones en el Congreso. El resultado muestra evidentemente las acciones realizadas por el partido en este proceso. Prosiguiendo con este análisis una vez realizados los comparativos de coherencia entre:

1. La declaración de principios *vs.* plataforma electoral
2. La plataforma electoral *vs.* actuaciones en el constituyente
3. La declaración de principios *vs.* actuaciones en el constituyente

Tema	Documento original	Documento de contraste	Actuación	Medición de coherencia	Coherencia
Derechos (descripcion del tema)	X	X	X	3/3 o 1	Completa
Obligaciones (descripcion del tema)	X	X	Y	2/3	Media
Gobierno (descripcion del tema)	X	Y	Z	0	Nula

Se deber continuar con un análisis propiamente de evaluación de coherencia entre todos los temas existentes en este proceso político, para lo cual se propone el siguiente modelo:

Tema	Documento original	Contraste 1	Contraste 2	Coherencia	Tipo de mentira (adición, calumnia o transferencia)	Resultado coherencia o incoherencia (mentira)
Derechos Humanos	Declaración de principios	Plataforma electoral	Actuación	Sí	Ninguna	1
Libertad de expresión	Plataforma electoral	Declaración de principios	Actuación	Media	Adición	0,5
Impuestos	Plataforma electoral	Declaración de principios	Actuación	No	Calumnia y adición	0

Con lo cual se pretende cerrar el tema de la coherencia y la mentira.

Conclusiones

El presente estudio es solo un primer paso para abordar el tema, ya que se requiere un esfuerzo mayor. La tarea de desahogar el problema central planteado en el proyecto, medir el nivel de coherencia mostrado por un partido político en sus documentos básicos y sus actuaciones como gobierno. Sería necesario ampliar el análisis a otros partidos políticos, en otras elecciones, con otras plataformas electorales para poder observar la eficacia del modelo de análisis y su capacidad de relevar condiciones para interpretar los niveles de coherencia o incoherencia en los partidos políticos participando en el juego electoral y el ejercicio del gobierno.

Sería necesario también estudiar la coherencia de los candidatos en relación con los documentos del partido y con sus actuaciones. Las dimensiones van del partido hasta el individuo, por lo que este análisis se encuentra en sus primeras fases. Los resultados parciales impiden obviar o dar por sentado el que todos los individuos se comportarán igual o entenderán su deber ser de la misma manera.

No obstante, este análisis indica de entrada como resultado parcial, un hecho donde los partidos políticos bien pueden tener un discurso conocido por todos, pero sin atender de manera directa lo planteado por ellos mismos en sus documentos básicos. Del mismo modo nos revela la existencia del problema relacionado a los temas fundamentales para el partido, los cuales pueden o no ser tomados en cuenta al momento de generar las plataformas electorales de los partidos. Afirmar lo anterior requiere corroborar con otros análisis aplicados a las plataformas y a las acciones de otros partidos y de otras campañas. Sin embargo, constituye un indicio para nuevas investigaciones en el rubro de la coherencia partidista desde el paradigma teórico de una semiótica atenta a la construcción del significado en el marco de la coherencia. Sin duda el tema de la

coherencia partidista ha sido poco explorado, pero muy sufrido en los efectos en la realidad política la cual afecta a una enorme cantidad de electores en todo el mundo.

Referencias

- Charaudeau, P. (2002). Para qué sirve analizar el discurso político. *DeSignis*, (12), 109-124.
- Foucault, M. (2009). *El orden del discurso*. México: Tusquets Editores.
- Gombrich, E. (2002). *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate.
- Lamizet, B. (2002). *Semiótica de lo político*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lozano, J., Peña, C. y Abril, G. (1982). *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Molina, S. (1998). *Teoría de la credibilidad Política*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mouchon, J. (2002). *La decadencia del debate público en TV*. Barcelona: Gedisa.
- Nietzsche, F. W. (2010). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Nohlen, D. (2001). *Sistemas electorales y partidos políticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1994 [1958]). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Swift, J. (2009). *El arte de la política*. Barcelona: El Barquero.

LA LEGITIMIDAD Y LA SEMIÓTICA EN EL SPOT POLÍTICO

MARIO ALBERTO VELÁZQUEZ MORALES
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco
grooxs@gmail.com

Los actos ilícitos y la corrupción en la política ven implicados a funcionarios públicos de bajo y alto nivel: desde gobernadores hasta presidentes. Dichas acciones desgastan para la ciudadanía el complejo juego político. En este marco los políticos han optado por presentarse con diferentes estrategias para persuadir y convencer al electorado, ganar su confianza y su voto y construirse de manera legítima ante ellos. En México existe un sistema democrático constantemente criticado públicamente en medios electrónicos y periodísticos. No sólo en este ámbito se hace visible un descontento y una desconfianza de la población en general hacia el sistema político, incluso se cuestionan a las instituciones del Estado, a las intenciones de los gobernantes y, en el terreno de las percepciones, a la actitud mostrada por funcionarios públicos al ejercer su cargo. Las críticas centran las insuficiencias y los vacíos en la formas de gobernar. Más aún, la baja popularidad¹ del actual Presidente de la República Mexicana, Enrique Peña Nieto, resultado de la evaluación negativa considerando un bajo desempeño, aunado a los constantes tropiezos mediáticos en su administración, hacen necesario estudiar todos los factores anteriores y de analizar el campo político circundante para poder explicar el desenvolvimiento y comportamiento a partir de una mirada semiótica.

Para ello es necesario considerar a los partidos a través de sus máximos representantes, así como sus acciones directas o indirectas de sus actos y los referidos por los medios de comunicación. Para ello es necesario tomar como parte del análisis a sus líderes, quienes introducen las distintas maneras de pensar del partido en la sociedad por medio del discurso y visualidad para su aceptación y adopción o rechazo. Si el partido político adquiere vida propia y habla por sí mismo a través de plataformas como páginas web en Internet, spots de radio y televisión, propaganda en espacios públicos, periódicos o boletines circulando de mano en mano, tales recursos serán la visualización del modo de persuadir al destinatario con su discurso.

En el análisis semiótico es posible dar cuenta de la manera como se construyen las relaciones entre partido/sujeto-político/ciudadanía; ya sea en el discurso y en la visuali-

¹ Véanse *Reuters* (2016) y *Animal Político* (2017).

dad, para así atraer votos y posicionarse como partidos políticos capaces de tomar decisiones para el bien de una nación. La importancia del análisis se encuentra en las formas de expresión para legitimar un orden político, ya que es un factor importante para establecer la confianza de la ciudadanía con el partido y ejercer en las elecciones el voto que corresponderá a la designación de un funcionario público. La legitimidad no es el único factor para esta decisión pero sí uno importante, pues tiene que ver hoy en día con la manera legal (legítima) y de confianza con que un ciudadano percibe al partido político, es así que llegamos al razonamiento: si los partidos políticos deben generar confianza en la población, y los spots políticos son una estrategia visual de los partidos; ergo los spots políticos deben generar confianza en la población, lo cual establecerá su legitimidad.

En el estudio del spot político se pueden presentar candidatos con determinadas ideologías, tanto en televisión como en internet, donde se tiene la posibilidad de viralizarse. La estructura narrativa puede también estudiarse con el fin de identificar los elementos de legitimidad presentes en un recorrido narrativo así como en las formas de ejercer el poder para persuadir con esta idea-concepto a la ciudadanía.

Legitimidad

La legitimidad es un concepto en principio abstracto debido a las distintas interpretaciones capaces de dotarlo de significado según el contexto. El vocablo legitimidad proviene de la palabra “*legítima*” que a su vez proviene del adjetivo latino “*legitimus*” con el significado de “conforme a las reglas”. La Real Academia Española (2017) define la *legitimidad* como cualidad de legítimo, referida a su vez “conforme a las leyes”, a lo “lícito”, a lo “cierto, genuino y verdadero en cualquier línea” y en el derecho, la “porción de la herencia de que el testador no puede disponer libremente, por asignarla la ley a determinados herederos”. Es de este último punto de donde proviene la palabra *legitimidad*, ya que en el siglo I a. C. se introdujo esta palabra en el Código Romano para impugnar un testamento como “inoficioso”.²

En la Edad Media el concepto “legitimidad” se caracterizó por un modelo irracional, donde por encima de todo acto de los hombres estaba Dios y el poder tradicional se legitimaba ya sea por el respeto a las costumbres de un orden establecido ya sea por el carisma de un líder en una relación personal con los gobernados (Rodríguez, 1996, p. 32). Es el significado dado por Nicolás Maquiavelo en su obra *El Príncipe* pues menciona: “En los estados hereditarios acostumbrados al sometimiento del príncipe por linaje existe menos dificultad para regirlos y mantenerlos que cuando se trata de principados nuevos, pues basta con el acatamiento del orden establecido por ancestros, modernizándolo con los nuevos casos” (Maquiavelo, 2016 [1513-1514], p. 23).

² *Legítima* fue utilizado para calificar lo que es conforme a la ley y se refería a la porción de la herencia de la cual el testador no podía disponer libremente, por lo que la ley la asigna a determinados herederos. (*Diccionario Jurídico Mexicano*, citado en Ortiz, 2013, p. 11).

El fin de la obra *El Príncipe* como lo plantea Maquiavelo es mantener el principado a costa de cualquier acción, manteniendo la obediencia de los súbditos al príncipe. La legitimidad es lograda ya sea mediante el respeto por las costumbres, por la conquista de nuevos reinos con sus propias armas, por la fe prometida o por el temor al castigo.³

Más tarde, en el periodo de la Ilustración se da un lugar especial a la razón y la legitimidad adquiere otro matiz. En *El contrato social* (1762) de Jean Jacques Rousseau, el autor habla sobre un pacto social establecido entre la comunidad y con el cual se logra salir del estado natural y salvaje al estado civil, logrando un cambio de conducta donde se sustituye la justicia al instinto y dando a las acciones la moralidad de la que antes carecían. (Rousseau, 2009 [1762], p. 35). Rousseau declara:

Encontrar una forma de asociación que defienda y proteja con la fuerza común la persona y los bienes de cada asociado, y por la cual cada uno, uniéndose todos, no obedezca sino a sí mismo y permanezca tan libre como antes. Tal es el problema fundamental cuya solución da el Contrato Social. (pp. 28-29)

En esta obra Rousseau hace visible la forma tácita de las cláusulas del contrato, al romperlas los individuos pueden recobrar su estado primitivo de naturaleza y recuperar su libertad natural (p. 29). Pero esto traería graves consecuencias como el perecer de los hombres dentro de una comunidad. Se trata entonces de renunciar a la libertad natural (la forma primitiva de la libertad) por ganar la libertad civil y la propiedad de lo que el hombre posee, además de la libertad moral la cual hace por sí sola al hombre dueño de sí mismo (pp. 35-36).

En las reflexiones de Rousseau podemos entrever el significado de legitimidad como algo logrado por el consenso de una comunidad, representa un nuevo principio social donde los miembros renuncian a sus libertades individuales por conseguir algo en lo que se está de acuerdo en general, es decir, lo mejor para todos sus integrantes, sin caer en asuntos tiránicos o despóticos. Con el *Contrato Social* la legitimidad dejó de provenir del orden divino de Dios para darle paso a la razón y al consenso con base en las leyes, la legitimidad cambió de la obediencia por orden divino a la obediencia por la decisión consensuada entre todos los individuos de la comunidad, sustituir el instinto por la razón y tomar las mejores decisiones, así como aplicar las leyes de manera equitativa. En lugar de principios de índole material, como la Naturaleza o Dios, hace acto de aparición el principio formal de la razón y son las condiciones formales de la justificación⁴ las que cobran fuerza legítimamente por sí mismas (Habermas, 1992 [1981], p. 250).

³ Estos mecanismos de legitimación son abordados por Ortiz (2013) como “sistemas de legitimación”, es decir, las formas por las que los gobiernos se legitiman ante una comunidad y de las cuales hablaremos más adelante.

Max Weber en *Economía y sociedad* nos habla de la presencia de un “orden válido” dentro del Estado moderno, el cual se refiere a la acción orientada por “máximas” señaladas, validadas además cuando tienen lugar en grado significativo. Aparecen así como máximas obligatorias o como modelos de conducta para ciertos actores, es decir, se presenta como algo que “debe ser” lo cual da la posibilidad de que la acción se oriente por tal suceso (Weber, 2002 [1922], p. 25). Aquí influyen factores como la religión, el afecto, la razón o la sumisión. La legitimidad se encuentra principalmente, como Weber refiere, en el campo de las creencias, envuelta en constantes procesos de transformación a medida que se modifica la política, la legitimidad es entonces un concepto vivo y latente en cada gobierno y en cada época, con ella se gana la obediencia y la confianza de los gobernados para sus gobernadores. Si existe legitimidad dentro de una nación entonces podrá existir la estabilidad de un sistema de organización social logrando que perdure, inversamente, si no hay legitimidad se propicia la utilización o sobreutilización de instrumentos de control y represión (Ortíz, 2013, p. 13). Si los gobernados no creen en las órdenes que dictan los gobernadores entonces no se puede hablar de legitimidad. El hecho de gozar de legitimidad representa la garantía de una identidad colectiva determinada por vías normativas, las cuales se apoyan en estructuras de signo unificados tales como el idioma, la pertenencia a una raza, la tradición o incluso la razón (Habermas, 1992 [1981], p. 248).

El analista político Onel Ortiz Fragosó (2013) reconoce la presencia de ciertas características entre las definiciones de Weber, Habermas, y otros autores, y menciona que la legitimidad:

[...] significa aceptación de un orden social como válido y éticamente aceptado; representa un proceso inherente a todo sistema político, y al mismo tiempo constituye una de sus funciones principales; está integrada por factores racionales, éticos, históricos y psicológicos de la sociedad (multidimensionalidad), pero sobre todo, es un elemento que posibilita el ejercicio del poder y justifica a sus poseedores, es decir, a la clase política. (p. 14)

Al hablar de “multidimensionalidad” del concepto legitimidad nos referimos a la suma de dimensiones en las cuales evoluciona a la par de la realidad, su utilidad se encuentra como menciona el sociólogo Nicolás Loza Otero (2008) en conceder: “El derecho de mando del gobernante y el deber de obediencia del gobernado, con independencia del contenido y resultado del mandato, es decir, instituye la relación de dominación a través de la autoridad” (p. 32).

⁴ Habermas se refiere por niveles de justificación a las condiciones formales de la aceptabilidad de las razones que prestan a las legitimaciones eficacia, fuerza consensual y fuerza motivadora (Habermas, 1992 [1981], p. 251).

La legitimidad es de este modo producto de varios factores en distintas dimensiones: el factor económico, el factor social, el factor político, el factor tradicional-cultural y el momento coyuntural de la época, no basta tener presente un solo factor sino la mezcla de éstos aunados a procesos de legitimación para lograr el estado legítimo.

Procesos de legitimación

Habermas reflexiona en *La reconstrucción del materialismo histórico* acerca de la legitimidad como un proceso (1992 [1981], p. 244), entendiendo el concepto como algo continuo y en constante transformación, ergo un problema permanente. Si la legitimidad es una pretensión, o un estado, entonces las legitimaciones sirven para hacer efectiva tal pretensión (la acción de legitimar), las cuales sirven para:

[...] Mostrar cómo y por qué las instituciones existentes (o recomendadas) son las adecuadas para emplear el poder político de forma que lleguen a realizarse los valores constitutivos de la identidad de la sociedad. El que la gente crea en ellas es algo que depende, a todas luces, de motivos empíricos.⁵ (p. 248)

Retomando a Max Weber, la legitimidad de un orden⁶ es un tipo de dominación,⁷ pero se debe considerar solo como una probabilidad, debe ser tratada como tal y mantenida en una proporción importante. La propia pretensión de legitimidad, por su índole la hace “válida” en grado relevante, consolida su existencia y co-determina la naturaleza del medio de dominación (Weber, 2002 [1922], p. 171). Retomamos de Max Weber estas formas de dominación, las cuales pueden estar garantizadas de diversas maneras:

- I) De manera puramente íntima, y en este caso:
 - 1) Puramente afectiva; por entrega sentimental;
 - 2) Racional con arreglo a valores: por la creencia en su validez absoluta, en cuanto expresión de valores supremos generadores de deberes (morales, estéticos, etc.)
 - 3) Religiosa: por la creencia de que su observancia depende de la existencia de un bien de salvación.

⁵ “Lo que se acepta como razón y fuerza generadora de consenso, depende del nivel de justificación exigido respectivamente” (Habermas 1992 [1981], p. 249).

⁶ El orden debe entenderse como “convención” o “derecho”: el primero cuando la validez está garantizada externamente por la probabilidad de un cúmulo de hombres a reprobar una conducta discordante y al segundo cuando está garantizado externamente la probabilidad de la coacción ejercida por un cuadro de individuos instituidos con la misión de obligar la observancia de ese orden o castigar su transgresión (Weber, 2002 [1922], p. 27).

⁷ Entendida la dominación como la probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado para mandatos específicos, puede ser desde la habituación inconsciente hasta lo que se considera puramente racional con arreglo a fines (Weber, 2002 [1922], p. 170).

II) También (o solamente) por la expectativa de determinadas consecuencias externas; es decir, por una situación de intereses, por expectativas de un determinado género. (p. 27)

Los tres tipos puros de dominación legítima son:

- De carácter tradicional, basado en la creencia cotidiana en la santidad de las tradiciones que rigieron desde tiempos lejanos y en la legitimidad de los señalados por esa tradición para ejercer la autoridad (autoridad tradicional).
 - a) La fuerza de tradición señala el contenido de los ordenamientos, así como su amplitud y sentido tal como son creídos y su transgresión puede ser peligrosa para la situación tradicional del imperante.
 - b) El arbitrio libre del señor el cual la tradición le demarca el ámbito correspondiente.

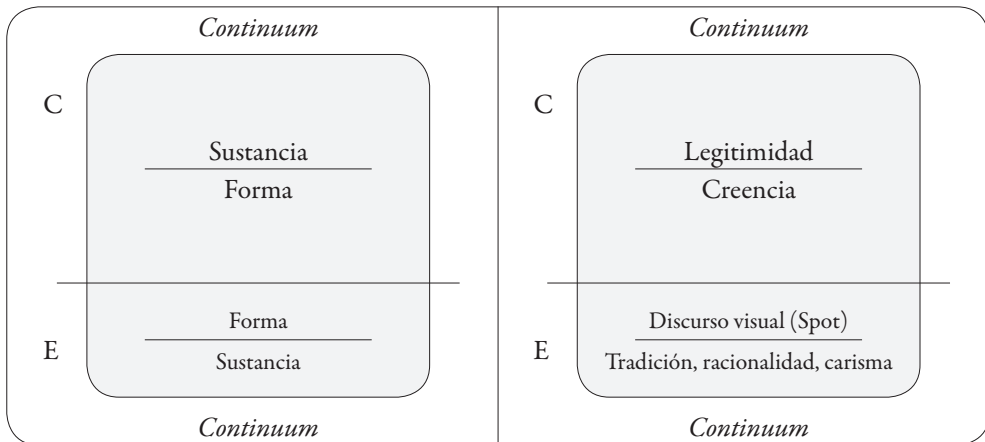
- De carácter racional, es decir, la creencia en la legalidad de ordenaciones y derechos de mando llamados por esas ordenaciones a ejercer la autoridad (legal).
 - a) Puede ser con arreglo a fines o arreglo a valores, con la pretensión de ser respetados por integrantes de la asociación que lo propone.
 - b) El tipo más puro de dominación legal es aquel ejercido por un cuadro administrativo burocrático.
 - c) La administración burocrática, menciona, es la forma pura más racional de ejercer dominación y garantiza los niveles más elevados de precisión, continuidad, disciplina, rigor y confianza.

- De carácter carismático: la entrega extra cotidiana a la santidad, heroísmo o ejemplaridad de una persona y a las ordenaciones por ella creadas o reveladas (autoridad carismática).⁸
 - a) La autoridad carismática del caudillo es calificada por razones de confianza personal en la revelación, heroicidad o ejemplaridad, dentro del círculo en que la fe en su carisma tiene validez (pp. 172-181).

⁸ Estos puntos forman parte de las legitimaciones de Habermas: la forma más universal y primitiva, es decir, el carácter sagrado de la tradición, donde se incluyen el temor a determinados perjuicios y a varios intereses, vinculados normalmente al mantenimiento de la sumisión al orden vigente; la creación de un nuevo orden por oráculos proféticos por revelaciones consagradas y por lo tanto santas, donde el sometimiento depende de la creencia en la legitimidad de los "profetas"; el tipo más puro de validez racional es el derecho natural, esto es, los derechos naturales de los cuales gozamos desde el nacimiento solo por ser hombres; y hoy el más común, la creencia en la legalidad, es decir, a la obediencia a preceptos jurídicos positivos estatuidos según el procedimiento usual y formalmente correctos (Weber, 2002 [1922], p. 30).

Estas formas de legitimación nos da la posibilidad de medir y dar cuenta de los procesos por los cuales se logra llegar al estado de legitimidad. Añadiremos además que para lograr legitimidad un sistema legal necesita generar aceptación, valoración positiva e identificación por parte de los gobernados. (Rodríguez, 1996, p. 39) Tanto la obediencia a las leyes, como el carisma del líder y la tradición son las formas de legitimación del sistema político que detenta y quiere llegar al poder.⁹ En consecuencia con la legalidad y el respeto, la decisión del voto de la mayoría en una democracia radica en la creencia de elegir al más capaz para ejercer un puesto público. Una semiótica de la legitimidad se encuentra principalmente en el plano del contenido (Hjemslev, 1980 [1969]) y también debe ser parte del plano de la expresión y por ende, será en su visualidad y en el discurso donde ejerce el poder para persuadir al elector de su dominio. Para que un signo sea signo de legitimidad debe tener una relación de solidaridad¹⁰ entre la función de su signo y sus dos funtivos, es decir, la expresión y el contenido. A esta unión entre la forma del plano de la expresión y el plano del contenido la denominamos ‘semiosis’, descrita como una operación productora de signos mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca entre contenido y expresión (Greimas y Courtés, 1990 [1979], p. 364).

Cuadro 1. Contenido y expresión de la legitimidad en *spot* político



Visualidad en los actores políticos

Los actores políticos representados en los medios se circunscriben dentro de un espacio público (donde ejercen el poder visible), su representación de la que son objeto

⁹ El “poder legítimo” se entiende weberianamente por el poder cuyos mandatos son, independientemente de su contenido, obedecidos (Bobbio, Mateucci y Pasquino, 1980, p. 478).

¹⁰ Hjemslev da diferentes nombres de los tipos de relaciones según tanto se encuentren entre términos de un proceso o sistema, de modo que el esquema quedaría de la siguiente manera: Proceso: a) solidaridad, b) selección, c) combinaciones y Sistema: a) complementaridad b) especificación c) autonomías.

busca establecer códigos semióticos, relaciones lógicas y sistemas de interpretación, es decir, una gramaticalidad para ser identificados, leídos correctamente, en una relación semiótica arbitraria¹¹ (Grandi, 2002). Para Grandi, la imagen política presentada en los medios debe ser entendida como un concepto donde se incluyen tres elementos:

Tabla 1. Imagen política

Imagen esperada	Cómo el líder desearía ser considerado
Imagen comprobada	Interpretaciones de los diferentes públicos en torno a los comportamientos y actitudes del líder
Imagen difusa	Conjunto de discursos, de cualquier tipo, del líder o acerca de él

Fuente: Grandi (2002, p. 86).

Estos componentes de la imagen recubren dos funciones, una primaria y otra secundaria:

1. **Primaria:** Consiste en generar un universo de significaciones capaz de actuar como ‘marco de sentido’ donde diferentes segmentos de público puedan interpretar los comportamientos, actitudes y en general las prácticas discursivas del líder para efectuar inferencias en función de rasgos de identidad (lo que Bernard Lamizet [2002] llamaría llenar el ‘espacio vacío’ de significación en una representación política).
2. **Secundaria:** Atribuir a diferentes públicos de referencia un ‘sistema de expectativas’ al que el líder trata de responder de modo pertinente.

La ‘imagen de un líder’ es aquel marco o perspectiva que, incidiendo sobre la interpretación que los diferentes públicos hacen de todas las acciones del líder mismo, crea, en los diversos segmentos del público, una serie de expectativas. Es el resultado del conjunto de relaciones contractuales instaurados de modo no definitivo con los diferentes segmentos del público en una situación de “gran concurrencia discursiva” y que goza de dos características principales: la contractualidad¹² y la intertextualidad. (Grandi, 2002, pp. 86-87) La interpretación con la cual se traduce la representación está supeditada a lo que el votante reconoce en su propia cotidianidad, es decir, al ser espectador

¹¹ Según Ferdinand de Saussure (1945), el lazo que une el significante al significado del signo es arbitrario. La existencia misma de lenguas diferentes es una prueba: el significado ‘buey’ que tiene por significante ‘bwéi’ a un lado de la frontera franco-española y al otro lado de la frontera francogermana es oks (ochs) (p. 130). Sin embargo, lo arbitrario del signo no debe dar idea de que puede asignarse cualquier significado a un signo por libre elección una vez establecido por un grupo lingüístico, el signo es inmotivado.

¹² Es en esta actividad contractual donde se le pide al destinatario ‘creer’, adoptar una cierta actitud o comportamiento a cambio de una recompensa de cualquier tipo en un futuro (Grandi, 2002, p. 88). En el ámbito de la legitimidad, es donde los ciudadanos espectadores del medio visual otorgan ese significado ‘legítimo’ al actor político.

y al mismo tiempo participe de la representación del actor político el ciudadano activa mecanismos con los que pueda identificarse con el candidato, lo cual concluye con sus propias evaluaciones. (Louden, citado por Grandi, 2002, p. 87). De este modo, viendo e interpretando las actitudes, el votante realiza inferencias con las cuales crea expectativas sobre el proceder del candidato en un futuro, es por estas representaciones de actores políticos que se conforma la imagen: un contrato donde destinador y destinatario están de acuerdo para traducir una representación y otorgarle un significado en un ambiente determinado,¹³ un contrato donde interfiere además la ‘identidad del sujeto’, es decir, con relación a la imagen del otro, o con la que piensa que el otro posee de él.

El poder y su visualidad

La palabra poder designa la ‘capacidad o posibilidad de obrar’, de producir efectos, puede ser referida tanto a individuos como a grupos humanos o a objetos y fenómenos de la naturaleza. En el campo social, se refiere a la capacidad del hombre para determinar la conducta de otro hombre (Bobbio, Mateucci y Pasquino, 1980, p. 1190). Su etimología nos dice que es un verbo transformado en sustantivo que deriva del latín *posere* traducido como “ser posible” o “ser capaz de” (por lo tanto de poseer), y deriva como expresión de *pote est*, “poder ser”. En su uso verbal el ejercicio del poder radica en una posibilidad de “hacer” hacia uno mismo y hacia los demás, pero requiere de acuerdos sociales, de esta forma el poder es sostenido gracias al contrato preexistente de aquellos en una comunidad que lo detentan y aquellos que lo reciben en sus efectos (Cid, 2016).

En el terreno visual el poder se manifiesta de diversas formas, resalta de manera intrínseca y extrínseca en el mensaje mismo, en el acto comunicativo y en las formas textuales con las cuales se manifiesta e influencia de manera directa al receptor (Cid, 2016). Se presenta como un signo visual que está en lugar de otra cosa, o dicho de otro modo, en una relación arbitraria de expresión con contenido, siendo el mismo texto quien proporciona las estrategias y reglas reconocibles para lograr comprender su significado, condicionado a su comprensibilidad y a su decodificación su eficacia final (Cid, 2016).

Así, el poder solo cuando es visible y reconocible por los sujetos a los cuales se ejerce logra su existencia (Lamizet, 2002) De esta manera está ligado en primera instancia a la visualidad, pues cuando el intérprete ve en ella y reconoce el poder, es cuando se ejerce. Por lo tanto el poder depende de una interpretación la cual, según Lamizet, precisa de una actividad semiótica: la de designación o reconocimiento, el voto o la aclamación; su significado se encuentra entonces en el conjunto de elementos en donde el poder es reconocido (designación) y ejercido (práctica del poder) (Lamizet, 2002, p. 101). Al

¹³ Eco nos menciona que por lo general, un destinatario recurre a su patrimonio de conocimientos, a su propia visión parcial del mundo, para elegir los subcódigos que han de converger en el mensaje (Eco, 1986, p. 141). Lo anterior circunscrito al campo ideológico.

respecto Alfredo Cid menciona que el poder es reconocido por el sujeto espectador de una imagen o por quien dota de poder a la misma:

Si cada individuo está limitado en su capacidad para ver lo que quiere, lo que puede y lo que sabe ver, no obstante realiza un poder sobre todo tipo de imagen y este radica precisamente en dotar del conocimiento necesario para poder, saber y querer ver lo que se sabe que existe. (Cid, 2016).

Sólo en la representación del poder hacia los sujetos a los cuales se ejerce, es que podemos hablar de comunicación política. Los significantes del poder son así las formas materiales por medio de las cuales este se manifiesta, se deja percibir y reconocer (Lamizet, 2002, p. 102), en este caso, en una imagen. En las sociedades democráticas el poder se ejerce de manera temporal, por lo cual éste queda suspendido en un “lugar vacío” dado que no es un objeto material, sino una representación, destinada a conferir sentido a los significantes que se intercambian en la comunicación (p. 101). Por lo tanto es tarea del ciudadano espectador conferir el sentido a ese espacio vacío, y aceptar como ‘legítimo’ al personaje político o institución. Este proceso podrá darse en las formas narrativas por las cuales se manifiesta la política, ya que en ellas se busca fundamentarse legítimamente y continuar su discurso ideológico; el caso del spot político representa una oportunidad para acercarse a la ciudadanía, esto puede llevarse a cabo por medio de la TV, el cine y el Internet. Al respecto Isabella Pezzini (2001) menciona:

La politica inoltre ha costantemente bisogno di ricorrere a narrazioni che le diano un fondamento o che le assicurino continuità, a discorsi e scambi comunicativi che sostanzino la pubblicità della sua dimensione simbolica, collaborino a discutere e stabilire i campi di valori assiologici e ideologici cui essa fa riferimento nei suoi progetti.¹⁴ (p. 20)

El spot político

El fin primordial del spot es dar a conocer un producto, un servicio o una propuesta política, busca persuadir al receptor de que consume el producto anunciado o en el ámbito político que vote por tal o cual candidato. El spot representa tan solo una de las formas de la campaña política. En su conformación hay presencia de un discurso, imágenes, música y sonidos, todos estos elementos se articulan en una forma de narración breve, acorde con la inmediatez de las nuevas tecnologías y las nuevas formas de percepciones narrativas.

¹⁴ “La política necesita constantemente recurrir a las narrativas que dan un fundamento o que aseguran la continuidad de discursos e intercambios comunicativos que permiten sustentar la publicidad de su dimensión simbólica, a trabajar juntos para discutir y determinar los campos de valores axiológicos y valores ideológicos que forma referencia en sus proyectos”.

Como menciona Pezzini (2001), la función del spot es manifiestamente persuasiva, ofrece información y argumenta sugiriendo cualquier forma de cambio, ya sea cognitivo, ya sea de comportamiento o actitud (p. 75), el marketing y la narrativa influyen en su estructura, pero en el estudio semiótico del spot se analiza la interpretación y comprensión de la persuasión. La persuasión es entendida como una de las formas del hacer cognoscitivo, el cual consiste en la convocación por parte del enunciador para hacer aceptar al enunciatario el contrato enunciativo propuesto, y volver de este modo eficaz la comunicación (Greimas y Courtés, 1990 [1979], p. 304). Si un actor político se manifiesta como legítimo en tal spot, entonces buscará hacer que el espectador acepte tal legitimidad, ejerciendo el poder.

Estructuras modales en una narrativa

La modalidad es entendida como lo que modifica al predicado de un enunciado, se refiere a la producción de un enunciado llamado modal que sobredetermina a un enunciado-descriptivo (Greimas y Courtés 1990 [1979], p. 262). La modalización remite a una operación semántica donde se dota a un enunciado simple de significación, dando lugar a estructuras modales (Cid, 2016) las cuales parten de dos enunciados elementales (también llamados canónicos): el ser y el hacer. Por lo cual se conciben distintas combinaciones:

- a) el hacer modalizando el ser (la performance o acto)
- b) el ser modalizando el hacer (la competencia¹⁵)
- c) el ser modalizando el ser (modalidades veridictorias)
- d) el hacer modalizando el hacer (modalidades factitivas). (Greimas y Courtés, 1990 [1979], p. 262)

El concepto de legitimidad es visto como un estado (ser), mientras que al hablar de procesos de legitimación nos referimos a las acciones por las cuales se logra tal estado (hacer). El análisis debe situarse principalmente en estos dos valores dentro de la narrativa del spot político, entendido como texto, es decir, una unidad de estructura, de delimitación, determinación estructural y figuratividad, el cual contiene una serie de estrategias reconocibles para poder funcionar depositando significado, condicionando a su comprensibilidad y a su decodificación su eficacia resultante (Cid, 2016).

Dentro de la estructura narrativa del spot se efectúa el desarrollo de valores modales, esto es, valores virtualizantes, actualizantes y realizantes propuestos en la narración ordenadamente: una modalidad realizante presupone una virtualizante; una fase narrati-

¹⁵ “Lengua y competencia se consideran dotadas de una existencia virtual y se oponen al habla y al performace, concebidas como actualizantes de potencialidades precedentes. [...] La competencia es un saber-hacer, ese algo que posibilita el hacer” (Greimas y Courtés, 1990 [1979] p. 68).

va desde el inicio (etapa virtualizante) que pasa por un desarrollo (etapa actualizante) y llega a su final (etapa realizante). Greimas y J. Courtés (1990 [1979]) se refieren a estas verdades como modos y niveles de existencia, las cuales forman un recorrido, interpretable como una tensión, el cual parte de un punto cero hasta su realización (p. 263).

Tabla 2. Niveles de existencia en el recorrido narrativo

Inicio	—————→			Final
Virtualizante	————→	Actualizante	————→	Realizante
	Prueba		Prueba	

Las lógicas modales seleccionan valores de verdad (deónticos o aléticos) y los plantean axiomáticamente (Greimas y Courtés, 1990 [1979], p. 263) Las verdades deónticas se refieren a las estructuras modales¹⁶ en el enunciado teniendo como predicado el deber, el cual determina y rige el enunciado del hacer (deber-hacer), del mismo modo afectan al sujeto en su competencia modal y forman parte de su definición (pp. 108-109) Las verdades aléticas son aquellas estructuras cuyo enunciado modal es el predicado del deber, el cual impone y rige el enunciado de estado, ser/estar (deber-ser) (p. 31). Así, un actor político puede presentarse como el “deber-ser” gobernante aludiendo al valor legítimo en el cual se encuentra o ha llegado, planteado axiomáticamente, o justificar un hecho o una acción bajo el valor modal del deber-hacer aludiendo al mismo estado. En la organización semiótica de los discursos las verdades enfrascadas en valores modales de querer, poder y saber, también modalizan el ser y el hacer.

Las inferencias operadas por los electores a partir del comportamiento del candidato durante la campaña electoral [...] hacen referencia fundamentalmente al campo de la competencia que comprende tanto las modalidades virtualizantes del “querer” o del “deber” como aquellas que actualizan el “saber” o el “poder”. La competencia es interpretada como el “ser” que permite el “hacer”. (Grandi, 2002, p. 89)

Tabla 3. Modelizaciones

Modalidades	virtualizantes	actualizantes	realizantes
Exotáticas	Deber	Poder	Hacer
Endotáticas	Querer	Saber	Ser

Fuente: Greimas y Courtés (1990 [1979], p. 263)

¹⁶ Cada término modal puede ser tratado como estructura modal (definición sintáctica) o como un valor modal (definición taxonómica). En la semiótica modal se utiliza el término en su definición sintáctica (Greimas y Courtés, 1990 [1979], p. 32).

Tabla 4. Modelizaciones

Competencia		Performancia
Modalidad virtualizante	Modalidad actualizante	Modalidad realizante
Querer-hacer	Saber-hacer	Hacer ser
Deber-hacer	Poder-hacer	Hacer-hacer
Fuente: Cid (2016)		

Al combinar los valores modales antes descritos se caracteriza el desarrollo de la narración contenida en el texto y se dota de valores a los elementos participantes como objetos, sujetos, etc. La modalización entra entonces en estrecha conexión con los valores trascendentales presentes en todas las formas textuales, y es en esa representación donde radica su fuerza externa (Cid, 2016) así como en su reconocimiento.

Conclusión

En la configuración del estado legítimo existen procesos de legitimación que lo hacen ser; los estados y las acciones son representados dentro de una narrativa, ya sea en el plano del contenido ya sea en el plano de la expresión, el estudio de tales componentes hace posible el estudio semiótico de la legitimidad. Teniendo en consideración los componentes esenciales dentro del recorrido narrativo de un spot político se hace posible identificar la presencia de legitimidad, principalmente en el ser y el hacer de los valores modales, aunado a las lógicas de querer, deber, poder y saber y sus posibles combinaciones de las cuales puede apoyarse para hacerse visible y ser reconocida.

Las formas de la legitimidad dentro del spot político pueden presentarse en base a la tradición, carisma del líder o racionalidad (aludiendo a la legalidad y proceso democrático por medio del cual llegó al poder, por ejemplo) en enunciados de estado (competencia), es decir, las cualidades y aptitudes que posee frente a los enunciados modales, y sus acciones (performancia) de un actor político, es decir, un gobernante, candidato, partido, etc.

Referencias

- Animal Político*. (2017). Gasolinazo sume al gobierno de Peña en su nivel más bajo de aprobación; Morena gana puntos. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2017/01/gasolinazo-encuesta-pena-popularidad/>
- Bobbio, N., Matteucci, N. y Pasquino, G. (1980). *Diccionario de política*. México: Siglo XXI Editores.
- Cid, A. (2016). *El poder de las imágenes*. Ponencia en II Coloquio Internacional. Análisis de Discursos Contemporáneos: Cultura y poder, Boyacá, Colombia.
- Grandi, R. (2002). El sistema de los medios y el sistema político. *DeSignis. La comunicación política. Transformaciones del espacio público* (pp. 84-95). Barcelona: Gedisa.

- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990 [1979]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*. Madrid: Gredos.
- Habermas, J. (1992 [1981]). *La reconstrucción del materialismo histórico*. Madrid: Taurus.
- Hjemslev, L. (1980 [1969]). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Lamizet, B. (2002). Semiótica de lo político. *DeSignis. La comunicación política. Transformaciones del espacio público* (pp. 97-107). Barcelona: Gedisa.
- Loza, N. (2008). *Legitimidad en disputa. Zedillo, Fox, Calderón*. México: Flacso México.
- Maquiavelo, N. (2016 [1513-1514]). *El príncipe*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Ortiz, O. (2013). *Legitimidad y democracia*. México: D3 Ediciones.
- Pezzini, I. (2001). *Lo spot elettorale*. Roma: Meltemi.
- Real Academia Española. (2017). Legítimo. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=N58VtPK>
- Reuters. (2016). Popularidad de presidente de México cae a 30 pct por manejo de economía y corrupción. Recuperado de <http://lta.reuters.com/article/domesticNews/idLTAKCN0XA1P6>
- Rodríguez, J. (1996). *Estado de derecho y democracia*. México: Colección Cuadernos de Divulgación de la Cultura Democrática, IFE, N.12.
- Rousseau, J. J. (2009 [1762]). *El contrato social o principios de derecho político*. México: Libuk.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Weber, M. (2002 [1922]). *Economía y sociedad, esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.

EL SÍNTOMA EN PSICOANÁLISIS. DEL SIGNO AL SIGNIFICANTE... Y RETORNO

SYLVIA DE CASTRO KORGI

Profesora Asociada, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Universidad Nacional de Colombia

msdecastrok@unal.edu.co

Si tuviera que violentar ciertas connotaciones de la palabra, diría semiótica a toda disciplina que parte del signo tomado como objeto, pero para destacar que ahí precisamente se hace obstáculo a la aprehensión del significante como tal.

LACAN (1993, p. 11)

1.

Me propongo tratar algunos elementos conceptuales relativos al deslizamiento que sufre la categoría de síntoma en psicoanálisis, según un recorrido cuyo punto de partida es la ruptura que Freud introduce en la lógica médica para pensar este asunto particular del sufrimiento humano que es el síntoma psíquico. Si bien ese es el punto de partida, ineludible tratándose de la invención freudiana, mi aproximación hace uso de las categorías que Jacques Lacan introdujo para identificar los distintos niveles de la experiencia subjetiva: lo simbólico, lo imaginario y lo real, según sea el predominio del “material” en juego: de lenguaje, de sentido y de aquello que escapa al uno y al otro y resulta, por lo tanto, no dialectizable.

En el recorrido propuesto, en su primera formulación el síntoma es un asunto de lo simbólico: está hecho de lenguaje, es una metáfora, como dice Lacan, y responde, por lo tanto, a la lógica significante. En su segunda versión, en cambio, el síntoma encuentra su valor como “cifra del goce”, o de libido, para retomar los términos freudianos, y este valor es “autónomo”, por así decir, aún si no elimina la articulación lenguajera, significante, del síntoma, ni los efectos de significado, imaginarios, entre los que cabe destacar el resultado del desciframiento al que el síntoma se somete en una cura psicoanalítica. Así planteadas las cosas, dos perspectivas del síntoma se anuncian, lenguajera una, de satisfacción pulsional la otra, perspectivas que sin embargo concluyen en una novedosa articulación que, a su turno, promueve el paso del significante al signo en la consideración de Lacan. De hecho, como bien lo explicita uno de los autores consultados para

este propósito, en este deslizamiento se trata de una rehabilitación del signo con respecto al significante como categoría de la experiencia y de la teoría psicoanalíticas, lo que sugiere una modificación que no es cualquiera, si nos atenemos a la inicial insistencia de Lacan en afirmar, a partir de su lectura de los textos freudianos fundadores, la lógica significante como horizonte propicio para situar el síntoma (Askofaré, 2012).

Ante todo, quiero hacer explícito el telón de fondo sobre el que destaca la invención freudiana del síntoma psíquico, pues advierte de entrada la novedad introducida por Freud en la consideración de esta parcela del sufrimiento humano. Empecemos, pues, por aclarar de qué nos ocupamos cuando hablamos de síntoma en psicoanálisis. El asunto es tan antiguo como la invención misma del psicoanálisis, pero al mismo tiempo tan actual como puede sugerirlo el repliegue de la formulación freudiana que proponía, ya a finales del siglo XIX, una ruptura con lo que llamamos hoy el biologicismo como tendencia dominante en la consideración del fenómeno psicopatológico. Es a la histérica, despreciada por la medicina, a la que Freud debe su invención: situada ella en una exterioridad con respecto a la racionalidad médica que sus representantes no podían integrar, Freud se sorprende ante el relato de la paciente y dejándose interrogar por ese sufrimiento de “fin de siglo”, le da la palabra. No valdría la pena referir el gesto freudiano de no ser porque “dar la palabra” supone el reconocimiento de un sentido al síntoma histérico, un sentido del que el médico no sabe. Tampoco la paciente lo sabe, digamos mejor que no dispone de ese saber, porque le es inconsciente. El síntoma es, así, la ocasión de verificar la división del sujeto, que no sabe sobre los pensamientos que lo determinan.

Freud inaugura la posibilidad misma de producción de un saber inédito, posible en virtud del método que inventa y que debe su nombre a una paciente de su colega Josep Breuer en esa experiencia inaugural que los llevó al descubrimiento del acontecimiento patógeno, causal, del síntoma histérico: la “*talking cure*”. Vale la pena decir que si ese acontecimiento pudo ser reconocido como causa fue porque, convocado el recuerdo, su puesta en palabras determinó el levantamiento del síntoma (Lacan, 1990a, p. 247). Si esto era así habría que admitir, a *mínima*, una medida común entre el síntoma y la palabra...

2.

La histérica, que sufre de su cuerpo, confronta al cuerpo médico con una falta en el saber frente a la cual la opción no fue otra que el descrédito: allí donde la causalidad orgánica del síntoma no pudo ser demostrada, la alternativa del médico fue la acusación de simulación. Entre tanto, lo que Freud descubre en este capítulo de los orígenes es que el síntoma no responde a la función de signo de enfermedad, signo médico para el caso, cuyas causas habría que buscar en una alteración o disfunción orgánica. A cambio, Freud escucha en el relato del síntoma una articulación simbólica: en su posibilidad de expresar un deseo o un conflicto psíquico a nivel del cuerpo, el síntoma histérico tra-

duce lo psíquico en somático: el cuerpo habla, así la histérica no sepa lo que dice. Por supuesto, un lazo tan particular entre el cuerpo y la palabra pone de presente otra cosa que un organismo viviente. El cuerpo de la histérica es un cuerpo regido por leyes que no son las de la anatomía, en razón de lo cual Freud (1992a) puede sentenciar que “(...) la histeria se comporta en sus parálisis como si la anatomía no existiera, o como si no tuviera noticia alguna de ella” (p. 206).

Elisabeth von R., una de las pacientes cuyo historial Freud presenta en los “Estudios sobre la histeria”, sufre de dolor en las piernas, pero de lo que ella se queja es de falta de apoyo, de no poder avanzar, de estar detenida... Y Freud dice, asombrado, que las cosas ocurren como si las piernas de su paciente se entrometieran en la conversación. Es por eso que él nombra la afección de su paciente como “parálisis funcional simbólica”. Pero el descubrimiento decisivo es que la parálisis histérica responde a la concepción, a la idea que la paciente tiene de su órgano, independientemente, incluso a contravía, de las leyes de la anatomía, en virtud de lo cual Freud postula la hipótesis de un mecanismo psíquico como causa. De hecho, una nueva categoría de síntoma inventa Freud, cuya causalidad requiere necesariamente del descubrimiento de otra dimensión psíquica: el inconsciente (Askofaré, 2012). Esa Otra escena del psiquismo, no equivalente ni al alma de los antiguos ni a la mente de los modernos, se halla habitada, desde que Freud supo escucharla, por contenidos de representación desalojados del pensar consciente que, lejos de caracterizarse por su desorganización, están sometidos a ciertas leyes que no corresponden a la legalidad del pensamiento consciente. Freud llama a ese funcionamiento del psiquismo inconsciente “proceso primario”, en oposición a los procesos del pensar con conciencia cuya operación describe el proceso secundario.

Cuando, por su parte, Jacques Lacan hace su famoso “retorno a Freud”, cuenta ya con una concepción de lo simbólico cuya apoyatura encuentra en los desarrollos de la lingüística estructural, en la obra de F. de Saussure particularmente, y lo hace con la finalidad expresa de atender a lo que está en juego en la experiencia del inconsciente que no es otra cosa que la estructura misma del lenguaje. En efecto, según una fórmula que se hizo célebre, el inconsciente está “estructurado como un lenguaje”. Durante el primer período de su enseñanza Lacan hace énfasis en los textos freudianos fundadores –“La interpretación de los sueños”, “La psicopatología de la vida cotidiana”, “El chiste y su relación con el inconsciente”– de cuya lectura razonada concluye que palabra y lenguaje constituyen el fundamento de las manifestaciones del inconsciente. De hecho, palabra y lenguaje delimitan la dimensión simbólica del síntoma, dimensión que Lacan (1990a) recoge claramente así:

Porque si para admitir un síntoma en la psicopatología psicoanalítica (...) Freud exige el mínimo de sobredeterminación que constituye un doble sentido, símbolo de un conflicto difunto más allá de su función en un conflicto presente no menos simbólico, si nos ha enseñado a seguir en el texto de las asociaciones libres

la ramificación ascendente de esa estirpe simbólica, para situar por ella en los puntos en que las formas verbales se entrecruzan con ella los nudos de su estructura, queda ya del todo claro que el síntoma se resuelve por entero en un análisis de lenguaje, porque él mismo está estructurado como un lenguaje, porque es lenguaje cuya palabra debe ser librada. (p. 260)

Una ilustración clínica freudiana, cuya claridad la hace privilegiada para mostrar los recorridos lenguajeros de la formación de síntoma, nos permite concluir acerca de lo que Lacan llamará estructura significativa del síntoma. Emma, la paciente de Freud, se encuentra aquejada de un síntoma que consiste en no poder entrar sola a una tienda, pues se angustia, en razón de lo cual toma precauciones para no tener que hacerlo, o para hacerlo en compañía de alguien. A propósito de esto, ella recuerda que, a los 12 años, en una ocasión fue sola a una tienda en la que los empleados se reían entre sí. El hecho es que salió de allí corriendo, presa de un afecto de terror. Según le manifiesta a Freud, ella piensa que se reían de su vestido... pero, por supuesto, no es el vestido lo que le impide, una vez instalado el síntoma, entrar sola a una tienda, pues ella ya no se viste como en ese entonces, y tampoco es falta de protección, pues basta con que un niño la acompañe para que pueda sentirse segura. En conclusión, los recuerdos que constituyen el acontecimiento vivido a los 12 años de edad, no explican el terror que le impide entrar sola a una tienda y, por lo tanto, no aclaran “el determinismo del síntoma”, como dice Freud (1992b, p. 401). Pero Emma recuerda luego otro acontecimiento, ocurrido cuando ella tenía 8 años, que no tuvo presente en su memoria en el momento de la huida angustiada de la tienda, a sus 12 años (figura 1). Según puede recordar en el curso de la cura con Freud, a los 8 años ella fue a la tienda de un pastelero y este hombre, entrado en años, le tocó los genitales a través del vestido (Korgi, 2014).¹

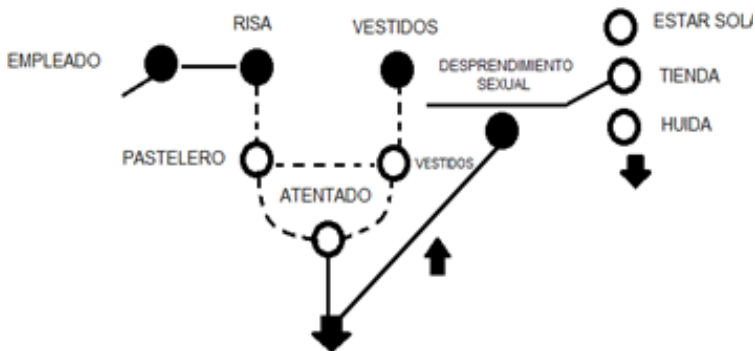


Figura 1. Esquema del caso Emma
Fuente: Freud (1992, p. 402)

¹ Un desarrollo de este asunto se encuentra en mi texto “El síntoma como metáfora: entre sentido y mensaje”.

Lo que Freud muestra es que el segundo recuerdo permite comprender retroactivamente el primero: en la tienda los dos empleados ríen y esa risa evoca inconscientemente el recuerdo del pastelero, quien había acompañado su atentado con una risotada. El recuerdo del pastelero trae consigo, por asociación, el recuerdo del atentado, y es este recuerdo el que despierta un desencadenamiento sexual que se traspone en angustia. Por eso Emma sale corriendo de la tienda de los empleados, en la que se encontraba sola, como aquella vez en la tienda del pastelero. Por eso no puede luego entrar sola a una tienda.

Este fragmento clínico ilustra cuestiones fundamentales de la consideración de los fenómenos psíquicos en psicoanálisis. Ilustra, para empezar, el modo como juegan la causalidad y la temporalidad en la formación del síntoma: causalidad lógica y temporalidad retroactiva. El acontecimiento primero en el tiempo, al que designaremos con Lacan S_1 , del que Emma no guarda el recuerdo, ha quedado inscrito en el psiquismo inconsciente a título de una huella de memoria que funciona como causa del síntoma, pero no inmediatamente, sino cuando adquiere su valor sexual, *a posteriori*, a propósito del acontecimiento segundo, S_2 . Quiere esto decir que los fenómenos psíquicos no pueden explicarse de acuerdo con la lógica que cuenta en la producción de los fenómenos físicos, según una relación directa de causa-efecto [C→E] en la que ¡no hay lugar para el sujeto!

En función de esa temporalidad retroactiva que descubre aquí, Freud (1992b) concluye su presentación de la formación del síntoma de Emma diciendo lo siguiente: “Dondequiera se descubre que es reprimido un recuerdo que sólo *con efecto retardado* {*nachträglich*} ha devenido trauma” (p. 403). Es decir que el acontecimiento traumático no tiene efecto ni sentido en sí mismo, sino cuando se convierte en recuerdo sexual a reprimir, lo cual ocurre cuando un segundo acontecimiento lo evoca en virtud de los enlaces asociativos que existen entre los dos. Ya en la figura que Freud proporciona, el relato de la paciente ha quedado reducido a cadenas de representaciones que corresponden, la primera, a la escena recordada (señalada con círculos negros), y la segunda, a la escena inconsciente, recuperada en el recuerdo durante la cura (señalada con círculos blancos): cadenas de significantes, dirá Lacan, S_1 y S_2 . Con Freud sabemos que la conexión asociativa entre ambas cadenas está dada por el elemento *risa*, que aparece en una y otra, es decir, que risa establece una relación de semejanza entre las dos escenas. Hay otra relación de semejanza: el estar sola en la tienda. Pero risa es el elemento que evoca por vía de semejanza el recuerdo del *pastelero* –que ríe– y este evoca, a su vez, por vía de vecindad en la asociación, o de contigüidad, el recuerdo del *atentado* que este pastelero comete, al que se agrega, de nuevo por contigüidad, el elemento *vestidos*. El recuerdo del pastelero, traído a la conciencia por las conexiones asociativas mencionadas, es el que despierta la angustia en la tienda de los empleados, razón por la cual Emma sale corriendo de allí. Entonces, dice Freud (1992b): “La conclusión de no permanecer sola en la tienda a causa del peligro de atentado se formó de manera enteramente correcta, con miramiento por todos los fragmentos del proceso asociativo” (p. 402). En otros

términos: las relaciones asociativas mencionadas bastaron para precipitar la huida de Emma y, con ella, el síntoma fóbico por el que teme entrar sola a una tienda...

Este ejemplo ‘paradigmático’ muestra el funcionamiento de los mecanismos propios del proceso primario que Freud descubre operando en el “trabajo del sueño” y, por extensión, en todas las formaciones del inconsciente, el síntoma en nuestro caso. En esa medida, ilustra la lógica del inconsciente, cuyas operaciones son la condensación y el desplazamiento. La condensación es el proceso psíquico que sustituye una representación por otra con la cual guarda una relación de semejanza: en el ejemplo, la palabra *risa*, que aparece a nivel de la cadena consciente, ha sustituido al elemento *pastelero* que ríe... El desplazamiento, por su parte, es el proceso psíquico que sustituye una representación por otra que le es vecina en la asociación, a la cual le transfiere su valor psíquico: en este caso *atentado* ha transferido su valor al elemento contiguo de menor valor, vestidos, en razón de lo cual es *vestidos*, y no *atentado*, el que aparece en la cadena consciente.

No hay que forzar mucho las cosas para reconocer en esas operaciones freudianas del proceso primario, condensación y desplazamiento, una analogía con respecto a las operaciones metafóricas y metonímicas de la lengua que se desarrollan diferencialmente según se trate del eje paradigmático, el eje de las selecciones, o del eje sintagmático, el eje de las combinaciones, cuya formulación debemos a F. de Saussure. La analogía es tal que, como dice Lacan (1993), “¡Freud ha anticipado a Saussure!” (p. 9). Luego, contando ya con las articulaciones de R. Jakobson, Lacan aproxima la condensación a la metáfora mientras que el desplazamiento sugiere la operación de la metonimia.

No voy a hacer una exposición detallada del uso que Lacan hace de los hallazgos de la lingüística estructural. Apenas diré que el privilegio que Lacan le otorga al significante sobre el significado opera un franco distanciamiento en relación con dos asuntos centrales de la perspectiva saussureana. El primero de ellos es el valor del signo lingüístico, cuya delimitación no obedece ya a la correspondencia entre el concepto y la imagen acústica una vez establecido el corte que los determina en el flujo de pensamientos. Lacan introduce la delimitación con respecto a una operación que llama “punto de almohadillado” o “puntada”, en virtud de la cual el significante detiene el deslizamiento de la significación, de manera tal que la significación de un mensaje solo se alcanza en el *a posteriori* de la articulación significante misma. Es un asunto que Lacan radicaliza hasta convertirlo en el esquema explicativo de la significación que solo es posible, por retroacción, al término de la cadena hablada. Con esto destaca un asunto central de la interpretación psicoanalítica: el momento en que el analista destaca un significante del discurso del sujeto, introduce un corte, y le propone con ello atender a lo que apunta, más allá de sus intenciones conscientes, y cuya cifra retorna siguiendo las vías de la semejanza y/o de la contigüidad. Hay, pues, diacronía en el tiempo del deslizamiento y sincronía en la puntualidad del corte (Halfon, 2010). Pero no solo eso. Lacan (1993) dirá que el corte corresponde a la barra entre el significante y el significado que, lejos de representar una proporción o indicar una fracción, constituye un indicador de “la

diferencia por la cual el significante se ordena en una autonomía que no tiene nada que envidiar a los efectos de cristal” (p. 10).

Por otro lado, pero de manera confluyente, Lacan (1993) encuentra en los procesos metafóricos y metonímicos, que procuran el principio del dinamismo del inconsciente (p. 30), una prueba del carácter primordial del significante, lo que le permite recuperar la experiencia freudiana que, entonces, no es la del significado:

Normalmente –dice– llevamos el significado al primer plano de nuestro análisis porque es lo más atrayente y porque a primera vista es lo que se nos presenta como la dimensión propia de la investigación simbólica del psicoanálisis. Pero al desconocer el papel de mediador primordial que desempeña el significante y que [...] se trata del elemento-guía, no sólo desequilibramos la comprensión original de los fenómenos neuróticos, y hasta la interpretación de los sueños, sino que nos volvemos absolutamente incapaces de entender lo que pasa en la psicosis. (Lacan, 1985, p. 317)

En efecto, lo que pasa en la psicosis es la invasión del significante sin cuidado alguno por el significado, particularmente en el delirio.

Así, percatándose de la función primordial del significante en todos los procesos psíquicos inconscientes neuróticos y psicóticos descubiertos por Freud, Lacan invierte la relación entre los dos componentes del signo lingüístico [S/s], descubre esta primacía del significante operando también en los sueños y en fenómenos marginales de la vida normal, los lapsus, los olvidos, los chistes, y destaca la analogía ya señalada entre la condensación y el desplazamiento –que son las leyes del inconsciente, no sus propiedades– y las figuras de la retórica que corresponden a los dos ejes saussureanos de la lengua, sincrónico y diacrónico.²

De hecho, en ese campo privilegiado del descubrimiento freudiano que es la neurosis, el síntoma, afirma Lacan (1990b), “está sostenido por una estructura que es idéntica a la estructura del lenguaje” (p. 429). Entonces, volviendo al síntoma de Emma, si me atengo a lo que Freud dice en el sentido de que la conclusión se formó de manera correcta, es decir, teniendo en cuenta todos los elementos del “comercio asociativo”, puedo proponer una escritura de este síntoma según una sustitución metafórica así:

S del síntoma

S risa (trauma sexual) (S pastelero / S atentado – S vestidos)

² La metáfora advierte acerca de una sustitución significativa en el propio sentido del término, pues consiste en designar una cosa con el nombre de otra, siempre y cuando entre las dos exista un vínculo de semejanza. La metonimia, por su parte, es también un cambio de nombre, pero aquí algo se designa por un término diferente del que le es propio, a condición de que entre los dos se mantenga algún tipo de vínculo.

En esta fórmula, el significante del síntoma –¡porque el síntoma es un significante!– sustituye metafóricamente al significante *risa*, que aparece aquí como significante reprimido de la conciencia del sujeto, significante del trauma sexual, pues es el que ha recibido el encargo, por así decir, de sustituir al significante *pastelero* y, con él, a los significantes contiguos de la cadena, *atentado* y *vestidos*. El síntoma es, pues, un producto sobredeterminado, no un fenómeno independiente de aquello que lo determina y, tal como se constata, obedece al retorno de lo reprimido.

Hasta aquí he presentado la constitución del síntoma en su vertiente simbólica, significante, cuya formulación canónica, en la época del inconsciente estructurado como un lenguaje, dice:

El mecanismo de doble gatillo de la metáfora es el mismo donde se determina el síntoma en sentido analítico. Entre el significante enigmático del trauma sexual y el término al que viene a sustituirse en una cadena significante actual, pasa la chispa, que fija en un síntoma –metáfora donde la carne o bien la función están tomadas como elementos significantes– la significación inaccesible para el sujeto en la que puede resolverse. (Lacan, 1990c, p. 487)

3.

Me aproximaré ahora a la otra cara del síntoma, esa que lo sitúa en relación con la dimensión real, de satisfacción pulsional, o de goce, en términos de Lacan, cuyo “material” es otro que lo simbólico y lo imaginario. Quizás tenga que precisar la distinción entre estas dos vertientes, simbólica y real del síntoma, en referencia a la propuesta de Lacan que apunta a considerar un fenómeno según una grilla que contempla los llamados registros de la realidad humana. Si lo simbólico hace referencia a las articulaciones significantes, que pueden a su vez arrojar un sentido, en lo cual cobra cuerpo lo imaginario, lo real es ajeno tanto a lo uno como a lo otro, y encuentra su mejor expresión en la experiencia de goce. El goce es el equivalente lacaniano de la satisfacción libidinal, pulsional, en Freud, de aquello que rompe las barreras del principio ordenador del psiquismo que Freud bautiza “principio del placer”, un principio de equilibrio cuyo fin es el aplazamiento de la satisfacción con el fin de evitar el displacer.

En relación con esto hay que señalar, en lo que al síntoma se refiere, que la pulsión sexual, y ninguna otra cosa, según la tajante expresión de Freud (1992c), “presta la fuerza impulsora para cada síntoma singular y para cada exteriorización singular de síntoma” (p. 76), de donde concluye que “los fenómenos patológicos, son [...] la práctica sexual de los enfermos” (p. 100). Esta formulación, ajena a cualquier idea de “patologización de lo sexual”, sugiere en cambio la presencia de la represión de lo sexual, que encuentra su sostén en lo cultural. Y bien, el síntoma es una modalidad del retorno de lo reprimido, de lo no admitido por las exigencias culturales del momento, que busca satisfacción. No es la única manifestación de lo pulsional que apunta a la satisfacción

sorteando la prohibición: también lo “oscuro de la pulsión” (Gallano, 2002) busca satisfacción en lo imaginario de la fantasía íntima de cada cual y, por supuesto, un exutorio posible de satisfacción lo constituye la ‘vida privada’, si es que lo privado encuentra en lo público su contraparte, como en efecto ocurría en la época de Freud bajo el ordenamiento de los lazos sociales que llamamos, con Lacan, el discurso del amo antiguo.³ Las cosas son hoy a otro precio...

Entonces, el síntoma no es solamente un compromiso que apunta a tratar el clivaje entre los intereses del yo y las pulsiones sexuales perturbadoras, reprimidas, con lo cual estaría al servicio del “principio del placer”. De hecho, la experiencia freudiana de la cura obliga a introducir un cambio en la concepción del síntoma que queda, en adelante, situado *más allá del principio del placer*. Una cita del mismo Freud (1991), temprana en relación con el hallazgo de ese más allá..., advierte de qué se trata:

[...] el síntoma repite de algún modo [la] modalidad de satisfacción de la temprana infancia, desfigurada por la censura que nace del conflicto, por regla general volcada a una sensación de sufrimiento y mezclada con elementos que provienen de la ocasión que llevó a contraer la enfermedad. (p. 333)

Me atengo a esta modalidad de satisfacción infantil que el síntoma repite y que cursa con sufrimiento, para identificar el hueso del *más allá* cuya prueba clínica es la repetición, en la vida presente del sujeto, de experiencias del pasado que no comportan ninguna posibilidad de placer.⁴ Freud llama a este principio del acaecer psíquico, compulsión de repetición.

Es a esta dimensión del síntoma en su valor de satisfacción pulsional, de goce, a la que podemos designar freudianamente como “satisfacción inconsciente [...] sentida como displacer o sufrimiento” (Askofaré, 2012). Así las cosas, el síntoma ha cambiado de rostro para Freud. Digamos mejor que el síntoma es ahora una formación de doble rostro, significante y de goce o satisfacción pulsional. La mejor definición, sin duda, nos es dada por una metáfora de su autoría, la famosa metáfora de la madreperla. En efecto, el núcleo real del síntoma, el estímulo sexual propio de la modalidad infantil de satisfacción que anida, por así decir, en una zona erógena privilegiada, se encuentra revestido psíquicamente por las sucesivas capas de signifi-

³ Hoy por hoy, el discurso imperante, al que llamamos capitalista, y el saber que este transporta, que es de la ciencia en su versión de tecnociencia, disponen para el sujeto otro lugar, y si algo podemos advertir del cambio de discurso es que el sujeto de nuestra época aparece en lo social no solo valorando sus propias apetencias como norte –ideología utilitarista obliga– sino que sus síntomas parecen estar en relación con un objeto que el mercado proporciona y con el que el sujeto se satisface, sin que sepa bien a cuento de qué establece ese tipo de relación en la que se pierde...

⁴ En la experiencia misma de la cura y en sus esfuerzos de elucidación de las neurosis, Freud descubre que una repetición se produce allí donde la rememoración fracasa.

caciones o fantasías que el síntoma es capaz de figurar. Freud (1992c) concluye que el estímulo corporal, queda así “psíquicamente seleccionado y revestido”, al modo como el molusco envuelve el grano de arena “con las capas de la madreperla”⁵ (p. 73). Menos poética, quizás, es la referencia lacaniana a la “envoltura formal” del síntoma que pone el énfasis en las cadenas significantes con respecto al núcleo sexual, real, del síntoma, que ellas envuelven, valga decir, como al grano de arena las capas de la madreperla.

Que el síntoma no se limite a su relación con el inconsciente, estructurado como un lenguaje, que no se reduzca a la metáfora, a una mera sustitución significante olvidando que ya en Freud era satisfacción sustitutiva, implica precisamente la presencia de un resto pulsional que no puede ser absorbido, tramitado por lo simbólico. Si lo fuera, el síntoma sería una creación de sentido: un significado oculto para el sujeto que justificaría una práctica de la interpretación como método para producir dicho significado (Mazzuca, Schejtman y Zlotnik, 2000). Pero, en su versión de goce, el síntoma guarda más bien relación con un elemento extraído del inconsciente, un elemento que no es ya un significante que remite a otro significante asegurando así la significación, sino un elemento desprovisto de significación, que Lacan designa letra, al que se fija el goce del síntoma (Lacan, 1990c).⁶

Voy a ilustrar este asunto clínicamente con el elemento *rata* del caso freudiano de neurosis obsesiva, llamado el ‘hombre de las ratas’. Lo primero de lo que podemos percatarnos es que para este sujeto todo el campo sintomático está subtendido por las distintas asociaciones o articulaciones en las que interviene explícita o equívocamente el significante *rata*, que es calificado por Freud como una “palabra estímulo de complejo”, razón por la cual es capaz de provocar el síntoma de este sujeto. Así ocurre para él ante el relato del llamado “capitán cruel”, quien cuenta un castigo practicado en Oriente consistente en introducir ratas por el ano de los prisioneros de guerra. Pues bien, ante este relato, que convocó la palabra-estímulo *rata*, el paciente respondió con su idea obsesiva. Pero *rata* no es solo un significante que en relación con otro significante pueda aportar sentido a los extraños dichos del paciente y, eventualmente, articular un mensaje. Si Freud puede aislar el elemento *rata* que insiste en el discurso del sujeto y si, incluso, le da ese nombre a la obsesión de este sujeto –hombre de las *ratas*– es porque *rata* ha adquirido otro valor: *rata* es una letra perteneciente al léxico del goce propio de ese sujeto: es la letra que cifra su goce, es su síntoma-letra.

⁵ El síntoma es, pues, para Freud, nada menos que una perla, a cuidar, entonces, en contravía del lugar que la medicina le adjudica y en cuya desaparición se esmera.

⁶ Con estos pocos elementos quizás podamos entender la respuesta que da Lacan, a la altura del seminario *RSI*, cuando se pregunta “¿Qué es decir el síntoma?”. “Es, dice, lo que del inconsciente puede traducirse por una letra en tanto que solamente en la letra la identidad de sí a sí está aislada de toda cualidad. Del Inconsciente, todo Uno [...] es susceptible de escribirse por una letra” (Lacan, 1974).

4.

En 1966 Lacan (1990d) establecía la diferencia entre el signo y el significante, y en relación con el síntoma sostenía: “A diferencia del signo, del humo que no va sin fuego [...], el síntoma no se interpreta sino en el orden del significante. El significante no tiene sentido sino en su relación con otro significante. Es en esta articulación [S_1 - S_2] donde reside la verdad del síntoma” (p. 224). En ese orden de ideas, la rehabilitación del signo como categoría de la experiencia y la teoría psicoanalíticas, que inaugura en psicoanálisis una nueva clínica, es un asunto que algunos han señalado como una paradoja, si se tiene en cuenta la insistencia de Lacan en afirmar la lógica del significante y sus efectos.

En un momento relativamente tardío de su producción, en una entrevista concedida a la radio en 1970 publicada bajo el título de *Radiofonía*, Lacan (1993) dice:

[...] bajo el pretexto de que definí el significante como nadie ha osado; ¡no se imaginan que el signo sea mi asunto! Bien por el contrario, es el primero, también será el último. Pero ese rodeo es necesario. [...] Psicoanalista, es del signo que estoy advertido. Si se me señala alguna cosa de la que me debo ocupar, por haber encontrado la lógica del significante para romper el señuelo del signo, yo sé que esa alguna cosa es la división del sujeto: la cual división aspira a que el otro sea lo que constituye el significante, por lo que no podría representar a un sujeto sino a no ser uno más que del otro. (p. 24-25)

En este pasaje, la mención de la división del sujeto es, como podemos deducir, una referencia al síntoma, pues es esta división lo que en últimas el síntoma señala y a la vez oculta: el sujeto no sabe del sentido de su síntoma, no ya solamente porque le es inconsciente, sino porque se trata de algo que no puede asumir, que rechaza porque le es insoportable y que lo confronta con una ausencia de sentido.

Me apoyo, para terminar, en la elaboración que al respecto hace Sidi Askofaré (2012), quien advierte que el signo es el concepto con el que Lacan ordena la lectura del síntoma dado que le permite pensar la articulación entre el significante, el sujeto y el goce. Lo que subyace a esta afirmación es la idea según la cual el inconsciente cifra el goce –lo que no excluye gozar del desciframiento–. Así las cosas, la diferenciación entre el significante y el signo se impone, y con un alcance cuyo interés no se nos escapa, pues mientras que el significante –la batería de significantes– pertenece a la lengua, al ámbito de lo universal, el signo es particular, del ámbito de cada cual, dado que se trata de un significante que ha perdido su función de producir efectos de significado para convertirse en un objeto de goce. Es decir que el significante en su conexión con el goce produce el signo. Signo que es tanto de la división, por lo tanto, del sujeto, como de que ‘eso goza’. Este es el estatuto propio del síntoma psicoanalítico. Askofaré sostiene que el estado final de ese síntoma –que Lacan llamará *sinthome*–, es lo que queda de ese

signo al final del proceso de su desciframiento o, dicho de otro modo, lo que queda al ser despojado de sus efectos de significado.

Referencias

- Askofaré, S. (2012). Del síntoma al sinthome. En G. Gómez (Ed.), *Clínica del sujeto y del lazo social*. Bogotá: Colección Ánfora, Estudios de Psicoanálisis.
- Freud, S. (1991). Conferencia 23. Los caminos de la formación de síntoma (1917). *Obras completas* (vol. 16, pp. 326-343). Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1992a). Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas (1893 [1888-93]). *Obras completas* (vol. 1, pp. 191-210). Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1992b). Proyecto de psicología (1950 [1895]). *Obras completas* (vol. 1, pp. 323-446). Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1992c). Fragmento de análisis de un caso de histeria (1905 [1901]). *Obras completas* (vol. 7, pp. 1-108). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallano, C. (2002). Retornos del sujeto del inconsciente en la clínica actual. *Clínica y Pensamiento*, 1, 77-88.
- Halfon, N. (2010). *Escritura del síntoma en Jacques Lacan*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Korgi, S. D. (2014). El síntoma como metáfora: entre sentido y mensaje. En C. L. Díaz (Ed.), *Imaginario, simbólico, real. Aporte de Lacan al psicoanálisis* (pp. 93-120). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lacan, J. (1974). *Seminario RSI*. Inédito.
- . (1985). *El seminario. Libro 3. Las psicosis (1955-1956)*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1990a). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis (1953). *Escritos I* (pp. 227-310). México: Siglo XXI Editores.
- . (1990b). El psicoanálisis y su enseñanza (1957). *Escritos I* (pp. 419-440). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . (1990c). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud (1957). *Escritos I* (pp. 473-509). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . (1990d). Del sujeto por fin cuestionado (1966). *Escritos I* (pp. 219-226). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . (1993). Radiofonía (1970). *Radiofonía & Televisión* (pp. 9-77). Barcelona: Anagrama.
- Mazzuca, R., Schejtman, R. y Zlotnik, M. (2000). *Las dos clínicas de Lacan*. Buenos Aires: Tres Haches.

EL CONFLICTO DE LAS PALABRAS. ANÁLISIS DEL DISCURSO ESQUIZOFRÉNICO DESDE LA SEMIÓTICA DE LAS PASIONES

JHENNIFER R. RODRÍGUEZ Q.

Profesora de la Universidad de Los Andes, Venezuela

jhennifer.rod@gmail.com

Introducción

El lenguaje es un sistema complejo que implica, al menos teóricamente, a un sujeto consciente y en dominio de sus actos lingüísticos. Sin embargo, esto no siempre se cumple en la realidad. Si bien las fallas en el desempeño discursivo se presentan de manera regular en hablantes considerados “normales”, este hecho se incrementa considerablemente cuando se trata de discursos patológicos.

Se sabe que el lenguaje es un elemento clave como herramienta diagnóstica. Tradicionalmente, la comprensión clínica de enfermedades mentales ha estado supeditada en principio a la búsqueda de alteraciones lingüísticas en los pacientes, debido a que es uno de los signos que emerge con mayor prontitud. Desde esta perspectiva, el discurso actúa como el producto de la acción lingüística, a partir de la cual se puede interrogar a los enunciados sobre todo lo que pueda aportar información acerca de cómo se inscribe el sujeto en su experiencia psíquica.

Es así como este estudio buscó darle voz a los sujetos históricamente silenciados y excluidos: los sujetos con esquizofrenia, concretamente en la forma en que habitan el discurso, especialmente desde una perspectiva de la significancia, proponiendo la necesaria interdisciplinaria entre los estudios lingüísticos, semióticos y psiquiátricos.

El mundo del esquizofrénico es muy distinto al de los que no han experimentado similar alteración, de allí que sea incluso en nuestros días una perturbación psíquica difícil de explicar. Fue a mediados del siglo XX cuando este trastorno obtuvo gran atención en los círculos psiquiátricos, siendo Emil Kraepelin (1856-1926) quien describiera inicialmente lo que denominaría como demencia precoz. Sin embargo, el término *demen-**cia* fue refutado debido a que no existen pruebas de que se produzca una degeneración progresiva del cerebro durante el trastorno. Es así como años más tarde Eugen Bleuler (1857-1939) introdujo la expresión ‘esquizofrenia’, definiendo esta palabra como ‘escisión de la mente’. Por ello es posible considerar que se trata más de una desconexión del yo con el pensamiento y con la realidad que un trastorno del cerebro.

Uno de los aspectos centrales de la enfermedad es la pérdida de la verificación de la realidad, propio de los trastornos psicóticos, lo que implica la incapacidad para esta-

blecer, sin ambigüedades, la diferencia entre las experiencias internas y la percepción del mundo exterior, dando como resultado las alucinaciones y delirios en los que el sujeto lucha contra sus pensamientos internos. Así mismo, la frontera que separa al yo de los otros tiende a borrarse, experimentando disociación y desdoblamiento, es decir, sensaciones propias como si fueran de otra persona y que pueden percibirse como una situación inducida por alguien más (cf. Gorn, 1999; Alanen, 2003; Fernández y Acevedo, 2010; Álvarez y Colina, 2011).

Esta escisión del pensamiento se refleja también en una serie de alteraciones del lenguaje que lleva a considerar el discurso de estos sujetos como desorganizado, poco práctico e inadecuado en los diversos niveles lingüísticos, especialmente el semántico y el pragmático, lo que ha llevado a tildar a los esquizofrénicos de ser hablantes incomprensibles. Sin embargo, estas apreciaciones se han hecho casi siempre desde una lingüística formalista, de allí que en este espacio se insista más en la significación y en la manifestación discursiva de las experiencias del psicótico.

Partiendo de lo anterior, este trabajo pretendió analizar la manera en la que los sujetos esquizofrénicos se inscriben en el discurso con atención a la forma en que organizan y exteriorizan sus sentimientos y creencias con respecto al trastorno que padecen.

En la narración está la interpretación de la vida

Efectivamente, el discurso, considerado como manifestación del lenguaje, es la única fuente de información capaz de moldear las experiencias de los sujetos y atribuirles significados. Para construir el orden simbólico que articula a un sujeto (dar nuevos significados, contenidos y perspectivas a la experiencia vital) es necesaria la utilización de relatos narrativos que le permitan salir de sí mismo y hacer suya la experiencia, por lo que, más que explicar acontecimientos y ser el principio organizador de todo discurso, lo que hace es interpretar, ser el hilo conductor en el proceso de significación. Siendo así, las narrativas pueden ser definidas como instrumentos cognitivos de naturaleza semiótica y, por lo tanto, cultural.

¿Qué es, pues, una vida narrada? Siguiendo a Ricoeur (2006): “Es una vida en la cual encontramos todas las estructuras fundamentales del relato [...] En este sentido, la comprensión de nosotros mismos presenta los mismos rasgos de tradicionalidad que la comprensión de una obra literaria” (p. 20). De este modo, y tal como indicaba Greimas (1987) a través de su modelo teórico, la definición de relato como manifestación discursiva no puede limitar su alcance a la figuración de relato-cuento, sino que debe implicar otros campos axiológicos, entre los que cabe incluir lo que se cuenta en las interacciones sociales (hechos cotidianos, relatos de sueños, de viajes, etc.).

En este punto cabe destacar que el campo que se ha ofrecido para este estudio corresponde al de los relatos propuestos por sujetos esquizofrénicos. El interés, al igual que el que planteó Greimas (1987), es que:

[...] al contrario del cuento popular, que es obra colectiva, los relatos de los que se compone este corpus provienen de un solo locutor individual [...] aunque el corpus esté constituido por una serie de relatos, la manifestación discursiva es la misma y refleja una estructura de significación única, comparable, si no idéntica, a la estructura del relato-cuento popular (pp. 326-327).

Así, el sujeto que se dirige al terapeuta le aporta retazos de historias vividas, sueños, episodios conflictivos, etc., que tienen por objetivo la interpretación narrativa de la vida del sujeto. A este respecto, será el análisis semiótico el que nos ayude a movernos por entre los problemas de la subjetividad de los esquizofrénicos a través de la teoría de la enunciación. Partiendo de esto, la semiótica narrativa debe ser pensada como un espectáculo (un universo en movimiento) del que hay que comprender su organización. Por lo tanto, es necesario describir ese espectáculo, determinar sus participantes y el papel que desempeñan en la narración. Es a partir de aquí que se edifica la semiótica greimasiana en sus dos versiones (primera y segunda generación) con el fin de explicar cómo se produce y se percibe el sentido en los textos narrativos.

Este modelo de organización de la narratividad (cf. Greimas, 1987; Greimas y Courtés, 1982; Greimas y Fontanille, 2002) permite el análisis de la función narrativa del personaje, donde se evidencian las variantes: *sujeto* y *objeto*. Para este modelo el *objeto* es lo que el *sujeto* se pone como meta. Este sujeto cuenta con la presencia de dos entes: un aliado que lo ayuda a conseguir el objeto anhelado y un oponente que obstaculiza su objetivo. Para alcanzar la meta, además, existe una situación que propicia la persecución del objeto (destinador) y un fin del objeto (destinatario), apareciendo de esta manera las relaciones de unión o separación entre el sujeto y el objeto ansiado (Labarca, 2013, p. 25)



Figura 1. Relaciones actanciales y los ejes que las articulan

Siguiendo este modelo, especialmente deteniéndonos en la semiótica de segunda generación, entendemos que el sujeto que narra es quien experimenta y expresa los eventos pasionales. La narración proporciona así un sentido de la acción y de la pasión, describiendo cómo actúa el sujeto que se encuentra determinado por un carácter, un estado de ánimo y unos acontecimientos. Se considera, entonces, que la estrategia narrativa moviliza el entramado discursivo a partir de la pasión que rompe la homogeneidad de la vida e instala la continuidad de las cosas. Basta con que la tensión originaria se rompa para que la puesta en acción plantee un primer acontecimiento decisivo. Así, el sujeto del discurso es capaz de transformarse en un sujeto apasionado, perturbando su

decir programado cognoscitiva y pragmáticamente, desviando su propia racionalidad narrativa para iniciar un recorrido pasional. De esta manera se toma la pasión como categoría semiótica en la que la relación entre dos individuos se establece a partir de las emociones que conducen a la transformación del sentido y del discurso.

Las pasiones al igual que el lenguaje forman un componente social en la medida en que son formas de interacción, por lo que también conllevan un determinado comportamiento que funciona como el marco de las posibilidades de actuación e interpretación por parte del locutor dependiendo de la pasión que esté experimentando (Ceballos, 2006). Por lo tanto, cada pasión tiene una narración básica, un argumento típico que va cambiando de acuerdo con los desencadenantes, las intensidades y los comportamientos que provoca, de allí nacen los ‘programas narrativos’ propuestos por Greimas y Fontanille (2002). De este modo, un suceso desencadena un sentimiento porque afecta a un sujeto, produciendo a su vez nuevos deseos, expresiones y comportamientos, permitiendo “comprender las palabras, hacer inferencias, entender los discursos” (Marina y López, 1999, p. 4). Así, por ejemplo, la aparición de un peligro desencadena un sentimiento de miedo que incita a huir.

Lo que se pretende, pues, es estudiar los modelos mentales que están implícitos en el léxico, pero no como simples etiquetas de estados internos, sino como significados complejos, resultado del importante papel que juegan las palabras para articular todo el repertorio de valores culturales y relaciones sociales. Las pasiones no se reducen a un conflicto o a una pasividad, como pueden parecer a primera vista, ya que al ser observadas revelan detrás de su caos una trama inteligible y una articulación coherente.

Metodología

Los participantes y la recolección del corpus

Tres mujeres y cuatro hombres participaron voluntariamente en la recolección del corpus de este trabajo. El tiempo que llevan siendo tratados médicamente varía, desde dos años (la estancia mínima) hasta 30 años (la estancia más larga). Las razones por las que ingresaron estos sujetos al hospital son muy diversas y no se presentan en este trabajo dado que no se nos dio acceso a las historias clínicas de los sujetos analizados.

Se realizaron siete entrevistas, una con cada participante. La recolección de tales entrevistas se llevó a cabo durante un periodo de tiempo que abarcó de junio a noviembre de 2014, en los espacios del área de psiquiatría del Hospital de la Universidad de Los Andes (HULA) y del Hospital San Juan de Dios (HSJD) en la ciudad de Mérida, Venezuela. La duración aproximada de cada entrevista es de 30 a 40 minutos con pacientes del HULA que estaban bajo dosis leves de medicamentos y sólo asistían a consulta rutinaria; y de 5 a 10 minutos con pacientes bajo dosis altas de medicación que permanecían internos en el HSJD.

Uno de los principales problemas en la recolección consistió en la localización de los sujetos que reunieran las características que se precisaban, a saber: ser previamente

diagnosticados como esquizofrénicos y que en sus discursos presentaran alteraciones relevantes. El ideal hubiese sido obtener una mayor cantidad de entrevistas, pero lamentablemente hubo inconvenientes para conseguir sujetos dispuestos a participar.

Instrumento para la recolección de los datos

Lo que se buscó con las entrevistas era obtener muestras de discurso lo suficientemente extensas y espontáneas, por lo que se optó por la técnica de la entrevista semi-estructurada. Esto permitió que la conversación se fuera adecuando a las necesidades discursivas de los hablantes y a lo que cada uno quería contar, por lo que en ocasiones las preguntas pre-elaboradas ni siquiera hicieron falta.

No obstante, el proceso de grabación terminaba cuando en las entrevistas ya no se producía ningún intercambio o cuando el paciente lo solicitaba. Antes de realizar la entrevista cada uno de los sujetos fue informado sobre la actividad en la que participaría, con qué fin se realizaba, así como la promesa de mantener el anonimato durante toda la investigación. Igualmente se les informó sobre el estudio y análisis que se pretendía hacer con base en las entrevistas recogidas. Si accedían a participar, cada sujeto firmaría, al igual que los investigadores responsables, el consentimiento informado.

Así mismo, como se trata de discursos orales, se situó la grabadora en un lugar cercano al paciente de modo que fuera consciente del hecho de que estaba siendo grabado.

Procesamiento de los datos

Como se expuso anteriormente, el análisis realizado se basó en los fundamentos de la semiótica de las pasiones a partir de las propuestas de Greimas y Fontanille (2002) y de Fabbri (2000). Para ello se tuvo como unidad de análisis los eventos comunicativos producto de la interacción de los hablantes esquizofrénicos con la investigadora y que contienen los distintos tipos de huellas: del inconsciente, de las condiciones sociales, de la propia vida del narrador, etc.

Nos ocupamos de los discursos narrativos con el objetivo de explicar las condiciones de producción del sentido, dejando de lado las unidades frásticas y enfocándonos en el discurso como unidad de sentido y análisis. Ciertamente esta no es la única lectura de estos discursos patológicos, más bien es una entre muchas posibles, por lo que nuestro objetivo inmediato no intentó buscar alusiones específicas, sino un marco general que permitiera hacer las ilustraciones necesarias para abordar este tipo de discurso desde un alcance semiótico que “permite hablar del hombre, de su relación con el mundo en que se encuentra y sobre el cual actúa, y de las relaciones interhumanas fundadoras de la sociedad” (Latella, 1985, p. 244).

Análisis de los datos

“Bueno, lo mío es una historia bien fea...” Así inicia la narración de uno de los sujetos entrevistados para nuestra investigación. Es el desencadenante para comenzar a recordar

la experiencia subjetiva de su enfermedad: las actitudes, sentimientos, percepciones y expectativas desarrolladas desde el momento en que es etiquetado como esquizofrénico. Coincidimos con Benveniste (1971) cuando afirma que la dimensión constitutiva de estas biografías es que “es verbalizada y así asumida por quien la narra como suya; su expresión es la del lenguaje” (p. 77) en tanto le confiere a la vida del sujeto un sentido.

La esquizofrenia es el desencadenante que dinamiza las acciones discursivas de los sujetos, convirtiendo a la enfermedad en texto. Desde esta perspectiva, el programa narrativo de base en los discursos de los hablantes que se entrevistaron supone la transformación de un sujeto que inicialmente está conjunto con el valor eufórico (/salud/: funciones psíquicas), con el consecuente cambio a estar en conjunción con el valor disfórico (/enfermedad/), lo que implica, por lo tanto, la disyunción con el valor /salud/. Cabe señalar, además, que al tratarse de la transformación de las funciones psíquicas, queda implícito el hecho de que estas funciones, es decir, las capacidades del sujeto, afectan también la competencia.

La salud, como se verá, es un ‘don’ muy apreciado por los sujetos; mientras que la enfermedad es considerada como sufrimiento, lo cual acarrea que los hablantes no conciben el trastorno solamente como una patología, sino también como un padecimiento. Estas representaciones de ambos valores son construidas a través de lo que Good (citado por Márquez, 2010) propone como redes semánticas de enfermedad, en las “que la enfermedad no es sólo un conjunto de signos, síntomas y disfunciones biológicas, sino más bien como un conjunto de experiencias, palabras, sentimientos asociados entre sí, a partir de una red de significación y de interacción social y que son entendidas por los miembros de una misma sociedad” (p. 17).

A continuación, por cuestiones de espacio, se presenta el análisis de uno de los discursos narrativos, específicamente el del sujeto S1/HULA,¹ que describe las vivencias profundas y personales de la esquizofrenia, siendo esta entrevista la más representativa del grupo de analizados. La narración de S1/HULA gira en torno a una estructura polémica entre ella, como ‘sujeto’ del esquema narrativo y un ‘anti sujeto’, “antropomorfizable en forma de conflicto” (Greimas y Courtés, 1991, p. 20), por su relación de contrariedad y de reciprocidad. Anti sujeto al que debe enfrentarse para conseguir el Objeto de valor anhelado: la sanación, una mente sana. El meollo de esta narración se presenta debido a que quien narra es un sujeto clínicamente patológico. Es un sujeto que

a. *tiene la mente presionada (...) enredada* [S1/HULA].

y que como síntoma característico de la esquizofrenia padece de una despersonalización, es decir, la presencia del ‘otro’ (anti sujeto), como veremos a continuación:

¹ Código del paciente entrevistado, perteneciente al Hospital de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela.

- b. *Es como que alguien me tiene [S1/HULA].*
- c. *Oigo voces por dentro, no es que tenga alucinación, no, sino que yo oigo que me hablan [S1/HULA].*

Ese ‘alguien’, ese otro, no es más que el anti sujeto que tratará por todos los medios evitar que alcance el objeto deseado, ya que, en este caso, si el sujeto logra alcanzar su objeto deseado el anti sujeto desaparecería. Según S1/HULA su experiencia psicótica empieza a través de un sueño cada vez que intenta dormir por las noches:

- d. *O sea, que es cuando duermo, es como que alguien, como que me tienen la mente manejada, trabajada, ¿me entiende? [S1/HULA].*
- e. *Yo lo que siento es que me acuesto a dormir (...) y ya cuando ya me quedo entre dormida entonces veo que estoy doblando ropa, que estoy doblando pantalones, que, que, que estoy llevando cosas que no son mías (...) le llevo un café a otro, le doy el café, cuento el café, cuento otro café; las empanadas, una empanada, dos empanadas, tres empanadas... (...) Eso me da mucho dolor de mente [S1/HULA].*

Para Parellada (1946), las alteraciones de los sueños es una sintomatología típica de la psicosis, produciéndose situaciones oníricas extrañas, desagradables, trágicas y terroríficas. Para S1/HULA los sueños que trae a colación durante la entrevista están relacionados con su antiguo trabajo como servidora en un hogar en Caracas que, según ella, pertenecía a la Embajada de Colombia durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez. Se evidencia, así, su obsesión con respecto a mantener todo en perfecto orden, en especial lo referente a la ropa: las combinaciones de colores, que se mantenga bien planchada y doblada.

La obsesión se convierte en la primera pasión presentada por nuestra hablante para referirse a los hechos que desencadenan su trastorno. Según la Real Academia Española (RAE, 2014) el término *obsesión* contiene dos acepciones: “1. Perturbación anímica producida por una idea fija”; y “2. Idea fija o recurrente que condiciona una determinada actitud”. De este modo, siguiendo la configuración léxica propuesta por Greimas y Fontanille (2002) vemos que:

- | | |
|-------------------------------|--|
| - Perturbación anímica | referencia a la nomenclatura pasional
y a la acción psíquica alterada |
| - Producida por una idea fija | determinada por un /querer-hacer/ y /poder-hacer/ |

La obsesión a su vez tiene como desencadenante la ansiedad que es la que empuja a S1/HULA a colocar cada objeto que se imagina en el orden preciso y la necesidad de repasar una y otra vez lo que ha hecho. Hasta aquí no encontramos mayor problema

más que una idea delirante. Sin embargo, al adentrarnos más, conseguimos la presencia de este otro ser que intenta desorganizar su orden y desata el conflicto.²

- f. *Es otra, como que está detrás de mí, está detrás, sí, está detrás de mí y ella está equivocándose en todo lo que yo quiero hacer bien, ella me lo equivoca en mal (...) me dirige la mente [S1/HULA].*

Este es el primer vestigio donde ambos sujetos confluyen. Así mismo, la informante hace un intento por describir a su antisujeto al señalar que es una mala persona, comparándola con una bruja y, al mismo tiempo, haciendo una especie de analogía entre la brujería y la ciencia como cosas que trabajan, según ella, lo mismo:

- g. *Inf: La mujer es pícara.*

Entrev: Es mala.

Inf: Mala. Y es como científica.

Entrev: ¿Sí? ¿Por qué?

Inf: Sí, porque ella es como bruja, como bruja, como... [S1/HULA]

En este punto el anti sujeto se constituye como tal en el relato, a partir del acto cognoscitivo de reconocimiento efectuado por S1/HULA como sujeto semióticamente competente, es decir, toma la forma antropomorfizable que señalábamos más arriba. Este reconocimiento, como indican Greimas y Courtés (1991), consiste en la identificación de la estructura de la competencia del otro, que el sujeto mismo le atribuye, por un lado, con una configuración pasional estereotipada (“es pícara”, “es mala”), y por otro, en la evaluación de esa competencia en relación con las consecuencias que pueda traer (“quiere hacer un mal”, “está equivocándose en todo”). Esta evaluación que hace el sujeto de su antagonista también implica reconocerse a sí mismo, es decir, asumir sus propias competencias modales del /poder-hacer/ y /no poder-hacer/, permitiendo su propia constitución, en este caso, como un sujeto que no puede contra las acciones de su oponente. Se comienza, entonces, a ver la presencia del miedo por ese ser extraño y lo que pueda llegar a hacer:

- h. *Nunca la he visto, a ver quién será la que está detrás de todo esto. Porque puede ser una mujer que quiere hacer un mal o que me quiere hasta matar a mí [S1/HULA].*

En este evento pueden observarse los matices del miedo. El sujeto de la narración ha comenzado a sentir temor por esta amenaza desconocida que no se deja ver y que

² La otra es una especie de doble, alter ego o *doppelgänger*, como fue definido por Freud, que “representa todos los instintos primitivos y originales que hemos ido censurando bien por la presión social o bien por la moral” (Ruiz-Ayucar, 2010, p. 142).

incluso puede llegar a matarla. Es precisamente este ente que emerge del fondo inerte de la rutina el que provoca estas respuestas afectivas. El miedo, según Marina y López (1999), se encuentra inmerso dentro de la dimensión de activación/depresión. Presenta un comportamiento contradictorio ya que, a diferencia de la alegría que es únicamente activadora, éste puede provocar tanto actividad como paralización.

Para la RAE el *miedo* es 1. “Una perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario”, así como “2. Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea”. Recordemos que el objeto del deseo es lograr la sanación, que se ve afectada por la aparición repentina de este anti sujeto (¿imaginario?) que se ha dado a la tarea de desorganizar su pensamiento. Por lo tanto, es lógico que la aparición del miedo en S1/HULA cumpla su función característica: la de supervivencia. Así, el sujeto espera no ser sometido por ‘la otra’, aunque en su intento no lo logra, activando así el mecanismo de la sumisión para evitar la intensidad del daño posible. El miedo, como dice Marina (2006), “impulsa a obrar de determinada manera para librarse de la amenaza y de la ansiedad que produce. Por lo tanto, quien puede suscitar miedo se apropia hasta cierto punto de la voluntad de la víctima” (p. 18).

- i. *Yo me hablo yo misma, la mente misma yo la hablo yo misma para ayudarme porque no aguanto. Licenciada, doctora, ¿qué se hace con una mente que no, usted va a dirigirla, pero no puede?* [S1/HULA].

Al activarse la sumisión la lucha entre ser la dominada o la dominadora se quiebra. El anti sujeto se apropia por completo de su mente:

- j. *Me tiene traducida la habla (...) hablando mendiga, hablando malicia, como el que habla con la malicia* [S1/HULA].

Así comienza la intromisión de la voz del anti sujeto que se impone y comienza un juego de críticas y mandatos con respecto a la actuación de S1/HULA dejándola temporalmente anulada.

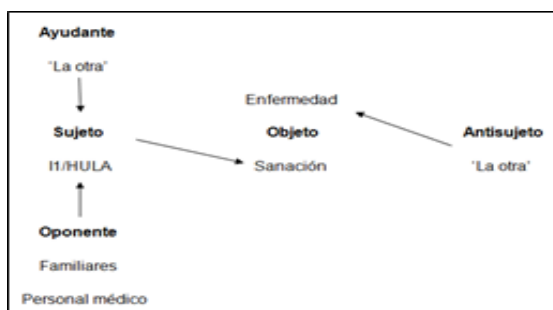


Figura 2. Esquema actancial para la narración de S1/HULA

Al predominar la versión negativa de la voz, su dominación sobre el sujeto (la informante), hace que ésta última caiga en la dimensión de la transgresión. La voz del anti sujeto obliga de algún modo a S1/HULA a cometer, como ya se ha podido observar, una serie de actos ‘contra su voluntad’ (modalizadas en un no querer y no-deber-hacer) que se caracterizan por ser conductas reprochadas socialmente, haciendo pasar al sujeto de un estado de miedo por lo que piensa que le pueda ocurrir, a poner en acción esos mismos miedos como sujeto activo del proceso:

- k. *...que yo no le hable a mi papá, que yo pelee con mi papá, que pelee con mi mamá, que pelee con mis hermanos, que salga llorando, que grite, que llore, que me quite la ropa, que camine pelada, que no me ponga ropa de nada. ¡Ay, Dios mío, lo que me quiere hacer! Que camine por la calle, que se me revienten los pies de sangre (...) Y dice que corra por la calle y delante de todo el mundo para que me digan «loca, ¿a dónde vas, loca?»*.³ *Como caminé desde Ejido hasta Mérida, desde Mérida hasta Ejido y ellos me dijeron «cojan, cójanse a esa loca», porque yo era caminando loca [S1/HULA].*

La turbación de S1/HULA al verse dejada a la suerte de ‘esa mujer’ que la somete y la oprime, manejándola como un títere, la hace entrar en el siguiente estado del miedo: el pánico, haber tenido la sospecha de que algo iba a pasar y ver su temor realizado. Durante la entrevista este fue un momento cumbre porque la informante se derrumbó emocionalmente, evidenciándose desde la prosodia que empleó para exteriorizar su discurso, hasta el hecho de que llorara en medio de él. Marina y López (1999) caracterizan este sentimiento de desesperación como una aceleración de los procesos psíquicos como la inestabilidad emocional, sobre todo porque la tristeza se exterioriza mediante el llanto y las expresiones de pena, que son una petición de ayuda.

La transgresión de S1/HULA no es intencional, pero lamentablemente en este mundo, construido en torno a un racionalismo extremo, cada cosa tiene que ocupar un lugar y ella se desvía. Hay pues que recordar que esta transgresión se da sólo durante los episodios psicóticos, cuando ‘la otra’ sale en todo su esplendor. Es el comportamiento socialmente desviado y moralmente transgresor los que causan el internamiento de muchos sujetos, “al intentar seguir una pauta idiosincrática de acción que choca con la rígida moral y orden jerárquico de la sociedad [...] Para ello pueden elegir auto inmolar socialmente, dejando que la sociedad destruya su identidad, o morir (metafóricamente aislados de la sociedad) al desafiar abiertamente el statu quo” (Méndez, 2003, p. 466).

Desde luego, cuando la transgresión ha finalizado y el sujeto esquizofrénico vuelve en sí, la culpa entra en juego y lo invade. Esta auto sanción es otra fase del esquema na-

³ En este punto de su discurso la informante comenzó a llorar.

rrativo que representa fundamentalmente un juicio por un deber-ser y un deber-hacer. La sociedad impone una serie de normas y modelos de comportamiento que sirven para juzgar a los demás y a nosotros mismos, y que se dan por el deber y el miedo al castigo.

En español los términos ‘culpa’ y ‘vergüenza’ implican, como señalan Marina y López (1999), “una evaluación que el sujeto hace de sí mismo, directamente o a partir de la imagen que tienen los demás de él [...] Los humanos hacen cosas por el qué dirán, siguen las reglas con sumisión o las transgreden con miedo, rebeldía, indiferencia o arrepentimiento” (p. 168). Por lo tanto, se trata de sentimientos íntimos y a la vez sociales que influyen poderosamente en las acciones: “la vergüenza es la experiencia del lazo social, la toma en consideración de la experiencia del otro a través de su mirada, de su evaluación a partir de las normas de la sociedad en que vivo” (Marina, 2006, p. 56). En S1/HULA es su otro yo el que la lleva a romper las normas sociales produciéndole una especie de mezcla entre vergüenza y culpa:

- l. *Yo, yo tengo la ropa puesta, yo no me la estoy rompiendo, por favor, yo no le robo a nadie, yo le pido, yo... Si alguna cosa yo quiero de ella o quiero de usted yo le digo regálemela si puede, sino yo no se la quito así de por las malas, yo no soy ninguna agresiva [S1/HULA].*
- m. *Que me ponga a gritar ofensas, malas palabras a mi padre, que le diga maldito a mi padre. Yo no puedo maldecirlo porque me puede caer a mí, Dios. Uno a los padres no los puede, y yo digo: «Si digo una mala palabra a mi padre, ¿qué será de mí? ¿Ah? ¿Y entonces quién fue el que me crió a mí?» [S1/HULA].*

Marina y López (1999) consideran que no hay una distinción clara entre culpa y vergüenza, señalando que la única diferencia que se admite es que en la culpabilidad es el propio sujeto el que se evalúa negativamente y, en la vergüenza, son los demás; es el miedo a ser ‘mal visto’. Por lo tanto la vergüenza es “un estado de ánimo penoso ocasionado por la pérdida real, presunta o temida, de la propia dignidad” (p. 175). Además, se añade que para sentir vergüenza el sujeto tiene que tener un modelo claro de comportamiento y saber cuándo es necesario ocultar o mostrar. Lo que le aflige, por tanto a S1/HULA es ser señalada por haber caminado desnuda en la calle, experiencia que le causó una impresión desagradable, en especial por los comentarios que le hacía la gente, haciendo énfasis en el peligro de que la agredieran sexualmente, seguramente por el mismo trauma recurrente de violación.

Otro elemento importante que indican Marina y López (1999) es el de la denominada ‘voz de la conciencia’, sujeto acusador que la cultura ha implantado como un sistema de ordenación social. Este elemento se encuentra muy en relación con el ideal del yo o súper yo, propuesto por Freud, encargado de los pensamientos morales y éticos impuestos por la cultura, y que se encarga de contrarrestar el ello, la parte primitiva y desorganizada de la personalidad.

Luego de esas experiencias traumáticas queda la tristeza. Esta pasión, junto a la alegría, se cumplen en una menor o mayor potencia de existir, por lo que en el caso de que el deseo (la superación de la enfermedad) no pueda ulteriormente materializarse porque encuentre impedimentos insuperables, puede revertir la propia fuerza contra sí mismo, produciendo el descenso en la consecución de los deseos y aspiraciones. El sujeto, por lo tanto, siente que no puede hacer nada para salir de su estado, convirtiéndose en la víctima que se encuentra inerme frente a su tristeza, invadido por ella, siendo fácil el paso hacia la desesperanza: el sujeto ya no lucha para salir de la situación, se siente acabado (Marina y López, 1999).

- n. *Siento una tristeza muy grande, ¿no? No por los que se murieron o por los que están vivos, sino por la enfermedad que tengo, que yo no me curo, no me, no me siento alentadeza, alentarme, sanarme, que tome las pastillas y que sienta, que sienta yo estabilidad de que, de que voy a estar bien, de que me voy a recuperar, ¿verdad, licenciada? Que usted tiene una esperanza de que va a salir de ese trauma que tengo, pero ese trauma que tengo no lo, no lo supero nunca. Yo no, no siento una alegría de saber que me voy a recuperar o que me voy a alentar, sino que cada vez más me está agobiando la enfermedad [S1/HULA].*

El programa narrativo de S1/HULA finaliza, pues, con la desesperanza. La esperanza está relacionada con la espera de lo deseable. En este caso, por el contrario, el sujeto actante se ha resignado en la persecución del objeto deseado, ya no quiere seguir engañándose, ha sido vencido por su antagonista. Se trata de una situación en la que el sujeto no es lo bastante fuerte como para defenderse de un acontecimiento incontrolable, lo que acaba inhibiendo su motivación, se entra en una pasividad. Siendo así no hay más acción, la narración debe culminar.

- o. *O sea, que yo no me encuentro, que, que, yo en, en el sentido de que, que yo en mi cuerpo yo no me siento tranquila, yo me siento como, como el que no tiene tranquilidad nunca, no tiene descanso, no tiene, eh, estabilidad. No siento, eh, alegría con nada, ni con comida, ni con ropa, ni con nada, nada, nada me da alegría [S1/HULA].*

Es con la aceptación mutua de conformidad con el otro, con 'la otra', cuando ambos sujetos son capaces, recíprocamente, de asumirse y de asumir la relación que los une, convirtiéndose así en manipuladores (de manera desigual) uno del otro en su relación de tipo polémico. Así, en esta historia la heroína no es la vencedora, es simplemente una víctima de sí misma reflejada en 'la otra', en ese anti sujeto que emergió para destruir y decidir completamente sobre la vida de las dos. La pulsión de muerte atraviesa el texto. La narradora no se ubica en un relato optimista, sino desde el punto de vista de la pérdi-

da del objeto deseado, es pues por el contrario un relato pesimista. El derrumbamiento de S1/HULA es bastante emotivo; la desesperación y la desesperanza de no encontrar una cura a un estado mental es algo que sólo un psicótico puede entender.

Así pues, pensamos el orden pasional de esta narración de la siguiente manera, guiándonos por las transformaciones sufridas por el sujeto informante:

[Episodio psicótico] > obsesión > miedo > [transgresión] > culpa/vergüenza > tristeza > desesperanza

Conclusiones

En primera instancia, desde el universo de la palabra, que es el de la subjetividad, se percibe que los sujetos se sirven del lenguaje para representarse tal como quieren mostrarse. Esto puede ir viéndose en el estudio de cada caso, armando casi una gramática para cada sujeto, que permite ir entendiendo la organización de su discurso psicótico que, como una novela, en su entramado también guarda cierta coherencia. Para ello fue preciso recurrir a la dimensión pasional para lograr la interpretación.

Las rutas pasionales de los protagonistas, efectivamente, lograron dar cuenta de las transformaciones ocurridas, por lo que según el hablante, se encuentra que es posible pasar, por ejemplo, de la esperanza a la resignación; de la cólera al arrepentimiento o del miedo a la tristeza, mostrando ritmos pasionales, evoluciones lógicas y otras que no lo parecen tanto. No obstante, por muy diferentes que sean las narraciones, comparten un esquema común, un argumento compartido, a saber, el campo pasional de la tristeza, sentimiento por antonomasia: un desencadenante, interpretado como amenaza, que incomoda y atormenta, perturbando el estado natural y del que forman parte la pena, dolor, resignación, miedo y demás elementos disfóricos que obstaculizan o impiden la consecución de nuestros deseos y aspiraciones. Así pues, los sujetos quedan modalizados en el *querer-hacer*, en ese aspirar aliviarse, pero que está soslayado por un *no poder-hacer*, debido a que no hay una cura para su mal, la resignación es lo único que les queda.

La esquizofrenia no puede ser otra cosa más que la interrupción de la homogeneidad de la vida, hecho sobre el que se comienzan a articular una serie de experiencias, que a diferencia de una persona ‘normal’, se viven con más violencia. Nos adentramos en el terreno de la pasión, en el marco de discursos de algún modo ficcionados, creados por la mente de sujetos singulares sometidos al trasiego de la pasión, capaces de crear y recrear el recorrido de sus experiencias sin dejarse llevar por la norma del deber-ser, siendo humanos, tal vez demasiado humanos.

Tal como sostienen Greimas y Fontanille (2002): “es por medio del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido –en lengua–, que las figuras exteroceptivas se interiorizan” (p. 13) y hay aquí dos asuntos interesantes que se observaron en el análisis. El primero es el de la percepción, el esquizofrénico tiene ese proceso de inte-

riorización y propiocepción confundido, entre otras cosas, por su condición de sujeto escindido debido a la participación interior de otros sujetos que lo habitan. En segundo lugar, tal como señalan los autores, sin cuerpo el proceso de creación de sentido es una entelequia. No obstante, el cuerpo del sujeto patológico vive una semiosis extraña, interior y conflictiva en la medida en que no logra sintonizar con el plano social, manifestándose a través de discursos muchas veces desviados.

Vemos pues, cómo los resultados obtenidos permiten presentar una comprensión preliminar de las complejas elaboraciones discursivas desarrolladas por un grupo de sujetos que experimentan la esquizofrenia. Así que, lejos de lo que muchos estudios han señalado sobre los graves problemas del lenguaje en estos sujetos, encontramos en este acercamiento que se trata de personas que elaboran de manera muy apasionada sus experiencias a través del discurso, presentándose, no como personajes secundarios, pasivos, simples receptores de una experiencia y una práctica clínica que no pueden comprender, sino como sujetos que, más allá de las fallas lingüísticas que puedan aparecer en sus discursos, presentan una competencia comunicativa considerable desde el punto de vista de la interacción, en la que intentan articular una dialéctica autobiográfica temporal que engloba no sólo un pasado y presente, sino también un futuro, aunque este último, incierto; y también una coherencia global, que aunque alterada en cierto grado, mantiene una recurrencia en los semas que se agrupan alrededor del tema pasional, de la enfermedad, de la necesidad de sanar, lo cual permite el establecimiento de una isotopía temática que hace que el discurso sea, de algún modo, homogéneo.

Vale aclarar, además, que pese a las restricciones metodológicas y por tratarse de un corpus tan limitado no es posible llegar a resultados concluyentes, de manera tal que estos no pueden ser susceptibles de caracterizar a los discursos esquizofrénicos de manera general. Sin embargo, la aplicación del modelo semiótico pasional, que ha sido poco utilizado en el análisis de este tipo de discurso, ha generado mayor inteligibilidad a la hora de abordar los discursos esquizofrénicos, con lo que, a decir de Fabbri (2000), “en el laberinto de los signos la investigación siempre está empezando” (p. 16) y, en este caso, permite la consecución de nuevos análisis más profundos y con mayor alcance de comparación.

Referencias

- Alanen, Y. (2003). *La esquizofrenia. Sus orígenes y tratamiento adaptado a las necesidades del paciente*. Madrid: Fundación para la Investigación y Tratamiento de la Esquizofrenia y Otras Psicosis.
- Álvarez, J. y Colina, F. (2011). Origen histórico de la esquizofrenia e historia de la subjetividad. En Ó. Martínez, N. Sagasti y O. Villasante, Olga. (Eds.). *Del pleistoceno a nuestros días. Contribuciones a la historia de la psiquiatría*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Benveniste, É. (1971). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI Editores.

- Ceballos, M. (2006). Las pasiones: interacción y retórica. *Signo y Pensamiento*, 25(49), 170-187.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández, C. y Acevedo, J. (2010). Psicosis y lazo social: abordaje desde el dispositivo analítico lacaniano. *Tesis Psicológica*, 5, 30-45.
- Gorn, J. (1999). El discurso esquizofrénico. *Anuario de Investigación*, 1, 203-222.
- Greimas, A. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo I*. Madrid: Gredos.
- . (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. y Fontanille, J. (2002). *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores.
- Labarca, M. (2013). *Lo trágico en la Medea de Séneca: un análisis semiótico* (tesis de maestría). Mérida: Universidad de Los Andes.
- Latella, G. (1985). *Metodología y teoría semiótica*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- Marina, J. (2006). *Anatomía del miedo*. Barcelona: Anagrama.
- Marina, J. y López, M. (1999). *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama.
- Márquez, M. (2010). De las narrativas de la locura: ¡Yo no estoy loco! ¿Por qué estoy aquí? Aproximación a las narrativas de enfermedad en una unidad de salud mental. *Periferia*, 12, 1-25.
- Méndez, C. (2003). *Retórica de la esquizofrenia en los epígonos del modernismo* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Parellada, D. (1946). Los sueños en la esquizofrenia. *Anales de Medicina y Cirugía*, 19(7), 23-30.
- Real Academia Española. (2014). Obsesión. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Qp4ig6r>
- . (2014). Miedo. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae2001/>
- Ricoeur, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Agora*, 25(2), 9-22.
- Ruiz-Ayucar, L. (2010). Las dos caras del mal: Poe, Anne Rice y Chuck Palahniuk. *Revista de Filología*, 28, 141-149.

NARRACIÓN Y ESTUDIO PERFORMATIVO EN *MEMORIAS DEL GESTO* DE ANDRÉS AGUSTÍ

SANDRA CUESTA

Universidad de Los Andes, Venezuela

Universidad de Antioquia, Colombia

sanlu73@gmail.com

Iniciamos con la introducción de algunas ideas centrales de Marcus Banks en su libro *Los datos visuales en investigación cualitativa* (2010), donde aborda la problemática del uso de la imagen en la investigación practicada desde las ciencias sociales. Banks afirma que uno de los cambios fundamentales que terminaron de dar apertura de forma actualizada a la antropología visual a partir de finales de la década de los sesenta, fue el cambio teórico que transformó la investigación antropológica y de las demás otras ciencias sociales, desde un enfoque positivista que tomó el modelo de la ciencias naturales y cuya centralidad eran los datos obtenidos y no el investigador que obtenía tales datos, hacia un enfoque en torno al *interpretativismo* también conocido como enfoque constructivista, que desafió la idea de que la acción humana estuviera ligada a las mismas leyes que calzaban en las ciencias naturales (p. 42). Comprendiendo desde esta nueva perspectiva que las acciones sociales debían interpretarse desde contextos y significados más amplios, como por ejemplo, desde la propia observación y reflexión del investigador.

Desde el *interpretativismo* tomó un rol protagónico un tema desde entonces harto superado: el falso problema de la subjetividad en el cine documental o antropológico. Falso en la medida en que aunque se proceda a la investigación social amparada en cualquiera de las ciencias humanas, siempre se ofrece un punto de vista, una focalización desde la que se organiza la investigación. Esta idea central, como ya se ha estudiado ampliamente en el campo de la antropología visual en la actualidad, puso en evidencia la importancia del sujeto que investiga desde la noción de la reflexividad, la cual viene a plantear “la conciencia del investigador de sí mismo, de la realización de su investigación y de la respuesta a su presencia, [en donde] el investigador reconoce y evalúa sus propias acciones así como las de otros” (Banks, 2010, p. 75).

Ahora bien, el segundo de los cambios en la investigación antropológica que puntualiza Banks, y que de alguna forma contribuyó con el cambio de perspectiva que mencionamos en lo anterior, fue el nuevo uso del cine y del video en la investigación a fines también de la década de los sesenta y con mayor auge en la década de los ochenta, cuando las cámaras se hicieron más ligeras y económicas permitiendo la grabación directa en la investigación de campo (pp. 48- 50).

La imagen en movimiento revalidó aún más la importancia del dato visual para el conocimiento antropológico, superando la perspectiva dada desde finales del siglo XIX y de principios del siglo XX, de la imagen como dato meramente descriptivo y documental. El nuevo uso del cine documental de estas décadas implicó simultáneamente la conciencia de las amplias posibilidades del lenguaje cinematográfico en la configuración del saber e incluso como herramienta propicia para la focalización reflexiva que organiza dicho saber.

En esta década del sesenta surge una generación de cineastas profesionales con alguna formación antropológica o, incluso, los propios antropólogos comienzan a trabajar con cineastas profesionales (p. 50), propiciando una sinergia de perspectivas. Ya para después de los setenta, el trabajo de la década anterior puso en evidencia definitivamente la capacidad del cine o video...

[...] para explorar áreas de la investigación social que la antropología y la sociología habían ignorado hasta entonces [...] Con la llegada de los enfoques interpretativistas, el poder del cine y de la fotografía para particularizar, pero también para expresar, se puso en primer plano... Con el auge de los enfoques interpretativistas y fenomenológicos en las ciencias sociales, ha habido también un cambio de los modelos de lenguaje y otras formas de expresión lingüística de la sociedad, a estudios orientados al cuerpo, la música y el baile, y al sentimiento, la emoción y la memoria. (p. 51)

Estas posibilidades abren un reconocimiento alrededor de la idea que la imagen audiovisual en cualquiera de sus formatos, logra proporcionar una comprensión más profunda y dinámica de los fenómenos que su expresión a través del lenguaje. La observación de los comportamientos y relaciones humanos tienen como punto de partida esencial, la observación del tiempo vivido de tales experiencias. Lo intangible del gesto y la memoria humanos, sólo encontrarán materialidad a través de la imagen en movimiento, actuando esta como una suerte de alegoría de la espiritualidad del hombre particular.

Como lo confirma el teórico español José Luis Brea (2002), para quien sólo “a la imagen técnicamente producida y capturada en efecto, le es dado producir esa expansión interna de un tiempo propio, en el ámbito de la representación” (p. 11).

La aceptación de la antes mencionada sinergia entre el cine y la antropología, decantó en la producción de documentales en los que ha ido ganando terreno, más hacia la actualidad, la mirada, o mejor aún, la voz que genera un discurso sobre lo real. Así lo confirma especialmente para el estudio del documental latinoamericano de los últimos años, el teórico del cine brasileño Paulo Antonio Paraguaná (2010), en una conferencia dictada en el marco del XI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez. En donde pone en evidencia el cambio fundamental debido no solamente a una bús-

queda que viene aparejada a la renovación formal, sino precisamente por la aceptación y protagonismo de la subjetividad del discurso. Una postura que por cierto ha dejado de lado el fuerte compromiso político de las décadas sesenta y setenta para ubicarse más en la actualidad dentro de una búsqueda de renovación formal sin trabas, con más libertad y amplitud de criterios.

En resumen, y para ir cerrando las discusiones introductorias, a partir de los sesenta y en un proceso relativamente corto, es ampliamente aceptada la incidencia del cine sobre la interpretación en la investigación antropológica, dada la preeminencia cognoscitiva de la imagen audiovisual en el estudio de actitudes y prácticas de los distintos grupos humanos. Así como es aceptada ya sin prurito la noción de que la imagen creada por el cine es una mirada, o mejor dicho, la comprensión de cómo se formaliza esa mirada, en tanto todas las opciones técnicas, estéticas y formales, pero también las éticas, están dentro del filme.

Desde este breve pero necesario recorrido que capitaliza las ideas a continuación, abrimos finalmente la discusión central alrededor de *Memorias del gesto* (2009) de Andrés Agustí, documentalista del cine venezolano. Entre varias de sus producciones centrales destacamos en la década de los ochenta *Tisure* (1985), en los noventas, *Parque Central* (1991), y en la primera década del nuevo milenio, *La porfía de Santa Inés* (2008) y finalmente, *Memorias del gesto* (2009). Una trayectoria que ubica un registro documental dentro de los parámetros que hasta aquí hemos presentado desde la perspectiva de Banks, es decir, un documental reflexivo que plasma la mirada del realizador que construye una aproximación al mundo desde un lenguaje audiovisual plenamente cinematográfico, cargado de sentido y que deja asomar una poética.

Memorias del gesto extrae el ánimo, la expresión notable de *la piel* de la gente y de sus cosas, en sus momentos íntimos, silenciosos o festivos. No poca cosa ya que es el fragmento mínimo, el gesto íntimo, el que queda atrapado tras el lente de Agustí. Y son justamente tales ideas de lo pequeño, del fragmento, las que el director traspone al documental tanto en sus líneas narrativas como en la realización y puesta en escena. En cuanto a las primeras, van apareciendo *historias mínimas*, en pequeños bloques de desarrollo, entretejidas unas con otras. En el hilo de estos bloques narrativos, aparece el hombre como personaje, a partir de distintos momentos expresivos: en su *hacer manual* que implican los múltiples quehaceres y oficios cotidianos; en sus rituales festivo-religiosos; y en sus manifestaciones artísticas, concretamente desde las artes del espectáculo, en las que se ubica el cuerpo como centro de experimentación.

En este texto que hemos titulado *Narración y estudio performativo en Memorias del gesto de Andrés Agustí*, nuestra primera tarea es advertir la preeminencia de la narración, del discurso que despliega a través de la imagen y una temporalidad reconstruida que escapa al flujo cotidiano. Agustí narra su documental en un discurso necesariamente fragmentario y circular. ¿Cómo cobijar el gesto, en una aproximación al *imaginario*

identitario social sino es desde el collage narrativo?¹ Collage circular del que surge no obstante un hilo conductor coherentemente temático o podríamos decir diegético, montado desde la repetición, yuxtaposición y bifurcación narrativa.

Antes de continuar, y para la dilucidación del discurso de Agustí y la temática planteada a partir de este, proponemos dos líneas de análisis provenientes de la narratología cinematográfica: una que propone el análisis de la narratología intrínseca, donde estudiaremos las propuestas discursivas del cineasta, y una segunda, la narratología extrínseca o del contenido. Allí nos detendremos en la temática planteada: el gesto, relacionándolo con distintas perspectivas que consideramos todas imbricadas, entre las que ofreceremos el marco interpretativo que viene de la mano de una rama de estudio transdisciplinar que ha sido catalogada como los *estudios del performance*, que, inevitablemente se fusionan a la investigación antropológica y etnológica, en tanto plantea como núcleo central, el estudio de la performatividad.

Para la línea del análisis de la narratividad intrínseca, esbozamos un esquema de la estructura para el análisis, surgido de los aportes centrales al tema de la narratología cinematográfica por parte de uno de sus teóricos centrales, el canadiense André Gaudreault, a fines de la década de los ochenta.²

	Modos Comunicacionales	Campo de Intervención	Sub-instancias y Acciones
	<i>Mostración</i>	<i>Profilmico</i>	1. Mostrador profilmico: Manipulación del dispositivo profilmico. <i>Puesta en escena.</i>
Meganarrador			
		<i>Cinematográfico</i>	2. Mostrador cinematográfico: Manipulación del dispositivo de toma vistas. <i>Encuadre. (Unipuntualidad)</i>
	<i>Narración</i>		3. Narrador cinematográfico: Manipulación del dispositivo de tratamiento de imágenes ya filmadas. <i>Montaje. (Pluripuntualidad)</i>

¹ Con imaginario identitario social traemos la comprensión que el teórico griego Cornelius Castoriadis describe como fenómeno que se constituye cuando las sociedades registran sus creencias y preocupaciones centrales en sus sistemas de vidas comunitarios pero también, en sistemas de vida particulares, y sistemas de significación mítico-simbólicas. (Carretero Pasin, 2001, p.173)

² Centralmente en su libro *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, traducido en español en 2011.

Desde el tratamiento de la narratividad intrínseca, surgen los distintos modos comunicacionales que actualiza el cineasta Andrés Agustí con un estilo mostrativo y narrativo particulares. Como mostrador profilmico, Agustí no manipula el dispositivo profilmico. Mientras que, ya en el campo de intervención cinematográfica, realiza primeros planos, planos cerrados y de corta duración, aludiendo con ello a su presencia como mostrador cinematográfico. Dando preeminencia al plano panorámico por sobre el travelling, el cual usa sólo en ocasiones contadas como acompañamiento. Plantea el sonido directo, proveniente del entorno.

En relación a la sub-instancia del narrador cinematográfico, que implica la manipulación y tratamiento de los planos desde el montaje, lo que André Gaudreault ubica precisamente como el acto pleno de la narración cinematográfica, es donde Andrés Agustí plantea no sólo su sello particular sino con ello, establece un tratamiento del material filmado que le proporciona su pleno sentido reflexivo. Es desde el montaje que se expresa plenamente su discurso. En particular, en *Memorias del gesto*, hay una presentación temporal completamente cónsona con el tiempo vivido o percibido por los sujetos del filme, acorde con la relevancia del tiempo particularizado en pleno acto performativo distinguido como el tiempo ritual, el tiempo de la fiesta, el tiempo espectacular o el tiempo del hacer productivo. Con el análisis de esta distinguida estructura temporal continuaremos más adelante.

Por ahora, plantearemos su propuesta narrativa. Agustí plantea una fragmentariedad discursiva, constituye la acción a partir del collages de planos generalmente cortos y de poca duración que, en su dialéctica, no terminan configurando siempre la acción o el cuerpo completo del sujeto, sino que estos son abandonados y retomados una y otra vez en una discontinuidad o fragmentariedad discursiva que termina presentando un collage de situaciones in ritornello, circulares. El director/narrador dedica pocos planos a una acción o espacio concreto para cambiar constantemente el foco de atención, interrumpiendo el evento preciso, rompiendo su sucesión temporal. Asimismo, cada acción fragmentada va apareciendo en pequeñas composiciones visuales de planos, generalmente cerrados, que muestran la intimidad del gesto, el segmento del cuerpo y de la imagen, en *close ups* o planos medios.

¿Qué plantea entonces Agustí, una discontinuidad temporal desde su narrativa? En un intento de responder a esta pregunta, y el significado que ello pueda traer, nos referiremos a una postura teórica sobre las *narrativas modulares* en el cine contemporáneo, en un estudio que realiza Allan Cameron, teórico y profesor de la Universidad de Auckland en Nueva Zelanda, en su libro *Modular Narratives in Contemporary Cinema* (2008), trabajo en el que establece una tipología de las distintas estrategias narrativas de la actualidad, dilucidando no sólo el desplazamiento de las narrativas lineales hacia las rupturas y repeticiones desde el discurso narrativo, sino que también abordando paralelamente una comprensión que tales estrategias significan en el campo más teórico y especulativo de la comprensión de la imagen.

Según las narrativas modulares de Cameron, podríamos intentar entender la narrativa de Agustí como una *narrativa episódica, a partir de la serie abstracta* (p. 13). Las episódicas, según el autor, son narrativas que construyen narrativas que críticamente debilitan o desarticulan las conexiones causales de la narrativa convencional, y particularmente dentro de lo que llama como serie abstracta, operan relaciones no convencionales entre tiempo, espacio y causalidad que son interrumpidas, alteradas, discontinuas, circulares, a partir de un sistema formal de narrativa no lineal en cuanto a la organización de los elementos.

En *Memorias del gesto*, se presentan *transiciones* constantes entre las escenas, reunidas desde relaciones temáticas, metafóricas, simbólicas, conceptuales, o simplemente a través de símiles visuales, estableciendo continuamente correlatos en las diferencias o similitudes, bien sociales o culturales entre los grupos o manifestaciones humanas. Al no presentar una linealidad discursiva, la conjunción narrativa de los segmentos o episodios, en el caso de *Memorias del gesto*, dependen por tanto de distintas estrategias semionarrativas:

1. Temas-imagen: Alrededor de los elementos: el agua el fuego, por ejemplo; - el plumaje del indio: en ocasiones, el seguimiento de un personaje; ó, el seguimiento del gesto asociado a alguna práctica concreta.
2. Metáforas visuales cuando, por ejemplo, enfoca querubines en una fuente para enlazar, en el plano siguiente, con los cuerpos desnudos infantiles jugando bajo la lluvia.
3. O, desde el propio gesto que en muchos casos se detiene en la mirada que mira, según el tipo de evento: ritual, espectacular, etc.

Lo paradójico en el caso de la estructura episódica que ha planteado Agustí, es que ha creado una estructura narrativa tan sólida y elocuente como discurso, que no amerita ni exige la voz del comentario. El conocimiento intelectual que aporta el filme, es conducido plenamente por la narratividad intrínseca del autor, nítidamente episódica y circular.

Continuamos ahora con la segunda línea de análisis, la de la narratividad extrínseca o del contenido. Luego del descentramiento de la temporalidad narrativa propuesta en este documental, la pregunta central que se nos plantea, en una necesidad de justificar si acaso fuera posible esta estrategia narrativa para el planteamiento central del gesto, es como sigue: ¿está Agustí planteando una mirada atemporal a actos atemporales? Y, de ser así, ¿a través de su propuesta discursiva está redundando en la exigencia temática de la atemporalidad o fragmentariedad temporal que implica el gesto particular dentro del tejido social?

Para responder a esto último, nos disponemos entonces a esbozar brevemente el análisis del contenido, estrategia que se presta y exige la mirada inter y transdiscipli-

naria, ya que trata de la comprensión de los mundos proyectados por el filme o ensayo audiovisual y que refiere inevitablemente a los horizontes culturales del cineasta, del intérprete y del espectador (Gómez Tarín, 2010). Allí justamente estaría poniéndose en evidencia la reflexión e interpretación sobre las acciones sociales que Agustí a través de *Memorias del gesto* aporta.

Para encontrar un ámbito desde el que el gesto y la performatividad individual y social puedan ser comprendidas como temas para la reflexión antropológica, recurrimos precisamente a la transdisciplinariedad que el tema de las construcciones sociales amerita, apelando al campo de los *estudios del performance* (Prieto Stambaugh, 2002).³

Los *estudios del performance* vendrían siendo una iniciativa multidisciplinaria que enfoca una diversidad de manifestaciones del hacer cultural y social, que abarca desde todas las tipologías de las artes escénicas hasta el rito, el deporte y las acciones o actividades de la vida cotidiana. Y surge precisamente desde un interés transdisciplinario que despierta esta noción dentro de las ciencias sociales y las artes dado el desbordamiento de la hiper-especialización dentro de las disciplinas normales que ya no pueden dar cuenta de la complejidad de los fenómenos contemporáneos. El cruce transdisciplinario que se ha puesto en evidencia en la ampliada concepción de *performance*, particularmente en el ámbito de las ciencias sociales, parte de los enfoques disciplinares tales como la sociología, la antropología, la lingüística, la crítica literaria y los estudios culturales. De hecho, esta última perspectiva teórica es ya en sí misma, la aceptación del desbordamiento disciplinar a la hora de investigar dentro de la cultura visual, que por cierto, desborda asimismo la comprensión del arte.

La noción de *performatividad* en la actualidad, se suscribe al estudio de las acciones sociales como actos performativos o desempeños pragmáticos de acción. En este sentido, las expresiones sociales espontáneas y las acciones repetidas como las festivales, espectaculares y rituales, son estudiados como actos performativos. Ya el antropólogo Glifford Geertz proponía que las acciones sociales como la conducta ritual, debían interpretarse como una historia que la sociedad se cuenta así misma sobre sí misma y que, el hecho de que esa historia se actuara y no se mantuviera como una representación mental, implicaba precisamente la atención a dicha ejecución oral, visual o gestual (Banks, 2010, p. 42).

Memorias del gesto, en este sentido, se construye sobre la base de la performatividad social en espacios urbanos y rurales, enfocándose en la performatividad del espectáculo, del ritual, pero también en las repeticiones cotidianas de limpieza, cocina, de los ofi-

³ El término *estudios del performance*, corresponde a una noción que encuentra punto de partida en la comprensión del fenómeno del evento artístico del performance de las décadas de los sesentas y setentas, que luego expande el enfoque analítico a una amplia gama de fenómenos performativos sociales. Una de las pioneras en Estados Unidos, ha sido la teórica Diana Taylor y cuya línea de investigación ha retomado el mexicano Antonio Prieto Stambaugh a principios ya de este milenio, enfoque que seguimos en nuestra aproximación.

cios del trabajador que construye, crea y manipula los bienes tangibles e intangibles. El documental constituye una reflexión sobre desempeños pragmáticos de acción social determinados desde el gesto.

Pero ¿qué implicaciones traen las performatividades colectivas e individuales del gesto para la mirada sobre el imaginario identitario? Pregunta que es más pertinente aún cuando la diversidad que muestra la tipología del gesto es amplia y variable. El teórico francés del teatro y la teatrología Patrice Pavis (1998), aborda una comprensión amplia sobre clasificaciones generales de grupos tipológicos de expresión y comportamiento o conducta social, clasificándolos como:

- gestos innatos asociados a una actitud corporal o movimiento
- gestos estéticos, elaborados para producir una obra de arte: danza, pantomima, teatro, etc.
- gestos convencionales comprendidos entre emisor y receptor. (p. 224)

En general, el gesto desde esta tipología puede comprender diversos aspectos comunicativos o formas de conducirse la expresión humana cuyos fundamentos se encuentran desde los aspectos más biológicos del movimiento, pasando por las construcciones culturales artísticas, culturales y rituales, hasta las estrategias comunicacionales humanas no verbales. En todo caso, y desde el análisis que adelantamos, el gesto, que engloba y se produce en cada acto particular y cotidiano, vendría a implicar la encarnación del intangible espíritu del hombre puesta en cada transformación o identificación performativa: el oficio, el ritual, la fiesta, el canto, el baile, el espectáculo. En *Memorias del gesto*, dicha intangibilidad del gesto y la memoria humanos, encuentran materialidad a través de la imagen, actuando esta como alegoría de la espiritualidad del hombre particular en su visión única a la vez que comunitaria y compartida. Y encuentran materialidad a través de la imagen cinematográfica en tanto su lenguaje como medio, le permite reelaborar y presentar la estructura temporal de la acción performativa y reiterativa del gesto humano.

Finalmente, esta obra documental termina siendo un collage de las subjetividades múltiples de los distintos contextos venezolanos a través del gesto performativo del hacer y del vivir fuera del condicionamiento del tiempo productivo y homogéneo moderno, para resultar en un planteamiento de encuentros de tiempos sugeridos a través del gesto. Este planteamiento viene a insinuar que el desenvolvimiento temporal del venezolano escapa, si bien no en una totalidad, sí en representaciones significativas, a la generalización como grupo social homogéneo. Al contrario, la visualización de las distintas vivencias de la temporalidad apunta a que los distintos grupos humanos que hacen vida en el territorio venezolano, no pueden ser vistos como masas despersonalizadas sino todo lo contrario, como grupos vivos que construyen ya no la historia sino el presente de la venezolanidad.

Es en su carácter de captación del gesto particular, en el entretejido que ha signado bajo el reducto de la memoria, donde paradójicamente Agustí recupera la multitud gestual del venezolano. Desde su propia mirada, presenta un collage o tejido social de los gestos individuales asociados a los eventos, que, en su fragmentariedad y particularidad, terminan asomando quizás el gestus social, nunca homogéneo sino completamente heterogéneo. Heterogeneidad planteada a través del discurso cinematográfico que parece volver a interrogar originariamente las representaciones del imaginario identitario que nos convoca.

Referencias

- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.
- Carretero Pasín, Á. E. (2001). *Imaginario sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión del orden social* (tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela. Recuperado de http://www.archivochile.com/tesis/11_tefiloideo/11tefiloideo0007.pdf
- Cameron, A. (2008). *Modular narratives in contemporary cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- CNAC (Productor) y Agustí, A. (2009). *Memorias del gesto*. [Película]. Caracas-Mérida: Inventando América.
- Gómez Tarín, F. (2010). Discurso fílmico y construcción de imaginarios. Mundo proyectado y activación ciudadana. En M. Vicente y D. Rothberg (Org.), *Meios de comunicação e cidadania*. Sao Paulo: Editora Unesp.
- _____. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander-Cantabria: Shangrila.
- Paraguaná, P. A. (2010). La subjetividad en el documental latinoamericano contemporáneo. *Revista Digital Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*. Recuperado de <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/revtexto.aspx?cod=96&sec=2&num=3&cid=16>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- _____. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Prieto Stambaugh, A. (2002). *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más*. Notas para una conferencia para el curso Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance CRIM, 13 de septiembre.
- _____. (2005). Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico. *Citru. doc. Cuadernos de Investigación Teatral*, 5(1), 52-61.

Taylor, D. (2003). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*.

Recuperado de <http://www.crim.unam.mx/cultura/2003/modulo%202/Lectura8.html>

———. (s. F.). *Hacia una definición de performance*. Memorias del Coloquio Diversidad, Cultura y Creatividad. Recuperado de <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/ponen2faseindice/pon2fase.html>

MITOS EN TORNO AL TEMPLO DE SALOMÓN. LA EMBLEMÁTICA EN EL *MANUAL DE LA ESTRELLA DEL ORIENTE...* DE ANDRÉS CASSARD

SALVADOR LIRA

Doctorado en Estudios Novohispanos, Universidad Autónoma de Zacatecas

lord_kntrville@yahoo.com.mx

Introducción

Una parte del pensamiento hermético desarrollado en los siglos XVII y XVIII se concentró en las tradiciones masónicas, a manera de símbolos, emblemas y grabados. En el siglo XIX, bajo un hábito de “secretismo”, hubo una amplia circulación de manuales y liturgias que contenían la difusión y modos de llevar a cabo el ritual, en donde en algunos casos iban acompañado de grabados, explicaciones y traducciones del simbolismo fundante.

El de mayor difusión y con miras en diversos ritos en la América Hispana fue el *Manual de la Masonería, o sea el tejador de los Ritos Antiguo Escocés, Francés y de Adopción...* (1861). El autor fue el francocubano Andrés Cassard, quien llegó a obtener el grado 33° del Rito Escocés Antiguo y Aceptado. Tal libro es una propuesta cifrada de simbolismo, con líneas de interpretación entre filosofía moral, arquitectura y hermetismo. Posee una estructura emblemática y se concentra en las figuras de Salomón e Hiram Abif ligadas al esoterismo egipcio. Además, contiene un despliegue de grabados con referencias *emblemáticas*.

Posteriormente Andrés Cassard publicó el *Manual de la Estrella del Oriente...* (1867), se trata de una disertación del tipo hermético en donde las figuras míticas son ahora femeninas. El libro está destinado a la iniciación de las mujeres a un grado que, si bien no se consideran dentro de los tres grados simbólicos según los Lands Marks, este sí otorga reconocimiento y obliga a extender lazos de fraternidad por parte de los varones iniciados. En este título se propone una idea emblemática en torno a la tradición egipcia, judeocristiana y apócrifa. También viene acompañado de una serie de grabados con propuestas herméticas.

El presente trabajo tiene, bajo una mirada semiótica, dos propósitos. El primero es explorar las conexiones y referencias del *Manual de la Estrella del Oriente...* junto a las constelaciones míticas en torno al templo salomónico y a la idea de la Masonería. El segundo es la comparación y proceso del formato del libro en su relación con la forma del *Emblematum Liber*, que en su transformación, es la educación del ciudadano libre y de buenas costumbres. El *Manual de la Estrella de Oriente...* es una

readaptación del pensamiento y producción hermética y emblemática, que cumple bajo el uso de la *imago* una función pedagógica. Si bien se apega a ciertas líneas de la tradición del emblema, iniciado por Andrea Alciato en el siglo XVI, sus alcances y propuestas adquieren otros matices por las circunstancias propias del ritual masónico y sus significados.

El presente trabajo se divide en tres apartados. El primero aborda los planteamientos generales de la emblemática y el cómo se ha analizado a partir de la semiótica. El segundo es un recuento en torno a la visión del libro de emblemas, *Emblematum Liber*, en Hispanoamérica. El último es el análisis del *Manual de la Estrella del Oriente...* entendida como una nueva Emblemata.

Emblemática y semiótica

El estudio de la emblemática ha tenido sin duda alguna un largo conjunto de textos que, desde su dilucidación en el siglo XVI, han marcado pautas con respecto a la manera de pensarlo y representarlo. Estos lineamientos sirvieron para una explicación de los contenidos y las fronteras del emblema, conformando un género, aunque su amplia producción desarrolló subgéneros conforme la imprenta y los autores moldearon nuevas formas. Con todo ello, son pocos los investigadores que desde una perspectiva teórica en los albores de los siglos XX-XXI han puesto como objeto de estudio a la emblemática y sus delimitaciones conceptuales. Las perspectivas más recurrentes han sido la historia del arte, la historia cultural, la iconología-iconografía y la semiótica.

En resumidas cuentas, la palabra emblema en el siglo XVI designó dos tipos fundamentales de símbolos: las insignias y divisas en los blasones heráldicos y un género pictórico-literario, con una interdependencia semántica. Del primero, debe decirse que se abrió una línea de escudos familiares, consagrados principalmente a la correlación y grafía de las líneas familiares axiológicas de un grupo.

El *emblema*, entendido como género, tuvo una amplia producción en libros, manuscritos, arquitectura efímera e incluso en representaciones dramáticas. El iniciador del género fue Andrea Alciato, quien con la publicación de *Andreae Alciati Emblematum Libellus...* consagró lo que se denominó como el *emblema triplex*:

Legibilidad y visibilidad aparecen, pues, vinculadas bajo la forma vanguardista del emblema, y ello en una fórmula que se revela como absolutamente eficaz: el *emblema triplex*. La página impresa es concebida en tanto que capaz de acoger en un mismo espacio de representación al texto y a la imagen, y esto desde una fecha y una empresa que podemos situar con precisión en París, en 1534, en la edición que Wechel realiza del *Emblematum liber* (2000, p. 14).

La edición a la que se refiere Fernando Rodríguez de la Flor es la publicada por la casa editorial de Christian Wechel en París (1534). Las características esenciales del

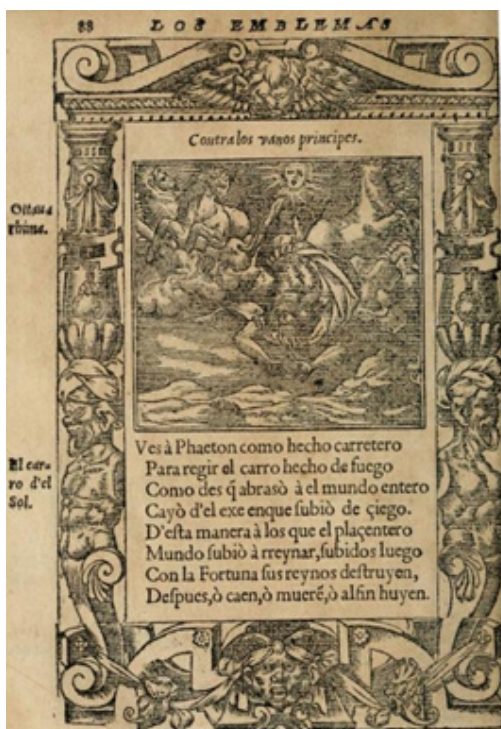


Figura 1. Ejemplo de *emblema triplex* por Alciato, de la edición de Daza Pinciano

emblema triplex de Alciato (figura 1) consisten en la interdependencia de la *pictura*, *mote* y *suscriptio*. La *pictura* o pintura se refiere a la parte visual del emblema. Esta bien puede simplemente contar con un breve relieve o mostrar un amplio repertorio de imágenes, alusivos a temas o historias, ya sean de la antigüedad clásica, pasajes bíblicos, entre otros. Santiago Sebastián considera:

Ya he dicho que el primer elemento del “emblema triplex” es la *pictura* o *dibujo*, que abarca una gran variedad temática o combinación de elementos tomados de los diversos reinos; vegetal, animal y mineral, ya que un motivo emblemático puede hallarse en todo lo que nos rodea. Generalmente los dibujos o grabados son de consumo y rara vez ofrecen calidad estética; sólo excepcionalmente a veces se solicitó el concurso de consumados artistas por las más prestigiosas firmas editoriales. Es comprensible el valor que se concedió a las ilustraciones en los libros de emblemas, dada la importancia que se asignó a las imágenes. (1981, p. 13)

El *mote*, lema o *inscriptio* es la sentencia o formulación entre la *pictura* y la *suscriptio*. En la mayoría de las ocasiones fue una cita de alguna obra del mundo clásico o un versículo bíblico. Fernando Rodríguez de la Flor explica:

Ese cono de luz que se organiza desde el vértice del lema, se instalan, en un sentido vertical, descendente y expansivo, la *res picta* –el grabado– y, más abajo aún, rebosando ya la caja toda de la escritura, la *subscriptio*, el “comento”, la *suscriptio*, que deviene, virtualmente, inacabable, infinito, pues que se pretende sea guía para una reflexión del lector. (1995, p. 327)

La *suscriptio* o *poësis* es la explicación de la imagen, mediante un texto poético. Los primeros registros fueron realizados en latín, con algunas referencias en griego¹ (López Poza, 2016, p. 28). En Hispanoamérica, la primera versión de los Emblemas de Alciato fue la edición de Bernardino Daza Pinciano en 1549. Los poemas pueden ser sonetos, décimas, liras, octavas reales, por mencionar algunos.

Ahora bien, desde la perspectiva semiótica en Hispanoamérica han sido Herón Pérez Martínez, Mauricio Beuchot, Fernando Rodríguez de la Flor, José Pascual Buxó y Carmen Fernández Galán los que han teorizado en torno al emblema. Herón Pérez Martínez ha abordado al emblema, bajo la propuesta de un esquema tripartito (2002, pp. 373-379). El autor argumenta:

Un emblema, en efecto, es un sistema semiótico mixto, resultante de la fusión textual de un elemento icónico, con uno lingüístico; la extensión lógica del elemento icónico o figura proporciona al conjunto de las dimensiones y la índole de lo abstracto permitiéndole, en el interior de los discursos mayores de tipo lingüístico, desempeñar funciones entimemáticas o para-entimemáticas (2002, p. 373).

Mauricio Beuchot utiliza el concepto de iconicidad de Peirce, en la búsqueda de observar al emblema mediante la analogía (2002, pp. 357-363). En este sentido, lo que realiza el autor es la identificación de dos elementos:

[...] uno es la analogicidad de los símbolos, otro es su iconicidad. Hay iconicidad, porque se dan semejanzas entre el signo y lo significado, comparten ciertas cualidades que son las que precisamente se han de encontrar mediante la inter-

¹ Sagrario López Poza sostiene: “Desde el mismo nacimiento del emblema como género, con la publicación del *Emblematum liber* de Alciato, en 1531, el epigrama es parte esencial de él. El modelo principal de Alciato fue el epigrama griego tal como se halla en la *Anthologia palatina cum planudeis*, impresa en Florencia en 1494. Era una de las versiones de lo que generalmente englobamos hoy bajo la denominación de *Antología griega*. Se sabe que Alciato, estaba traduciendo a comienzos de 1520 epigramas griegos de la Antología, como hacían muchos humanistas en ejercicios de traducción e imitación. Según un buen número de críticos, no menos de 50 de los 212 emblemas de Alciato pueden ser rastreados en traducciones o imitaciones de epigramas griegos. Para algunos, entre un emblema de Alciato y un epigrama de la *Antología* sólo hay diferencia en el nombre” (2000, p. 28).

pretación. Las cualidades no son necesariamente sensibles y aparentes, pueden ser virtuales o escondidas. (2002, p. 360)

José Pascual Buxó define al *emblema triplex* como:

Entenderemos, pues, por “emblema” un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica o sentenciosa y un epigrama (que puede afectar la forma de soneto, octava real o, inclusive, de una prosa cuando se trata de textos escritos en lenguas modernas), el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las “cosas figurativamente representadas. A la misma familia de textos icónico-verbales pertenecen también el *jeroglífico*, que se reduce a una figura o secuencia arbitraria de figuras, y la *empresa* o *divisa*, que consta de imagen y mote pero carece de epigrama. (2002, p. 15)

La lectura de José Pascual Buxó se basa de una conjunción entre lo propuesto por Santiago Sebastián, desde una historia del arte y la metodología iconológica-icónográfica delineada por Panowsky (1981). Esto tiene en cuenta la intertextualidad entre historias o textos míticos, que tienen senderos de ejemplaridad moral. Fernando Rodríguez de la Flor propone una metodología, que parte y expone a sobre manera lo antedicho por tratadistas clásicos, en la que se contemplan y marca pautas de interpretación. El emblema tiene tres grandes dominios o metadiscursos (1995, p. 13-15). El primero es la dimensión o proceso hermenéutico-*retórico*. Esta vislumbra la organización discursiva y determina la imagen simbólica.

La segunda dimensión son las referencias visuales, es decir la praxis de la *compositio loci* que fue propuesta por el proyecto contrarreformista. Se trata del análisis de las figuras que, bajo el ojo tridentino del siglo XVI, permitieron el desarrollo de perfiles visuales en pro del dogma y el poder. A este nivel se le puede imponer una triple función: *pedagógico-artístico-metafísico*, ya que infiere una *imago* en la razón por enseñar, cumplir con los cánones estéticos y fijar líneas de pensamiento supraterrrenal.

La tercera es una macroestructura, paralela a las antes ya descritas. Bajo el paradigma de la “puesta en página” de la Edad Moderna, el emblema, se conforma un macrogénero producto de la hibridación e interpretación en las maneras de leer y mirar. De tal manera, es una conjugación de elementos en sus formas lingüísticas y en su figuración visual. Carmen Fernández Galán ha trabajado el funcionamiento del emblema y el jeroglífico como lenguaje, apoyándose de la teoría de Louis Hjelmslev. Así, la autora entiende al emblema en términos de estructura en una superposición de dos semióticas: lengua escrita y lenguaje visual que emplea otros lenguajes. De tal manera, realiza el siguiente modelo, basado en Hjelmslev (2012, p. 83):

EMBLEMA TRIPLEX

Expresión	Sustancia	Papel, tinta, es decir, grabado
	Forma	Icono (sistema 1), escritura alfabética latina (sistema 2)
Contenido	Forma	Reglas de composición (1), sintaxis y epigrafía (2)
	Sustancia	Sentido simbólico (1), significado alegórico-moral (2)

De esta manera, la autora considera que el emblema es una trama compuesta por dos sistemas semióticos de diferentes naturaleza –el icónico y el verbal–, donde se interactúa con otros componentes literarios, tales son el mote y el epigrama (nominado de manera clásica la *suscriptio*), y el componente gráfico, la *pictura* (2012, p. 83). El modelo de Carmen Fernández Galán es prototípico para el *emblema triplex*, pues está sujeto a otras variantes con respecto a la formación de subgéneros del emblema, tales como la empresa, el jeroglífico² o la divisa.

Los libros de emblemas (siglos XVI-XIX)

La emblemática en el reino hispánico entre los siglos XVI, XVII, XVIII e incluso en las dos primeras décadas del siglo XIX se consolidó como un tipo de lenguaje “oficial” empleado para principalmente los discursos morales, políticos, educativos y religiosos. Se pueden enmarcar dos razones de peso para justificar la proposición antedicha: los postulados tridentinos que articularon la imagen y el arte al servicio del dogma, así como los contenidos de la educación jesuítica en la *Ratio Studiorum* que ofrecieron dinámicas en el establecimiento de una cultura simbólica barroca (Rodríguez de la Flor, 1995, p. 109).

Víctor Mínguez (2002, p. 142) ha identificado una diferencia en la producción de libros de emblemas entre la península ibérica y la América hispánica. En este sentido, en el continente americano no se realizó una *Emblemata* a la manera de Alciato, en su producción de un *emblema triplex* para una lectura privada. Lo que existió fue una amplia producción de libros que fueron el recuento de *fiestas de Estado* (Rodríguez de la Flor, 1995:226), que dieron lugar a emblemas, jeroglíficos, empresas, divisas, etc.³

² Sobre el jeroglífico, Carmen Fernández Galán ya ha propuesto un modelo derivado de los trabajos de Louis Hjelmslev (2012, p. 85).

³ Víctor Mínguez argumenta: “La temprana edición de la serie emblemática de Cervantes de Salazar en 1560, y los pocos años que han transcurrido desde que se ha iniciado la culturización castellana del antiguo imperio azteca, prácticamente anula la fase preemblemática, aunque no es descartable la existencia de decoraciones murales u otro tipo de creación artística de influencia emblemática previo a 1560. Por otra parte, la crónica de Cervantes de Salazar no es en realidad una emblemata, si entendemos como tal el libro

Autores en la península ibérica realizaron libros *Emblemata*, como es el caso de Juan Borja, Sebastián de Covarrubias, Diego Saavedra y Fajardo, Juan de Solórzano, por mencionar algunos. Estos libros formaron parte de un repertorio de textos que posteriormente fue utilizado en otro tipo de libros. De ellos, que no son propiamente *Emblemata* por no estar destinados exclusivamente a una lectura privada, se les puede considerar como libros con contenido emblemático. Son obras –realizadas tanto en la península ibérica como en todo el resto de la monarquía– que refieren a *fiestas de Estado*, donde se incluyó otro tipo de información como la elaboración de una fiesta, la descripción de aparatos visuales o el registro de sermones y oraciones latinas.

En la Nueva España se produjo, de manera amplia, un largo acervo documental en torno a las *fiestas de Estado*, con el trasfondo de la *fiesta barroca*. En muchos de ellos se muestra un sólido aparato teórico del emblema, además que los aparatos festivos son modelos de *príncipes*. Se puede observar que la producción de los libros con emblemas corresponde a las directrices didácticas que anteriormente se han comentado.

Por lo tanto, tómense las siguientes categorías didácticas, en las que se proponen tres conjuntos temporales en la producción de los libros de emblemas en Hispanoamérica: (1) la caracterización del *emblema triplex*, (2) la caracterización del *emblema* y la *narratio philosophica* y (3) la caracterización del *emblema con valores ilustrados*. No se tratan de cortes temporales, sino de obras y formas de representación.

Emblema triplex

La primera etapa son los libros de emblemas en la manera ideada por Andrea Alciato. La primera traducción de su obra fue realizada por Bernardido Daza Pinciano, con revisiones por el propio boloñés. Rafael Zafra sostiene que fue la *Emblematum Libellvs...* en la edición veneciana de Aldus de 1546 la que sirvió de base de traducción.

En la Nueva España se encuentran en perspectiva dos títulos que demuestran la pronta aceptación y recepción de la emblemática. La primera es la obra *Túmulo imperial...* de Francisco Cervantes de Salazar, impreso por la casa de Antonio Ricardo en 1560. Se trata de las exequias a Carlos V en la ciudad de México. El impreso del toledano no solamente es importante por su carácter emblemático o sus referencias arquitectónicas en la obra de Claudio de Arciniega, sino que se trata del primer libro en América que albergó poemas.⁴

de emblemas destinado exclusivamente a la lectura privada. Emblematas siguiendo el modelo alciatiano en América son desconocidas. La emblemática libresca se apoya básicamente en los libros de fiestas, las crónicas impresas que relatan las celebraciones públicas virreinales y que, en la mayoría de los casos, contienen series grabadas o descritas de jeroglíficos urbanos. Estas series dieron lugar a un amplísimo corpus de imágenes simbólicas y fueron la base esencial de la emblemática novohispana” (2002, p. 142).

⁴ “Con todo, los primeros versos escritos y publicados en la pacificada Nueva España ya no recogieron los ecos de la épica caballeresca, sino de los “plantos” y la Danza general de la Muerte. En efecto, de las prensas de Antonio de Espinosa salió en 1560 el Túmulo imperial de la Gran Ciudad de México, opúsculo en que el doctor

El otro título es la primera edición de los emblemas de Alciato por la Compañía de Jesús en 1577 en la Nueva España –específicamente en el Colegio de San Pedro y San Pablo–,⁵ editada también por la casa de Antonio Ricardo. El uso que se realizó fue para la enseñanza, bajo el modelo pedagógico de la *Ratio studiorum*.

El emblema y la narratio philosophica

Esta caracterización se refiere a la etapa de la producción de libros de emblemas, que tienen por característica la inclusión de comentarios, glosas o *narratio philosophica*. Fernando Rodríguez de la Flor argumenta:

El comento –*narratio philosophica*– realizada por el Brocense inaugura una peculiar dimensión de la emblemática, abierta ahora a una exploración erudita, que decodifique en el discurso jeroglífico su carácter ambiguo y simbólico. Este y otros comentarios a Alciato pliegan su discurso al del fundador del género y convierten lo que es texto hermético en una parte estructural de aquél. Todo ello significa una obsesión pedagógica del objeto; una orientación política o religiosa del mismo; una obsesión por establecer los significados legales, las lecturas iconográficas de toda naturaleza, para cerrar así el diccionario abierto de la simbología. (1995, p. 51)

Se trata pues de una explicación de los emblemas, en el uso, forma o significación. Esta fue enmarcada por los comentarios o *narratio philosophica* de Francisco Sánchez de las Brozas “El Brocense” de 1573 y la versión del valenciano Diego López, *Declaración Magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres...* de 1615 impreso en la ciudad de Nájera por Juan de Mongastón, que vino acompañado por los comentarios de “El Brocense” y de Claude Mignault.

Bajo tal ambiente cultural, gran parte de los libros de emblemas de la época empezaron a fabricarse mediante su estructura en *emblema triplex*, junto con una disertación

Francisco Cervantes de Salazar relató las honras fúnebres que el virrey Luis de Velasco mandó que se rindiesen a Carlos V, describió la pira funeraria dedicada al emperador y transcribió las diez “octavas rimas” y los cuatro sonetos castellanos que, junto a otras composiciones latinas, le sirvieron de epitafios” (1969, p. 12).

⁵ “En 1577, cuando los jesuitas pusieron mano a la edición novohispana de Alciato, el libro ya era estudiado en las escuelas de la Península. Atrás estaba la traducción al español de Bernardino Daza Pinciano (Lyon, 1549; también el comentario, desgraciadamente perdido para nosotros, que en 1560 les hizo Juan de Malara; estaba, por último, la muy reciente edición (Lyon, 1573) que con magníficas notas había hecho Francisco Sánchez de las Brozas. Ninguna de estas ediciones, sin embargo, ayudaba los novohispanos. La de Daza Pinciano, además de rara para 1577, no incluía el texto latino de los epigramas; la del Brocense, aunque reciente, resultaba de difícil adquisición. Por esta razón la Compañía prefirió hacer su propia edición de Alciato, convirtiéndose ésta en la primera impresión del *Liber emblematum* en el mundo hispánico” (Osorio, 1999, p. 250).

explicativa de los símbolos. Estos podían presentarse en latín o bien en castellano, con la incursión de otras fuentes para el entendimiento del símbolo. Incluso, otras formas derivadas del emblema, como la empresa, siguió utilizando esta proposición. En su mayoría se encuentran los emblemas y empresas para la educación de los príncipes, como es el caso de *Idea de un Príncipe Político Cristiano...* de Francisco Saavedra Fajardo o *Reynados de menor edad y de grandes reynos...* de Francisco Ramos del Manzano.

Por lo demás, se debe decir que esta fue la forma en la que se estructuraron la mayoría de las *fiestas de Estado*, como parte de un programa del impreso emblemático. Se incluía, luego de la descripción del aparato efímero, la idealización central del símbolo y posteriormente la idea general del emblema por el cual partían los autores. Posteriormente, la descripción de los emblemas y estatuas, poemas y motes. En cada uno se sucedía una *narratio philosophica* o bien, una explicación de los detalles del poema. En la Nueva España es quizá esta caracterización la que más se utilizó en los impresos y manuscritos por *fiestas de Estado*. De hecho, en muchos casos los libros con emblemas, antes de describir al aparato festivo, se otorgaba un espacio en el que el relacionista, normalmente poeta de los emblemas, explicaba y defendía el motivo simbólico central de todo el aparato festivo.

El primer libro por exequias de este tipo lo imprimió el Santo Oficio. Se trata de las exequias a Felipe II en 1601, descritas por Dyonisio de Ribera. En esta línea se encuentran los libros de exequias de *Llanto del Occidente...* de Isidro de Sariñana, *El Sol eclipsado...* de Agustín de Mora y *Llanto de las estrellas al ocaso del sol...* de José de Villerías, así como el libro de jura *Sumptuoso festivo...* en sus versiones impresas. Se encuentran los libros por la entrada de virreyes, como el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz o el *Theatro de virtudes políticas...* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

Emblemas con valores ilustrados

Esta caracterización puede explicarse con el conjunto de exequias reales a Carlos III y la jura al sucesor Carlos IV en el siglo XVIII. Para la segunda mitad de mencionada centuria son pocas las ediciones de libros de emblemas. Poco a poco, el gusto neoclásico fue ganando terreno con respecto a las obras de carácter barroco, no obstante el proceso fue paulatino. En el caso de las *fiestas de Estado*, el emblema y el aparato festivo siguió siendo un vehículo oficial de lenguaje simbólico, estas fueron poco a poco cambiando los valores. Se exaltaban *virtudes*, sin referencias alegóricas, tales como *Mansedumbre*, *Devoción*, entre otras. Es caso particular las exequias de Carlos III y las juras a Carlos IV en todo el orbe hispánico, puesto que se pueden encontrar ejemplos en los que los gustos artísticos tienen propuestas encontradas. Esto es, por un lado hay ejemplos de aparatos festivos relacionados en libros de emblemas con una gran cantidad de signos y contenidos barrocos, en donde la *suscriptio* está *ad hoc* con los planteamientos de un siglo anterior. En el caso novohispano, las exequias a Carlos III (1790) y Carlos IV (1820) muestran un estilo neoclásico. Ambos libros se encuentran alejados de todo tipo de juegos barrocos.

En esta línea los libros de emblemas por *fiestas de Estado* poco a poco se fueron volviendo neoclasicistas. De tal modo, se dejó de contar con la *narratio philosophica*, así como una elaborada proporción de emblemas y poemas por otros menos confeccionados. A pesar de ello, la cultura emblemática persistió en otros sentidos, cifrándose en múltiples espacios.

La masonería, el Templo de Salomón y la *Estrella del Oriente*

La masonería es una asociación del tipo iniciático, con un carácter místico sacramental. Si bien se pueden encontrar raíces de grupos al menos desde el siglo XVI (Yates, 1982), es en el siglo XVIII cuando los diferentes ritos toman un sendero equivalente con la elaboración de los *Lands Marks* o *Antiguos Linderos*. El Land Mark tercero argumenta el *respeto inalterable* de “*La Leyenda tradicional del Tercer Grado*”, esto es el relato masónico del Templo de Salomón (Lira, 2011a). El mito en el que se funda la Masonería es la interpretación del asesinato de Hiram Abif, arquitecto constructor del templo de Jerusalén. A partir de relato, se configuran los tres grados de la masonería, denominados como *grados simbólicos*, que son inexcusables en cualquier rito, sea York, Escocés Antiguo y Aceptado, etc.

Cabe mencionar que, a pesar de las bases con las que se conformó el mito del Templo salomónico, se forjaron diferentes líneas de interpretación. Sobre todo, en la motivación de genealogías judeocristianas entre Seth y Caín (Lira, 2011b), que anclan posibilidades de reinterpretación del mito en torno a Salomón, Hiram Abif y en varias ocasiones el papel que juega Belkis, la reina de Saba. Con todo ello, la masonería generó una serie de símbolos alrededor del concepto del constructor de templos-catedrales. Sus principales fuentes fueron el hermetismo y la emblemática. Al respecto, José Julio García Arranz argumenta:

El vasto corpus de ilustraciones e imagería que decora su aparato ritual y visual responde, hasta en el más mínimo detalle, al principio masónico del recurso a mitos, emblema y personificaciones como instrumento identificativo o ejemplar de sus ideas o conceptos abstractos. Todos los teóricos de la simbología masónica insisten en la enorme importancia interna de la trama simbólica, alegórica y ritual de la Orden, esencial para su concepción y funcionamiento (2013, p. 63).

En Hispanoamérica existe una larga producción de textos litúrgicos que ilustran la manera de llevar y entender los ritos (Lira, 2011a). Quizá, por la cantidad de referencias y la impresión de grabados, de los más interesantes son los manuales de masonería realizados por el francocubano Andrés Cassard. En resumidas cuentas, Andrés Cassard obtuvo el título de Profesor de Instrucción en 1851 y posteriormente fue miembro honorario de la sección de Música y Literatura del “Liceo Artístico y Literario de la Habana”. Al poco tiempo se trasladó a los Estados Unidos. Fue recibido en la Logia

“Sincerité” No. 2, bajo la Jurisdicción del Supremo Consejo de Nueva York. En Enero de 1854 recibió un diploma con el grado de Maestro Masón, del Rito Escocés Antiguo y Aceptado. Logró obtener el grado 33, el más alto en la escala de mencionado rito (Hyneman, 1876, pp. 7-17). De sus libros con carácter emblemático se encuentra el *Manual de Masonería...* publicado en 1861 por Macoy y Sickles 430 Broome Street, Nueva York.

El otro texto es Manual de la *Estrella de Oriente...*, publicada en 1867. Salió de las prensas en la Imprenta del *Espejo Masónico*, periódico del Rito Escocés Antiguo y Aceptado dirigida por el mismo Andrés Cassard en Nueva York. Se trata de un cuadernillo de 45 páginas en el que contiene la introducción, manuales y modos de reconocimiento de los grados de la Estrella de Oriente. Al respecto, Andrés Cassard argumenta:

La Órden de LA ESTRELLA DEL ORIENTE se fundó á fines del siglo pasado, (1778) pero hasta últimamente no se había propagado, debido, sin duda, al hecho de *no* haberse reconocido propiamente su belleza y utilidad. Pero hoy está esparcida por TODOS los Estados Unidos: *no* hay un Mason que ocupe una mediana posicion en la Órden, que no posea el grado de LA ESTRELLA; habiéndose hecho tan sumamente popular, que es rara la noche en que no se confiera, en laguna Logia de la ciudad, á un número considerable de señoras. (1867, p. 5)

El grado está fundado en cinco *caracteres* que “ilustran muchas de las sublimes virtudes masónicas”. Cada uno, dentro del libro, está precedido por un grabado que expone el momento del relato bíblico, una *narratio philosophica* y un emblema (como lo denomina el propio Andrés Cassard). Los cinco caracteres son los siguientes:

1. LA HIJA DE JEPHTE, *manifiesta el respeto y obediencia á un voto solemnemente contraído.*
2. RUTH, *la adhesion á los principios religiosos.*
3. ESTHER, *la fidelidad para con los amigos.*
4. MARTA, *la fé viva en la hora de los peligros; y*
5. ELECTA, *la paciencia y sumisión aun en los actos injustos.* (1867, p. 6)

El objetivo de este grado es el reconocimiento, que no iniciación a los grados simbólicos,⁶ de las esposas, hijas, viudas, hermanas o madres de los masones iniciados. Con ello, un lazo de ayuda y fraternidad a ellas:

⁶ Andrés Cassard argumenta: “Vosotras obteneis todas las ventajas que la Sociedad ofrece: su mano benéfica y todas sus simpatías; miéntas no requerimos de vosotras mas que el que la sostengais. El *único* privilegio masónico que se os niega, es el de *visitar las Logias*, y esto no os seria de ninguna ventaja, sin aun nos fuera posible el concedérselo, y sí daría motivo á que la voz de la calumnia se levantara contra nosotros, lo cual causaría mas

El elevado y digno objeto que se ha tenido en vista al tratar de diseminarse este precioso grado, debe ser un estímulo poderoso para que, en lugar de oponerse á que se introduzca en algun Oriente, sus Grandes Oficiales ó Dignatarios y todos los Hermanos *deben* contribuir y poner el mayor conato en que se establezca por todas parte y se conozca y generalice un sistema que augura tan buenos resultados. Ya se nota su maravilloso efecto; y el espléndido resultado que está produciendo es: ATRAER AL SENO DE NUESTRA INSTITUCION Á UN NÚMERO DE SEÑORAS VIRTUOSAS, INTELIGENTES Y DE GRANDE INFLUENCIA, quienes, de otro modo, hubieran podido ser catequizadas por hipócritas jesuitas ó clérigos ignorantes y fanáticos, y convirtiéndolas en una arma poderosa y formidable contra nosotros.

[...] La ESPOSA, la VIUDA, la HIJA y la HERMANA de un MAESTRO MASON, tendrán, en el grado de LA ESTRELLA DEL ORIENTE, un PASAPORTE SEGURO por donde quiera que vayan, pues á un *leve* toque de la *cadena mística* se les prestarán TODOS los auxilios que puedan necesitar. (1861, p. 7)

El libro de Andrés Cassard se ubica en la tercera etapa de los libros de emblemas: *valores ilustrados*. Contiene por cada carácter tres grabados, un Pasaje de la Escritura resumido en un lema o mote y una glosa. En estricto sentido, se trata de un subgénero del emblema, que es la *pictura* y el mote, sin la *suscriptio*, aunque sí con una *narratio philosophica* o *commento*. A esto se le conoció como *empresa*, aunque en muchas ocasiones fue confundido como emblema. La educación, a diferencia de la Emblemata regia, va dirigida a la ciudadana, que acompaña al *hombre libre y de buenas costumbres*. Siguiendo la propuesta de Carmen Fernández Galán, con base en los argumentos de Louis Hjelmslev, el siguiente esquema del emblema en la obra de Andrés Cassard:

EMBLEMA

	Sustancia: papel, tinta, grabado.
Expresión	Forma: iconos (sistema 1), escritura alfabética castellana (sistema 2)
	Forma: reglas de composición (1), sintaxis (2)
Contenido	Sustancia: sentido simbólico (1), significado alegórico-moral (2)

pena á vuestros sensibles corazones que el placer del otro modo obtendría. “Las Señoras no pueden ser Masones.” Esta es una regla que nos ha sido legada hace mas de tres mil años, junto con otras leyes inmutables de la Masonería” (1861, p. 12).

Así, a manera de explicación, se puede observar en el cuarto caracter sobre *Marta* la reelaboración gráfica de dos momentos icónicos, la ayuda que pide tal mujer a Jesús (figura 2) y la columna quebrada (figura 3). El relato está fundado en pasajes bíblicos.

MARTA.



MARTA.

CUARTO PUNTO.

Figura 2. Grabado del carácter Marta en el *Manual de la Estrella del Oriente...*

En principio, Andrés Cassard reconoce que el cuarto y quinto caracter pertenecen al mundo cristiano, mientras que los tres anteriores son parte del mundo judío. Con todo, su división la reorganiza en la visión cristiana, pues las denomina como *Nuevo Testamento* y *Viejo Testamento* (1867, p. 30). El pasaje bíblico del cuarto caracter es la ayuda que pide Marta a Jesús, para que resucite a su hermano Lázaro. Si bien, este relato es también utilizado por las corrientes cristianas y católicas para ahondar en torno a la creencia y resurrección, en el caso de Andrés Cassard lo utiliza para alinear valores “inmemoriales” de la masonería. Por ello, afirma:

La historia de MARTA es la de una joven oprimida por el pesar de haber perdido a su único hermano, Lázaro, y sin embargo, descorazonada con tan terrible golpe, tenía una fé ilimitada en Cristo. Marta y María eran hermanas que vivían con su hermano Lázaro. La tradición nos informa que este era Mason (1867, p. 30).

El caracter enseña que la mujer iniciada en el grado de la Estrella del Oriente debe tener fe y creencia en todos los dogmas masónicos. Por ello, no se otorga si quiera mención al momento en el que, según el evangelio de San Juan, Jesús resucitó a Lázaro en público, ordenándole que se levantara y saliera de la cueva. En cambio, la apoteosis de la *narratio philosophica* es la prueba que Jesús le da a Marta, en la creencia de sus pasos:

Y al mirarle [Marta] descubrió aquella gentil sonrisa, presagiadora de esperanza y misericordia, y ella añadió: “Bien que aun estoy persuadida de que ahora mismo te concederá Dios cualquier cosa que le pidáis.” Jesus la contestó: “Tu hermano resucitará.” MARTA replicó: “Bien sé que resucitará en la resurreccion, en el último día.” Jesus díjola entonces: “Yo soy la resurreccion, y la vida; el que crea en mí, aunque hubiere muerto, vivirá; todo el que vive y crée en mí, no morirá eternamente.” ¿CRÉES TÚ ESTO?

Así el Señor probó la fé de Marta. ¿Creia ella que Él tenia el poder de resucitar á su hermano de entre los muertos? Ese fué el objeto de su prueba [...]. (1867, p. 31)

La *pictura* que se propone tiene que ver con la interrelación del relato y su sentido pedagógico. Se trata de una columna partida que interpreta la ruptura de la vida, pasajera, así como el nacimiento de una nueva.

EL COLOR VERDE alude á lo resurreccion de LÁZARO y, de un modo indirecto, á la final y grandiosa resurreccion despues de esta vida pasagera.



EMBLEMAS.—LA COLUMNA TRONCHADA es el emblema de la muerte de un jóven en la primavera de su vida.

PASAGE DE LA ESCRITURA.

Jesus díjola entónces: Yo soy la resurreccion, y la vida; y el que crea en mí, aunque esté muerto, vivirá. Y todo el que vive y crée en mí, no morirá eternamente. ¿CRÉES TÚ ESTO?

—JUAN, CAP. XI, 25-26.

32

Figura 3. *Pictura* y mote del carácter Marta en el *Manual de la Estrella del Oriente...*

El mote propuesto es un versículo del evangelio de San Juan. Ahí, se condensa el valor simbólico del todo el carácter cuarto del grado de la Estrella del Oriente. Se trata entonces de una sentencia que liga a todo el pensamiento en ese sistema de dos semióti-cas, antepuesto tanto en los dos grabados, como en sí en la *pictura* principal: la estrella de las cinco puntas (figura 4).



Figura 4. La Estrella del Oriente en la obra de Andrés Cassard

Consideraciones finales

El estudio de los libros y el contenido emblemático de Andrés Cassard aún está en proceso. La obra y sus avatares han sido analizados desde perspectivas históricas y, a su vez, el recuento de sus textos bajo una mirada en la historia cultural (Guzmán-Stein, 2010, 2011). No obstante, los recursos que se plantean están apegados a nuevas consideraciones, la del estudio de los símbolos y emblemas masónicos como receptoras de una tradición hermética y emblemática de los siglos anteriores. Por lo demás, la semiótica ofrece caminos sólidos para el estudio de la emblemática. Bajo el argumento de que todo texto es aquel que puede leerse, este tipo de sentidos encierran la posibilidad de leerse bajo diversos modelos, estructuras, formas, etc.

Fuentes documentales

Cincuenta años de la vida de Andres Cassard, Escrita por un amigo y hermano, con presencia de documentos auténticos. Nueva York: George R. Lockwood, 812 Broadway, 1876.

Declaracion magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres. Por Diego Lopez, Natvral de la Villa de Valencia de la Orden de Alcantara. Dirigido a Don Diego Hurtado de Mendoza, Cauallero de la Orden de Santiago, Señor de la casa de Mendoza, de la Corçana, y sus Villas, Capitan, y Diputados General de la Prouincia, Ciudad de Viçtoria, y Hermandades de Alaua, por el Rey Nuestro Señor. Con Privilegio; Imprefso en la Ciu-

dad de Najera por Juan de Mongaston. Año 1615. A costa del Autor. Vendense en casa del Impressor.

El Verdadero Fracmason, ó Catecismo de los tres primeros grados de la Masoneria Simbólica, según el Rito Escocés; Aumentado con un gran número de preguntas y respuestas simbólicas, de la esplicacion de los emblemas, y de muchas notas útiles coom curiosas. Dedicado a los masones instruidos. Burdeos, en la Imprenta de D.n P. Beaume. 1825.

Francisci sanctii Brocensis In inclyta Salmaticensí Academia Rhetorica, Græcæque linguæ professoris, Comemet. In and. Alciati Emblemata, Nunc denuò multis in locis accuraté recognita, & quæmplurimis figuris illustrata Cum Indice copiosissimo. Lvgduni, apvd Gvliel Rovillivm, M. D. LXXII. Cum priuilegio Regis.

Manual de la Estrella del Oriente: compuesto para el uso de los Patronos, por autoridad competente, y traducido, corregido y con láminas, por Andres Cassard, ExVenerable de la Lo.º La Fraternidad, Número 387, fundador de la misma y de la la Logia Tabernáculo, Número 589, del O.º de Nueva York; Past-Tres Veces MUY PODEROSO GRAN MAESTRO de la Sublima Gran Logia de Perfeccion "La Fraternidad;" Muy Equitativo Principe Sob.º del Gran Consejo de Príncipes de Jerusalem, "La Fraternidad;" Muy Sabio y Poderoso Presidente del Sob.º Cap.º de Rosa +, "La Fraternidad;" Past-Ilustre Comendador en Jefe del Sob.º G.º Consistorio del Estado de Nueva York; Representante General de los Grandes Orientes y Supremos Consejos de Cuba y las Indias Occidentales, Nueva Granada (Colombia), Venezuela, Portugal y Brasil: del Grande Oriente Nacional de la República Dominicana y de la Gran Logia de Chile, ante todos los altos cuerpos de los Estados Unidos y del Canadá; Miembro Honorario de los Supremos Consejos de Charleston, Boston, Neo-granadino y Brasil: de los Grandes Consistorios de Nueva Orleans, Lima y de la Reública Dominicana, y Miembro NATO del Gran Senado Masónico Neo-granadino; Miembro activo del Supremo Consejo de Cuba, Miembro Honorario y Representante de varios cuerpos Nacionales y Extrangeros: Representante General y Plenipotenciario del Grande Oriente y Sup.º Consejo de Cuba, ante TODOS los altos cuerpo masónicos de "Ambos Hemisferios;" Sob.º Gran Insp.º Gen.º de 33, &c. &c. y GRAN PATRONO DE LA ÓRDEN DE LA ESTRELLA DEL ORIENTE. "HE VISTO SU ESTRELLA EN EL ORIENTE Y HE VENIDO A ADORARLE." Nueva York: Imprenta de El Espejo Masónico. 1867.

Relacion historiada de las exequias funerales de la magestad del rey D. Philippo II. Nvestro Señor. Hechas por el tribvnal del Sancto Officio de la Inquiscion desta Nueva España y sus prouincias, y yslas Philippinas, asistiendo solo el Licenciado Don Alonso de Peralta Inquiscidos Appostolico, y dirigía a su persona por el Doçtor Dionysio de Ribera Florez, Canonigo de la Metropolitana desta Ciudad, y Consultor del Sancto Officio d eInquiscion de Mexico.

The Emblamatum libellus of 1535", en William Barker, Mark Feltham y Jean Guthrie, Alciato's Book of Emblems. The Memorial Web Edition in Latin and English.

Referencias

- Beuchot, M. (2002). Emblema, símbolo y analogía-iconicidad. En B. Skinfill y E. Gómez (Eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*. México: Colmich-Conacyt.
- Fernández Galán, C. (2011). *Obelisco para el ocaso de un príncipe*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- García, J. J. (2013). Simbología masónica o los emblemas del autoconocimiento. En A. Martínez, I. Osuna y V. Infantes (Eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. España: Turpin Editores-Sociedad Española de Emblemática.
- Guzmán-Stein, M. (2010-2011). Estudios sobre la historia de la sociabilidad y de la masonería en España y Francia. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, 2(2), 190-205.
- Hjelmlev, L. (1984 [1943]). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Lira, S. (2011a). *Del templo a la palabra: Hermenéutica y mitocrítica en la liturgia masónica* (tesis de licenciatura). México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- . (2011b). *Variaciones del templo. Ficcionario de teoría literaria*. México. Recuperado de <http://hiperficcionario.blogspot.mx/2010/11/versiones-del-templo.html>
- López Poza, S. (2016). Los libros de emblemas: género editorial, género literario y fuente de erudición. *Ínsula*, (833), 8-10.
- Mínguez, V. (2002). La emblemática novohispana. En B. Skinfill y E. Gómez (Eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*. México: Colmich-Conacyt.
- Panofsky, E. (1981). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pascual Buxó, J. (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Martínez, H. (2002). De la teoría emblemática de Picinelli a la teoría contemporánea del discurso. En B. Skinfill y E. Gómez (Eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*. México: Colmich-Conacyt.
- Rodríguez de la Flor, F. (1995). *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
- Yates, F. A. (1982). *El iluminismo rosacruz*. México: Fondo de Cultura Económica.

LA ARQUEOLOGÍA SEMIÓTICA

WENCESLAO CASTAÑARES
Universidad Complutense de Madrid
wcast@ucm.es

Antecedentes

Para intentar contestar a estas preguntas no puedo sino empezar haciendo algo de historia. Después de haberse constituido la Asociación Internacional de Semiótica (IASS) en 1969 en París, el primer congreso de la Asociación tuvo lugar en Milán en 1974. La conferencia inaugural la impartió Roman Jakobson y tuvo como título “Coup d’oeil sur le développement de la sémiotique”. En aquella conferencia, que en su título hacía un guiño a Benveniste, se trataba de proponer un objeto bien definido para la semiótica, “la ciencia del signo o de los signos”. Pero para hacerlo, Jakobson empezaba reconstruyendo una pequeña historia de la semiótica que empezaba por Locke y seguía por Lambert, Hoene-Wronski, Bolzano y Husserl hasta llegar a Peirce, Saussure y Cassirer. Cinco años después, en el II Congreso de la IASS –por tanto, una vez publicadas obras tan emblemáticas como *Obra abierta* y *la Estructura ausente* y el *Tratado de semiótica general*– Umberto Eco retomaba la cuestión en su ponencia que tituló “Proposals for a History of semiotics”. Eco volvía a plantear la cuestión de la definición de la semiótica reconociendo en primer lugar, que más que una disciplina estábamos ante un campo interdisciplinar y explicitando la disputa en torno a si su objeto era o no el signo, como había defendido Jakobson. Se admitiera o no la pertinencia del signo como objeto de la semiótica, Eco mantenía que, en cualquier caso, habría que coincidir en que la semiótica debía ocuparse de todo que aquello que está en lugar de algo (*aliquid stat pro aliquo* en la conocida fórmula latina) y, en definitiva, de las reglas que rigen la relación de reenvío en la que están implicado el *aliquid* y el *aliquo* de la citada fórmula. Constataba también que “toda la historia del pensamiento de la humanidad había estado obsesionada por la idea de esta relación” lo que había estimulado muy diferentes respuestas a las cuestiones suscitadas por ella. Algunas de esas respuestas han sido muy explícitas. Otras, en cambio, más que implícitas han sido reprimidas. Ambos tipos de respuestas – en opinión de Eco– son de una gran importancia para la semiótica. Su ponencia estaba, pues, destinada, a proponer tres hipótesis desigualmente amplias sobre las que reconstruir esa historia: una restringida, que se limitaría a las teorías expresamente referidas a esa relación de reenvío, una moderada, que incluiría aquellas en las que esta teoría está

implícita o “reprimida”, y otra, enciclopédica, en la que se incluirían no sólo las teorías sino las prácticas. Eco finalizaba su propuesta con una asombrosa “lista tentativa” de autores y escuelas que compondrían los diversos capítulos de la historia de la semiótica.

La delimitación del campo y su historia estaban pues ligados en esos intentos de configurar una identidad para la semiótica. Lo ocurrido en los más de cuarenta años que nos separan de la conferencia de Jakobson es bien conocido. Los expertos en semiótica han aumentado de forma considerable, tratando de ir poblando un campo disciplinar de proporciones gigantescas. Pero el intento de reconstrucción de la historia de la semiótica ha progresado muy lentamente. La aportación de los expertos en la historia del pensamiento, especialmente de la Edad Antigua y la Edad Media, ha sido extraordinaria, aunque, haya estado motivada por intereses no estrictamente semióticos. A esas aportaciones hay que añadir desde luego, estudios que han sido promovidos desde la semiótica misma. Entre ellos hay que citar, desde luego, los del mismo Eco, que ha incluido entre sus muchos intereses el estudio de autores y escuelas en los que aparecen teorías semióticas. Aparecidos en su momento en diversos tipos de publicaciones, fueron reunidos y publicados por Bompiani en 2007 bajo el título *Dall' albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Esta labor de reconstrucción ha sido continuada por algunos discípulos de Eco, entre otros, muy especialmente, por Giovanni Manetti que se ha ocupado de la antigüedad y de Costantino Marmo de la época medieval. Está también el proyecto incluido en la *Semiotik /Semiotics* de Roland Posner, Klaus Robering y Thomas Seebeok (Berlin-N. York, De Gruiter, 1997-2004), pero que resulta de tan difícil acceso. Y están, desde luego, otras aportaciones en diversas lenguas (también en español) de obras que tienen la pretensión de ser historias más o menos breves de la semiótica, pero que resultan insuficientes por múltiples motivos. La pobreza de recursos y, sobre todo, que no haya obras accesibles que traten de dar visiones de conjunto bien fundadas, puede explicar el escaso conocimiento que, en general, tienen los semiólogos de la historia de su disciplina.

Ante este panorama cabe preguntarse por las causas de esta situación de pobreza y de escaso interés. Aunque este tipo de preguntas anticipan una respuesta compleja, no cabe duda de que es posible identificar algunas causas bastante plausibles. Está en primer lugar la dificultad del empeño. Como el mismo Eco anticipaba en su conferencia de Viena, la preocupación por los signos y su funcionamiento es una obsesión del pensamiento de la humanidad, pero lo cierto es que su historia no ha sido contada. Reconstruirla, aunque sólo sea desde la hipótesis más restrictiva antes citada, requiere de unos esfuerzos extraordinarios. Como reiteraba en el prólogo de *Dall' albero al labirinto*, no estamos ante un proyecto que pueda realizar una mujer o un hombre solo: requiere la energía de varios autores y muchos volúmenes; pero también, decía Eco, de una voluntad decidida. Y es la carencia de esa voluntad decidida lo que, en mi opinión, ha faltado en todo este tiempo. Es necesario admitir que ninguna de las tradiciones que más han contribuido al desarrollo del pensamiento

semiótico en nuestro tiempo ha sentido verdaderamente la necesidad de conocer su historia. Podría achacarse esa falta de voluntad sobre todo a la tradición estructuralista y posestructuralista. Al fin y al cabo, se trata de una tradición que, tanto en su vertiente ontológica como metodológica, no ha mantenido con la historia una relación que podamos considerar amistosa. El estructuralismo filosófico planteó de forma cruda el conflicto entre estructura y acontecimiento y los historiadores no dejaron de percibir una cierta animadversión del estructuralismo hacia la disciplina que profesaban (Le Goff, 1988b, pp. 7-8). No me detendré sin embargo en la descripción de un conflicto que se planteó abiertamente al final de los años cincuenta y que tuvo un interesante recorrido. Si abandonando una perspectiva tan general analizamos lo ocurrido en el ámbito semiótico se percibe inmediatamente que el estructuralismo semiótico no necesitaba tampoco a la historia. Siempre se tuvo la impresión de que se estaba instaurando algo nuevo. En la citada conferencia Jakobson (1974, p. 46) nos recordaba que en sus cursos –y así se refleja también en el *Curso de lingüística general* (III, 3)– se preguntaba Saussure: “¿Por qué la semiología no ha existido hasta ahora?”. Greimas, la otra gran referencia de la semiótica estructuralista no necesitaba ningún referente histórico para construir la semiótica tal como él la concebía. Su pretensión fue la de construir una disciplina formal basada en unos principios axiomáticos de los que inferir deductivamente sus conclusiones en los diversos niveles del recorrido generativo. No había, pues, necesidad de vinculación alguna con algo anterior que pudiera servir de referencia. La génesis de su semiótica se encuentra en unos principios que, como todo axioma, no remiten sino a sí mismos.

Pero sería muy injusto atribuir al estructuralismo –entiéndase como se entienda– el desinterés generalizado por la historia del pensamiento semiótico. Lo cierto es que, si nos atenemos a los hechos, tampoco desde otras tradiciones que *a priori* pudieran parecer más proclives a esos planteamientos, se ha prestado mayor atención. Este es el caso de la tradición pragmatista y peircena. Contrariamente a Saussure, Peirce se remite frecuentemente a la tradición antigua y medieval para fundamentar sus ideas. Pero aquellos que se declaran abiertamente peirceanos tampoco han mostrado un interés que pueda ser considerado relevante por sus aportaciones concretas a una perspectiva histórica que vaya más allá de los estudios dedicados al mismo Peirce. Ni siquiera –que yo conozca al menos–, se ha intentado un estudio sistematizado de las referencias de Peirce a sus precedentes antiguos y medievales. Por lo que se refiere a la tercera gran tradición, la de la semiótica de la cultura surgida en la antigua URSS, no puede negarse su interés por acercarse a la historia *sub specie semioticae*. Pero como dice Uspenskij (1988), ese interés se concreta en presentar el proceso histórico como un proceso comunicativo; es decir, como “el proceso de generación de nuevas frases en una cierta lengua y de su lectura por parte del destinatario social (la sociedad)” (1988, p. 1). No estamos, pues, ante una historia de la semiótica sino ante la interpretación de la historia desde una perspectiva semiótica.

Otras condiciones pueden haberse aliado con las mencionadas. Pero las citadas son suficientes para explicar la ausencia de la historia de la semiótica en el escaso hueco institucional que la semiótica ha logrado en el mundo académico. En un momento en que la discusión nominalista en torno a si el objeto de la semiótica es o no el signo no parece ya vigente, y en el que la mirada semiótica se ha proyectado a lo largo y ancho de ese extenso territorio al que aludía Eco en su conferencia, cabe preguntarse qué consecuencias puede tener para la semiótica el que los semiólogos no hayan sido capaces de articular un relato que hable de las vicisitudes por las que ha pasado el pensamiento semiótico y, en cambio, qué podría aportar ese relato si llegara a articularse y difundirse.

Por qué es necesaria la historia de la semiótica

En su ensayo sobre “Cultura, identidad e historia” decía Edward Said (2005, p. 39) que “ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo colectivo sobre la base de la experiencia, la memoria, la tradición [...] y las prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales”. La vinculación de la identidad individual y colectiva a la memoria es un tópico sobre el que han teorizado extensamente las ciencias sociales. Los individuos y los grupos necesitan dar una respuesta a la pregunta sobre lo que son y esa pregunta no puede responderse sin una referencia a los orígenes. La identidad es un asunto histórico, no un acto de voluntad (Innerarity, 2006, p. 160). Cuando en sus conferencias Jakobson y Eco se preguntaban cómo definir el amplio campo de la semiótica, estaban preguntándose por aquello que identificaba a la semiótica y la distinguía de otras disciplinas o campos disciplinares. Y en la respuesta a esa pregunta resultaba imprescindible la referencia al origen. La respuesta a la pregunta sobre el origen puede ser inventada, como lo son el relato mítico o las diversas ficciones a los que los grupos sociales o los individuos recurren cuando, apremiados por la insatisfacción o la angustia, necesitan dar una respuesta a la pregunta sobre lo que son o quisieran ser. Frente al relato mítico, la historia es un relato que pretende la reconstrucción de una memoria que, en cuanto es posible, se atiene a los hechos ocurridos. La respuesta histórica a la pregunta por el origen es una conquista del hombre capaz de ir más allá de la mentalidad mítica. La respuesta mítica es la única respuesta cuando aún no es posible la historia.

Y como la semiótica no tiene a su disposición una memoria histórica no es difícil encontrar entre los semiólogos el recurso a los mitos, las ficciones o simplemente a las incorrecciones y los errores. Valgan algunos breves ejemplos. Cuando la semiótica aún tenía bastante que aprender, la cercanía terminológica entre las propuestas de los estoicos y la de Saussure, llevó a algunos (Malmberg, 1977, p. 48) a afirmar que la primera era un antecedente de la segunda, aunque realmente se trate de teorías muy diferente que sólo coinciden casualmente en la terminología. Pero no es necesario remontarse al pasado. Aún hoy se sigue afirmando sin mayores precisiones que los medievales de-

finían el signo como *aliquid stat pro aliquo*, una afirmación cuando menos inexacta y que en definitiva desconoce el contexto en que surge dicha definición. Y es que muchas veces aludimos a la paternidad o al uso de un concepto por parte de un autor, cuando o no fue así o no lo entendía como nosotros decimos. Muchos de esos errores son transmitidos después de boca en boca sin que nadie se moleste en comprobar su exactitud. Mitos, ficciones y errores tienen sin embargo el efecto de pacificar la angustia por el origen. A la historia tenemos que pedirle algo más: la corrección de las imprecisiones de la memoria. En definitiva, como diría Peirce, la certeza que proporciona la justificación de nuestras creencias.

La pregunta por los orígenes y, en definitiva, la reconstrucción de la historia del pensamiento semiótico, como dice Manetti (2013, p. 8), no debe pretender tanto “sacar a la luz cuarteles de nobleza de la disciplina, cuanto poner a punto y discutir críticamente las nociones operativas de la que la semiótica se sirve hoy”. Por razones que explicaremos más adelante, no podemos pretender que la historia de la semiótica responda a las preguntas que nos planteamos hoy. La historia puede mostrarnos cómo se plantearon en otros momentos cuestiones que nos son próximas. Esas respuestas han de ser examinadas desde una posición crítica. Pero, además, la historia de la semiótica puede tener una función heurística. Nuestros planteamientos actuales pueden presentarse como enfrentados a otros que se dieron en el pasado; pero como dice también Manetti, “ese enfrentamiento puede comportar una revisión incluso radical del paradigma actual”. En su conferencia de 1979 Eco asignaba otro objetivo a la semiótica no muy alejado del que acabo de describir, por cuanto incide en la función heurística y crítica de la historia. Como explicaremos también más adelante, la historia tiene una función dinámica: nos ofrece una energía que hemos de aprovechar para renovar el pensamiento semiótico actual. No hace mucho, en el Congreso de la IASS de 2014 en Sofía, Boris Uspensky respondía a una pregunta de Kull y Ekaterina (2014, p. 532) sobre la situación de la semiótica diciendo, que, en la actualidad, “la semiótica teórica está estancada”. Por más que parezca duro, creo que Uspensky tiene gran parte de razón. La semiótica actual está volcada hacia el análisis. No estoy en contra de los análisis porque yo mismo tengo que hacerlos. Son, por lo demás, absolutamente necesarios. Del análisis de la experiencia proviene muchas veces la renovación de las teorías. Pero leyendo muchos de los análisis que se hacen hoy viene a mi memoria la crítica que, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche dirigía a cierto tipo de investigación científica: “Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, a continuación, busca en ese mismo sitio y, además, la encuentra, no hay mucho de qué vanagloriarse de esa búsqueda y ese descubrimiento” (1994, p. 28). Muchos de los análisis que hoy se hacen obedecen a esta estrategia pueril. Si quiere avanzar, incluso si quiere sobrevivir, la semiótica tendrá que hacer algo más que eso. Estoy convencido de que una vía para la regeneración de la teoría semiótica podría venir de volver a pensar sobre los grandes problemas de la semiótica en diálogo con otros que lo hicieron en el pasado.

Dice Le Goff (1988a, pp. 174-175) que la memoria colectiva no es sólo una conquista del hombre; es también un objetivo de poder (*objectif de puissance*). En la lucha por el poder, la posesión de una memoria colectiva escrita es un poder de “manipulación de la memoria”, un elemento fundamental, en primer lugar, para la supervivencia, pero también, para el ejercicio del poder mismo. Y las relaciones sociales no son concebibles sin tener en cuenta las relaciones de poder y de forma más concreta, como decía Foucault (2002b, p.15), la lucha por adueñarse del poder del discurso. El lugar de la semiótica entre las ciencias sociales no es ajeno a esa lucha de poder. La historia de la semiótica es una respuesta a la pregunta por su identidad y también a la pregunta sobre el lugar que la semiótica ha de ocupar entre las ciencias sociales. La reflexión sobre lo que la semiótica es hoy debería incluir también el lugar que ocupa en el contexto institucional, cuestión que para mí está ligada al problema de la identidad. Hay sin duda otras razones que pueden poner de manifiesto la necesidad de la historia de la semiótica. En cualquier caso, creo que las aludidas son lo suficientemente importantes para que la tarea de reconstrucción de nuestra tradición ocupe un lugar de privilegio en los estudios semióticos.

¿Qué historia de la semiótica?

Ahora bien, ¿qué historia de la semiótica puede dar satisfacción a estas necesidades? Esta pregunta no tiene una fácil respuesta. El mismo Eco, en la Conferencia de Viena, planteaba varias formas de responderla. En cualquier caso, el camino recorrido nos permite saber ya cómo no debemos hacerlo. No, desde luego, con ese tipo de mirada a la que antes me refería y que, sin mayor rigor, vinculaba los intentos modernos de construcción de la disciplina en continuidad con otros existentes en el pasado. Ni tampoco como aquel tipo de concepción de la historia de las ideas que da por supuesta la existencia de una serie de problemas permanentes a los que se han dado respuestas verdaderas o falsas, legítimas o ilegítimas. La historia así concebida es presentada de forma continua y la respuesta a esos problemas constantes como una consecuencia de las mentalidades de cada época. Frente a ese tipo de mirada distorsionada, es necesario asumir, en primer lugar, como propone Foucault en su *Arqueología del saber*, desterrar la idea de la continuidad y la existencia de problemas permanentes a los que en distintas épocas se han dado distintas respuestas. Así, por ejemplo, dice Foucault (2002a, p. 52) no existe un objeto que pueda denominarse “locura” en torno a la cual se han ido generando un conjunto de enunciados a lo largo del tiempo. “Ese conjunto de enunciados está lejos de referirse a un solo objeto, formado de una vez para siempre, y de conservarlo de manera indefinida como su horizonte de idealidad inagotable”. El problema que hay que plantearse es “si la unidad de un discurso está constituida, más bien que por la permanencia y la singularidad de un objeto, por el espacio en el que diversos objetos se perfilan y continuamente se transforman [...], [por] la regla de emergencia simultánea o sucesiva de los diversos objetos que en ella se nombran, se describen, se

aprecian o se juzgan [...], por el juego de reglas que definen las transformaciones de sus diferentes objetos, su no identidad a lo largo del tiempo, la ruptura que se produce en ellos, la discontinuidad interna que suspende su permanencia” (2002a, p. 53). Dicho más brevemente: la unidad discursiva hay que buscarla no tanto “del lado de la coherencia de los conceptos, sino del lado de su emergencia simultánea o sucesiva, de desviación, de la distancia que los separa y eventualmente de su compatibilidad (2002a, p. 57).

Una perspectiva histórica que renuncia a la continuidad ha de renunciar también a decidir si las respuestas a un determinado problema pueden ser consideradas verdaderas o coherentes por oposición a otras que lo serían menos. Se trata más bien de decidir si tal autor y tal otra hablan de lo mismo, de definir lo que Foucault denomina un “espacio limitado de comunicación” (2002, p. 214), que desde luego no es el de una ciencia o disciplina considerada en su devenir histórico. Para designar a este tipo de historia nos proponía recuperar el concepto kantiano de *arqueología* y redefinir el de *a priori histórico* (Kant, 1987, pp. 158-159). Para Foucault, el *a priori* histórico no proporciona las condiciones de validez de los enunciados, sino sus “condiciones de realidad”. Es decir, “no se trata de descubrir lo que podría legitimar una aserción, sino de liberar las condiciones de emergencia de los enunciados, la ley de su coexistencia con otros, la forma específica de su modo de ser, los principios según los cuales subsisten, se transforman y desaparecen” (2002, p. 216). Se trata, pues, de una historia no tanto de una serie de verdades “que podrían no ser jamás dichas, ni realmente dadas a la experiencia” sino de “las cosas efectivamente dichas”. No tanto de los enunciados sino de la enunciación, diríamos nosotros. De eso se ocupa la arqueología.

Alain de Libera (2016) ha recuperado esas ideas de Foucault modulándolas con otras no menos interesantes tomadas de R.G. Collingwood. El autor británico coincide con el francés en negar la existencia de problemas eternos o permanentes. Si hubiera tal tipo de problemas, dice Collingwood, podríamos preguntarnos qué dijeron Kant, Leibniz o Berkeley sobre tal problema o si alguno de ellos tenía más razón que el otro. Para Collingwood “lo que se cree que es un problema permanente P es realmente un cierto número de problemas transitorios $p_1, p_2, p_3...$ cuyas peculiaridades individuales parecen borrosas a la miopía de la persona que las amontona bajo el nombre único de P.” (1953, pp.73-74). Por eso la esencia de la historia no consiste en describir hechos individuales por muy valiosos que puedan ser, sino en describir “el proceso de desarrollo que conduce de uno al otro” (1965, p. 168). Más que problemas permanentes lo que existe es un “complejo de preguntas y respuestas” distinto en cada momento histórico. Y es que, para el autor británico, conocer lo que alguien quiso decir no puede inferirse únicamente de la interpretación de sus declaraciones orales u escritas; es necesario saber también cuál fue la pregunta – “una pregunta planteada en su propio espíritu” – a la que quería dar respuesta (1953, p. 39). Es necesario, pues, sustituir la lógica de las proposiciones, por la lógica de la pregunta y la respuesta (1953, p. 44).

Determinar a qué pregunta trataba de contestar un autor por medio de un enunciado determinado es una cuestión histórica y sólo cabe resolverla por medio de métodos históricos (1953, p. 46). Ahora bien, la respuesta a esa cuestión no consiste en la mera exhumación de esos enunciados (Libera 2016, pp. 17-18), es necesario, como dice Collingwood, “recrear el pasado en la propia mente” (1965, p. 272), plantearse el problema por sí mismo y ver por qué este autor particular propone aquella solución (1965, p. 169). En otros términos; “la repetición por una mente del acto de pensamiento de otra: no uno semejante [...] sino el acto mismo” (1965, p. 277). La arqueología supondría pues, un método de “re-efectuación constructiva” (*constructive re-enactement*) del pasado en el presente (Collingwood, 1965, p. 271 y sigs.). Volviendo a Foucault, como hace Libera (2016), esta re-efectuación del pasado, supone la existencia de reglas que regulan el paso de un acontecimiento a otro, de un pensamiento a otro pensamiento, que forman parte del archivo que lleva a cabo y que dinamiza el trabajo del historiador. Archivo que no es un depósito muerto, sino que es una “energía fósil”, que, como decíamos más arriba, debe permitirnos dinamizar las preguntas que nos hacemos en el presente. Libera (1999, p. 482) ha denominado a esta forma de entender la arqueología “relativista, holista y discontinuista”.

Como no podía ser de otra manera, esta afirmación no deja de ser polémica, pero independientemente de que se pueda estar de acuerdo en todo o en parte con las tesis defendidas por Collingwood, Foucault y Libera, hay algunas ideas que, en mi opinión, deberían guiar la reconstrucción que ha de llevar a cabo el historiador de la semiótica. En primer lugar, que no hay un problema semiótico que pueda ser considerado permanente. Este principio implicaría, por ejemplo, afirmar que, en las que solemos considerar teorías semióticas de Aristóteles, de Agustín, de los terministas del siglo XIII, de Tomás de Aquino o de los gramáticos de Port-Royal, no hay un objeto que podamos considerar idéntico a lo largo del tiempo. Que los pronunciamientos de los autores citados no son más que respuestas a preguntas distintas en cada momento. En consecuencia, que estamos ante respuestas difícilmente comparables y que lo que deberíamos intentar conocer mejor es, más que la continuidad, la discontinuidad, más que lo que tienen en común, lo que tienen de diferentes. Nuestro objetivo debería ser, por tanto, tratar de reconstruir los espacios limitados de comunicación que nos permitan decir que este autor y este otro despliegan, como dice Foucault (2002a, p. 215), “identidades formales, continuidades temáticas, traslaciones de conceptos, juegos polémicos”. En definitiva: que el autor A y B “hablan de lo mismo”. Este planteamiento es dificultoso y no pocas veces arriesgado, pero absolutamente necesario como ha mostrado Alain de Libera (2016) en un problema filosófico –pero tan cercano a planteamientos semióticos– como es el de los universales.

Estoy convencido de que esta perspectiva arqueológica resulta especialmente importante para la semiótica por una razón conocida por todos: hasta finales del siglo XIX no puede hablarse de un “campo de problemas semióticos” o, si quiere, de la necesidad

de la “semiótica” como disciplina. Antes de que tal cuestión se formulara, los que hoy podemos considerar como problemas semióticos se plantean en contextos gramaticales, retóricos, lógicos, filosóficos, teológicos, médicos, etc. Sólo describiendo esos problemas en épocas distintas es posible apreciar cómo se plantean los que hoy consideramos problemas semióticos.

Ahora bien, como ya advertía Umberto Eco, no podemos ignorar las dificultades que entraña esta tarea. Estas dificultades no provienen sólo del hecho mismo que supone la reconstrucción de los diversos “espacios limitados de comunicación” de los que habla Foucault o de los “complejos de preguntas y respuestas” a los que se refiere Collingwood. La arqueología semiótica no ha podido establecer siquiera los momentos y los espacios en los que es posible localizar esas preguntas y esas respuestas. En otros términos, no tiene a su disposición ni siquiera una historia en el sentido más usual del término que localice esos espacios. La reconstrucción arqueológica de la semiótica se encontraría así ante numerosas dificultades. Y, sin embargo, por las razones que esgrímamos en el apartado anterior no puede renunciar a esta tarea.

Perspectivas de futuro

Como reconocía más arriba, no es poco lo que se ha avanzado en el intento de articular la memoria del pensamiento semiótico. Pero no es menos cierto que lo realizado hasta ahora se ha presentado de un modo bastante fragmentario y apenas ha llegado a la generalidad de los semiólogos. De ahí que, en una decisión arriesgada y probablemente poco sensata, después de pensar sobre estas y otras cuestiones llegara a concebir la idea de presentar un relato de las vicisitudes por las que ha pasado el desarrollo del pensamiento semiótico. Un relato accesible y que pudiera ser interpretado de forma coherente por aquellos que, dedicados a otras tareas, sintieran la necesidad de conocerlo. En ese proyecto no he pretendido presentar las aportaciones de una escuela o un autor, de esta o aquella época. He intentado más bien mostrar cómo las ideas pasan de unos autores a otros, de unas épocas a las siguientes. Se trata, pues, de dar cuenta tanto de la *tradición* como del proceso de *traducción* llevado a cabo en esa transmisión a través de épocas y culturas diversas. Algunas ideas afortunadas se transmiten y sobreviven a pesar de los cataclismos históricos o, simplemente, del azaroso viaje a través del espacio y el tiempo. Otras, a las que podía augurarse un brillante porvenir, desaparecen sin que podamos explicar bien por qué. En algunos casos, una idea desaparecida por los avatares de la tradición y la traducción reaparece y empieza a desarrollarse con fuerza. Todas son necesariamente reinterpretadas para adaptarlas a las condiciones de cada momento histórico y a las preguntas que en ellos se plantean.

Con estos criterios como base presenté la primera parte de un proyecto de historia del pensamiento semiótico en un primer volumen publicado en 2014 dedicado a la antigüedad grecolatina. Se describe allí cómo el pensamiento semiótico surgido de actividades prácticas como la estrategia militar, la caza, la medicina o la adivinación se fue

consolidando en una terminología que Platón y Aristóteles incorporaron a la filosofía. Epicúreos y estoicos recondujeron ese utillaje conceptual inscribiéndolo en las discusiones de las cuestiones que les planteaba un tiempo dislocado y sin referencias claras. El pensamiento semiótico griego pasó a la cultura romana, sobre todo, a través de los tratados de retórica y de las obras de los filólogos y gramáticos alejandrinos. La gramática y la retórica, aunque también la teología, serán los ámbitos en los que se elabora la primera semiótica general, que llevará a cabo Agustín de Hipona, uno de los personajes más importantes de este relato.

La segunda parte de ese proyecto aparecerá en los próximos meses, y está dedicada a una de las épocas más importantes de la historia del pensamiento semiótico. La obsesión de los medievales por el lenguaje y por los procedimientos semióticos no tiene parangón ni siquiera con lo ocurrido en el siglo xx. Las ideas semióticas de Aristóteles, de Agustín, del neoplatonismo, de los gramáticos y filólogos alejandrinos, y de la medicina galénica, cada una de ellas siguiendo vías diferentes –a veces paralelas, otras veces convergentes– son recibidas y transformadas durante el medioevo. El pensamiento semiótico es una herramienta indispensable en las distintas disciplinas impartidas en la facultad de arte de la universidad medieval. Pero lo es igualmente en las otras tres facultades: la de teología, la de derecho y la de medicina. Da la impresión de que no hay cuestión discutida en la que no aparezca el problema del sentido y la significación. Contar ese relato resulta enormemente complicado y trabajoso. La historia de la Edad Media, a pesar de estar muy presente en el imaginario del hombre del siglo xxi, sigue siendo poca y mal conocida. Aún sigue alimentando mitos a muy distintos niveles, también entre muchos semiólogos. Uno de objetivos de la historia es situar esos relatos míticos en el lugar que les corresponde. La que yo presento no es una perspectiva que lo abarque todo. Inevitablemente es un relato construido a base de renunciaciones, pero que trata de ser un panorama lo suficientemente amplio como para conformar la imagen de una época compleja pero apasionante.

Al relato que estoy tratando de contar le falta aún otro capítulo: las vicisitudes del pensamiento semiótico desde el Renacimiento a los comienzos de siglo xx. Si llegara a poder terminarlo creo que podría contarse con un relato suficientemente articulado que permita explicar razonablemente algunas de las vicisitudes por las que ha pasado el pensamiento semiótico occidental hasta llegar a articularse como el campo disciplinar que es hoy. Como he intentado explicar más arriba, no he tratado de hacer un mero trabajo de exhumación que permita a la semiótica contestar a la acusación de ser una moda o una mera exudación posmodernista. Desenterrar, como decía Manetti, “nuestros cuarteles de nobleza”. Dadas las dificultades del empeño quizá tampoco pueda ser considerado un trabajo arqueológico en el sentido estricto que aquí se ha sido definido, por más que haya intentado conservar esa mirada. En cualquier caso, he tratado de prestar un servicio a nuestro presente. Para decirlo brevemente: he tratado de hacer una historia del pensamiento semiótico que nos permita, no sólo conocernos mejor, sino

recuperar esa energía fosilizada en el archivo que dinamice una teoría semiótica que necesita de nuevos impulsos. Permítaseme por tanto que termine con unas palabras del más arriba citado Jacques Le Goff (1988a, p. 177):

La memoria, de donde extrae la historia aquello que la alimenta a su vez, no busca salvar el pasado más que para servir al presente y al porvenir. Actuemos de tal manera que la memoria colectiva sirva para la liberación y no para la esclavitud de los hombres.

Referencias

- Castañares, W. (2014). *Historia del pensamiento semiótico 1. La antigüedad grecolatina*. Madrid: Trotta.
- . (2017). *Historia del pensamiento semiótico 2. La Edad Media*. Madrid: Trotta (en prensa).
- Collingwood, R. G. (1953). *Autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1965). *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1983). Proposals for a history of semiotics. En R. Borbé (Ed.) *Semiotic unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Vienna, Julio de 1979. Berlin-Nueva York-Amsterdam-Mouton, Vol. I, pp. 75-89. Trad. esp. DeSignis, 25, 2017.
- . (2007). *Dall' albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milán: Bompiani.
- Escudero, L. (2017). Una historia necesaria. *DeSignis*, 25, 11-17
- Foucault, M. (1979). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . (2002a). *Arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- . (2002b). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Jakobson, R. (1974). Coup d'œil sur le développement de la sémiotique. *Actas I Congreso de la IASS. Tr. ital. Lo sviluppo della semiotica e altra saggi*. Introduzione di Umberto Eco; traduzioni de Andrea La Porta, Emilio Picco e Ugo Volli. Milán: Bompiani, 1978, pp. 33- 62.
- Innerarity, D. (2006). Historia, memoria e identidad colectiva. *El nuevo espacio público* (pp. 157-167). Madrid: Espasa.
- Kant, I. (1804). *Welches sind die wirklichen Fortschritte, die die Metaphysik seit Leibnitzens und Wolf's Zeiten in Deutschland gemacht hat?* Ed. de F. Th. Rink. Könisberg: Unger. Trad. esp. *Los progresos de la Metafísica desde Leibniz y Wolff* (1987). Madrid: Tecnos.
- . (1880). *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen*. Könisberg: Friedrich Ricolovius. Trad. esp. de M. J. Vázquez Lobeiras. Madrid, Akal, 2000.
- Kull, K. y Velmezova, E. (2014). What is the main challenge for contemporary semiotics? *Sign Systems Studies*, 42(4), 530-548.

- Le Goff, J. (1988a). *Histoire et mémoire*. París: Gallimard.
- . (1988b). *Entrevista sobre la historia*. Valencia: E. Alfons el Magnànim.
- Libera, A. de. (1999). Le relativisme historique. Théorie des “complexes questions-réponses” et “traçabilité”. *Les Études Philosophiques*, 4, 479-494.
- . (2016). *L'archéologie philosophique*. París: Vrin.
- Malmberg, B. (1977). *Teoría de los signos: Introducción a la problemática de los signos y los símbolos*. México: Siglo XXI Editores.
- Manetti, G. (2013). *In principio era il segno. Momenti di storia della semiótica nell'antichità classica*. Milan: Bompiani.
- Nietzsche, F. (1994). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Said, E. W. (2005). Cultura, identidad e historia. En G. Schröder y H. Breuninger (Comp.), *Teoría de la cultura* (pp. 37-53). México: Fondo de Cultura Económica.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Uspenskij, B. A. (1988). *Storia e semiótica*. Milán: Bompiani.

The background is a solid orange color. Overlaid on this is a network of thin, light-orange lines connecting several circular nodes. The nodes are positioned at various points: one at the top center, one at the top right, one at the bottom center, one at the bottom left, and one at the bottom right. The lines form a complex web of triangles and quadrilaterals, creating a geometric pattern that frames the central text.

SEGUNDA SECCIÓN

Semióticas de las artes

CONTRAPUNTO: MÍSTICA Y SEMIÓTICA

ÓSCAR ALFREDO QUEZADA MACCHIAVELLO

Universidad de Lima

oquezada@ulima.edu.pe

Preámbulo: mundo de la vida / vida del mundo

Mística y *semiótica* son palabras que comparten el mismo sufijo griego: *tikós*, que significa *lo relativo a*. Aquella, lo relativo a lo cerrado, al misterio. Esta, lo relativo a lo abierto, al signo. (Haciendo la salvedad de que *sêma* y *semaínen*, respectivamente sustantivo y verbo, son los más antiguos miembros de la familia *-sem-*) (Castañares, 2014, p. 16). Empero, lo encerrado en el misterio (aquello que nunca queda dicho en lo que se dice) y lo abierto a la significación (aquello que siempre queda dicho en lo que no se dice por completo) son dos caras de lo mismo. Por un lado, sustracción y ocultamiento; por el otro, presencia y donación. *Sema*, en tanto columna puesta en las tumbas como señal, junta los dos lados: remite al cadáver enterrado, encerrado (*kriptó*) y a la señal que se deja expuesta a la vista sobre la tumba. A la vez, a lo que no se ve y a lo que se ve. El cuerpo, dirá Platón, es tumba y signo del alma. Nuestra pertinencia del cuerpo como operador semiótico no es la del alma como mítica entidad individual sino la del Ser –en cuanto verbo transitivo–: Aquello que se manifiesta en medio de lo que se oculta, y nunca se agota en su manifestación.

Henry exclama: ¡la interioridad es un mito! “Lo Interior es lo invisible, lo que nunca se deja ver en un mundo ni a la manera de un mundo. No hay “mundo interior”. Lo Interior no es la réplica vuelta hacia dentro de un primer Afuera. En lo interior no hay ningún distanciamiento, ninguna *mise en monde*, nada exterior, porque no hay en ello exterioridad ninguna” (Henry, 2008, pp. 18-19). Lo interior no se revela a la manera del mundo sino a la manera de la vida. “La vida se siente y se experimenta ella misma de forma inmediata, de modo que coincide consigo misma en cada punto de su ser y, sumergida toda entera en sí y agotándose en ese sentimiento de sí, se realiza como un *pathos*. La “manera” en que lo Interior se revela a sí mismo, en que la vida se vive a sí misma, en que la impresión se impresiona inmediatamente a sí misma, en que el sentimiento se afecta a sí mismo –antes de cualquier mirada e independientemente de ella–, es la afectividad” (Henry, 2008, pp. 18-19).

Ora esa ilimitada afectividad de la *vida* inmanente a sí misma señala la perspectiva de lo místico. Ora ese distanciamiento de lo puesto-ante, como *mundo* que se muestra

y se hace visible en un exterior, señala la perspectiva de lo semiótico. Vivir significa, en última instancia, ser invisible atravesando lo visible. Encontramos una paradoja: el cierre que oculta es *apertura* vital a lo *ilimitado*. A su vez, la apertura al signo en acto es clausura que configura *mundos*. *Lebenswelt*, ofrece dos lecturas: en tanto “mundo de la vida”, deviene exterior que nunca agota un interior. En cuanto, “vida del mundo” deviene interior inescrutable, abismo. Tras las complejas formas de vida (estudiadas por la semiótica) vibra desde siempre una vida sin formas (experimentada en la mística).

Vida. Conciencia

Advaita, no-dualidad, es una tradición de sabiduría que ha existido por miles de años transmitida por diversos maestros. Todo su conocimiento se resume en la máxima de que *solo hay Consciencia, siempre*. Nada más que Consciencia. Análoga a la luz en la que todo aparece y puede ser conocido. Consciencia que no es objeto de la visión de nadie. Como ojo que ve todo sin verse ni ser visto. Consciencia que ilumina todos los objetos sin objetivarse ella misma. Y al centro mismo de la conciencia

no puede dársele nombre ni forma, puesto que no tiene cualidades y está más allá de ella misma. Como un agujero que está en el papel y a la vez no es de papel, así es el estado supremo: está en la conciencia y a la vez más allá de ella. Es como si fuera una apertura en la mente, y a través de ella, la mente fuera inundada de luz. La apertura no es ni siquiera la luz. Es simplemente una apertura. (Nisargadatta, 1988, p. 84)

Un Claro abierto del Ser, *Lichtung*, diría Heidegger. La tradición advaita pone, pues, la conciencia en el lugar mismo de la vida, pero la equipara a la luz, no a la oscuridad. En el ámbito semiótico, Greimas cierra *De la imperfección*, su última obra, con un conato estético-místico que evoca la última exclamación de Goethe: *¡Mehr licht!* (¡Más luz!), apuntando así a un origen indecible, invisible, irrepresentable, de nuestra imperfección. Pues bien, la única prueba (*tekmérion*) de existencia de esa Consciencia no-dual (y de todo lo demás) es la unión con ella, aquí, ahora. No es experiencia de la realidad sino la realidad de toda experiencia. Solo cabe conocerla por identidad. No hay, pues, ningún “mundo”. Lo que vemos como “el mundo” también es realmente Consciencia (cual interfaz de vida y mundo). He ahí, condensada, la fe advaita. En tanto actitud equivale al sentimiento de ser conciencia gozosa (*satchittananda*), abierta, alerta, atenta, acogedora, asentadora, aceptadora, afable, apacible, afectada por el “Uno sin contrario”. De ahí que asuma la gnosis de la “no-dualidad”.

La ascensión de la Consciencia no-dual es fiduciaria, no hipotética. No se basa en una demostración de estilo científico sino en un contrato vital: ¿sientes que todo es conciencia no-dual o no? ¿Crees en ella o no? Si sientes y crees eres parte de esa comunidad. Si no es así, eres miembro del plural conjunto agnóstico integrado por quienes

no lo sienten ni lo asumen. La raíz de la palabra sánscrita *jñāna: jñā-* (al igual que la raíz del término *gnōsis: gnō-*) aúna las significaciones de “conocer” y “engendrar”, conlleva las ideas de “transformación y generación”: el conocedor se convierte en aquello que conoce. [...] aquí deja de tener sentido la dualidad occidental entre praxis y teoría” (Cavallé, 2008, p. 80); o, expresado en términos semióticos, entre “prácticas significantes” y “visiones significativas” (Greimás y Courtés, 1982, p. 271) (que se revelan concomitantes). En consecuencia, el conocimiento no-dual, vertical, es intrínsecamente realizador y transformador.

Mientras tanto, el pensamiento discursivo, horizontal, articula casilleros categoriales. Opera por divisiones, por análisis, por comparación. Percibe diferencias, relaciones. Categoriza. Demarca límites. Segmenta umbrales. Encuentra causas y efectos. Así da forma a todas sus cosmologías, mitologías, axiologías y teorías. En términos pragmáticos: vida/muerte, ser/parecer, natura/cultura, hombre/mundo, sujeto/objeto, mente/cuerpo, dentro/fuera, razón/instinto; y muchas otras categorías, son escisiones, formas binarias pertinentes para orientarnos en el mundo; pero también para sumirnos en un modo parcial, hemipléjico, de encarar la existencia. En un orden de cosas estrictamente dual, el enunciado “Todo es uno”, a partir del límite entre lo uno y lo que no es uno, se interpretaría como la oposición entre lo uno y lo múltiple. Empero, la pertinencia *advaita* precisa ese enunciado: “Todo es no-dual”, “Uno sin segundo”. Y, a partir de la experiencia de “Eso”, quien supera lo que lo separa, se siente Centro Inconmovible, Uno con todo lo que es; y, a la vez, no se identifica con nada de todo lo que existe. Inmerso en el dispositivo imaginario de la Unidad, alimenta el sentimiento de lo Uno sin fronteras, se desapega de deseos y temores personales, no atisba nada diverso de “Eso”.

Intuición no-dual / significación dual

Ahora bien, en ningún diccionario de semiótica se encuentra la entrada “conciencia”¹ (Solo encontramos la elaboración sobre la dimensión cognitiva de los discursos, esto es, sobre las formas de producción circulación y consumo del “saber” en un sistema dado. Esa elaboración culmina en un modelo cognitivo construido sobre la dualidad Observador / Informador.) En la economía del metalenguaje, “conciencia” es un término que sobra, que está de más. Ni siquiera vale como mínimo epistemológico no definido. La base fenomenológica de la semiótica indica que no hay un “reino puro de la conciencia”; o bien, que al ser toda conciencia de *objeto*, el término en cuestión puede ser perfectamente descartado y sustituido por el de “intencionalidad”. En efecto, “la enunciación es un enunciado cuya función-predicado se denominaría “intencionalidad”, y cuyo objeto sería el enunciado-discurso” (Greimas y Courtés, 1982, p. 145). En consecuencia, el sujeto de la enunciación solo puede ser reconocido como huella

¹ A partir de Fontanille (2001, pp. 191-202) sostenemos que la categoría del Conocedor no dual como condición de posibilidad de ambos ni siquiera se postula.

intencional dejada en aquel *objeto* con el que lidia el semiótico (quien, por lo demás, si quiere analizarlo, debe tomar la posición enunciativa en dicho discurso enunciado).

Pero Greimas y Courtés (1982), en el punto anterior de la misma entrada, postulan que la enunciación “es el lugar donde se ejerce la competencia semiótica”. Denominan luego a ese lugar como *ego, hic et nunc*, e imaginan que

antes de su articulación, está semióticamente vacío y semánticamente demasiado lleno (en cuanto depósito de sentido): [la enunciación] es la proyección (con los procedimientos de desembrague), fuera de esta instancia, de los actantes del enunciado y de las coordenadas espacio-temporales, que sitúan al sujeto de la enunciación por relación con todo lo que no es él. (p. 145)

Con vistas a nuestra indagación preguntamos ¿qué es esto de la enunciación como lugar “semióticamente vacío” y “semánticamente demasiado lleno”? Si aún no hay articulación alguna, ¿acaso en la enunciación no hay signos de nada a la vez que hay una plenitud de sentido? En esta instancia, la ausencia de enunciado, nula extensión semiótica, sería el correlato de una intensa presencia semántica? Se desentraña aquí una extraña *coincidentia oppositorum*: si el lugar de la enunciación está semióticamente vacío eso se interpreta como que cualquiera puede apropiarse de él, encarnarse en él, e insuflarle intensidad vital. Entonces, si, a la vez, está semánticamente lleno, debemos catalizar esta formulación y decir: “lleno de vida vivida por alguien”, “lleno de sentido” que se va a vaciar a un enunciado más o menos extenso. Esa vida vivida, aún no articulada, no captada por ninguna lengua (en la acepción más extensa de este término), no objetivable, ¿puede ser algo para la semiótica? ¿Qué es esa vida contenida esperando expresión? Por lo pronto, está no analizada y sólo será analizable luego de producido el fenómeno de expresión, o sea, cuando ya sea otra cosa, a saber, “vida dicha”. En la fenomenología de la vida expuesta por Henry (2010) que aquí asumimos:

[...] la vida permanece en sí misma; carece de afuera, ninguna cara de su ser se ofrece a la aprehensión de una mirada teórica o sensible, ni se propone como objeto de cualquier acción. Nadie ha visto nunca a la vida y tampoco la verá jamás. La vida es una dimensión de inmanencia radical. Tanto como podamos pensar esta inmanencia, deberá significar, pues, la exclusión de cualquier exterioridad, la ausencia del horizonte trascendental de visibilidad en que toda cosa es susceptible de tornarse visible, y que llamamos mundo. (p. 26)

Entonces el “yo” dicho, desprendido de una inmanencia vital radical, está ya en el mundo enunciado como “yo” puesto en discurso o presupuesto por el discurso. Pero el “yo” que dice nunca se agota en su decir, es vida que se vive y no se dice. Ese “yo” no es forma sino vacío fuente de formas. Su esencia es la pura experiencia de sí, el hecho de

sentirse vivo como *sí mismo* en su auto-afección. Lo cual le garantiza una continua plenitud semántica en expansión. Ella misma constituye el contenido que recibe y que la afecta. Se siente a sí misma sin la intermediación de un sentido dado. “Lo que se siente y se experimenta a sí mismo, sin que esto suceda por intermedio de algún sentido, es, en su esencia, afectividad” (p. 28). “La vida es interioridad y en la exterioridad nadie la encontrará jamás” (p. 33).

En nuestros términos, cualquier enunciación en cualquier lenguaje es el momento mismo de la fundación, y luego de la construcción (o destrucción), de un mundo. El embrague no será otra cosa que el rechazo de los actantes de ese mundo y de sus coordenadas, en concordancia con Greimás y Courtés (1982), “destinado a cubrir el lugar imaginario de la enunciación, que confiere al sujeto el estatuto ilusorio de constituirse como tal” (p. 145). “El embrague total es imposible de concebir: sería la supresión de todo rastro del discurso, la vuelta a lo ‘inefable’” (p. 139). Embrague embriagado de ser, extasiado, realizaría el retorno místico a ese lugar originario, primordial, interior, incondicionado del auto-afecto (en el que late siempre el corazón de la vida). Tras cualquier enunciación enunciada siempre vive una enunciación enunciante, interior, invisible, moviendo sus hilos desde la oscura cueva de la vida. Residuo contingente, presupuesto innecesario para el semiotista; energía de la vida en acto, lo único real, el perpetuo enunciar del ser, para el místico. Así pues, cualquier “yo” será pertinente para la semiótica en cuanto sea dicho, extendido, objetivado en el enunciado como proyección o reacción extendida en el exterior de lo ‘inefable’. Y ese “ser dicho” no es otra cosa que un juego (o el juego mismo) del lenguaje. Lo real místico es la no-dualidad absoluta, *enunciación silenciosa* llevada a su máxima intensidad; mientras tanto, el “yo” semiótico, es una mera virtualidad, ocupa un lugar imaginario, más o menos extenso; tiene un estatuto ilusorio, periférico, fenoménico, mundano, respecto al centro vital, silencioso e invisible que lo origina. “El acto de lenguaje aparece, así, como una esquicia creadora, por un lado, del sujeto, del lugar y del tiempo de la enunciación, y por el otro, de la representación actancial, espacial y temporal del enunciado” (p. 113). Eso da lugar a dos dimensiones encabalgadas: (i) la del discurso, en la cual hay solo dos actantes o dos posiciones: enunciadador / enunciatario (que pueden estar en sincretismo en una sola persona cuando esta piensa o conversa consigo misma, o que pueden designar lugares intercambiables en prácticas sociales de comunicación); (ii) la del relato, en la cual puede haber desde uno hasta una indefinida cantidad de actantes simulacros).

Vacío inconsútil / Morada de dualidades

Entonces, el ser de *lenguaje* está habitado por una dualidad constituyente, intersubjetiva: enunciadador/enunciatario; y por otra dualidad constituida, objetiva: enunciación /enunciado; además de “n” dualidades derivadas en el relato mismo. Bien sea que alguien se exprese a sí mismo, se exprese ante otro, o que se exprese acerca de algo o de algunos. La intersubjetividad implica mundo y el mundo presupone intersubjetividad.

Las dualidades se multiplican generativamente en estructuras complejas (proliferación de la esquicia). La raíz de esta condición está en la prevalencia de la intencionalidad, es decir, en la conciencia de objeto, sobre la conciencia entendida simplemente como pura enunciación inefable, espacio vacío, vibrante, inconsútil.

“Yo interior” y “mundo exterior”, dos sensaciones, remiten a *uno y el mismo sentimiento*: “lo que ahora siento que es el mundo objetivo de fuera es lo mismo que siento como el yo subjetivo de dentro”. Creemos tanto en las demarcaciones que juzgamos “evidente que soy el ‘yo’ que oye los sonidos que se oyen, tiene las sensaciones que se sienten y ve las cosas que se ven”. Lo evidente, más bien, es que en la percepción no hay tres entidades separadas. No se da el caso de alguien que vea sin el acto de ver o sin algo visto. Son solo aspectos de un único proceso. La ilusión del lenguaje produce tres expresiones: “quien ve”, “el acto de ver” y “lo visto”, para una única actividad, la experiencia de ver. “Es como si describiéramos una corriente de agua diciendo que ‘la corriente hace correr el agua que corre’, lo cual sería del todo redundante e introduciría tres factores donde en realidad no hay más que uno” (Wilber, 2012, p. 73). El intento de curar la fisura (o escisión), esto es, de liberarse de tan fuerte y proliferante parcelación, emerge de la añeja intuición de que todas las cosas y acontecimientos son interdependientes y, como tales, se inter-penetran. De que todos los entes incluyen lo que no son. De que Ser es presencia inexplicada. Porque sí. Sin por qué.

En las semiosferas orientales las demarcaciones jamás se tomaron muy en serio. No se subieron a la cabeza de la gente al extremo de que sus mentes y la naturaleza “llegaran a andar cada una por su lado” (Wilber, 2012, p. 63). De ese modo, la visión de sus sabios –quienes presintieron que cualquier discurso humano es una delicada farsa sobre un trasfondo de lucidez absoluta–² terminó coincidiendo con la de la física cuántica, cuyas teorías han sustituido la percepción ingenua de objetos separados por la de un entramado de relaciones recíprocas cuyas partes se definen en cuanto se conectan entre sí y con la totalidad (y de las cuales somos partícipes observadores).

En concordancia con Wilber (2012), vivieron, pues, y vieron, un Camino sin costuras ni fronteras: el Tao, el Dharma, señal de “una unidad por debajo de las líneas divisorias de los mapas dibujados por el hombre” (p. 63). Intuyeron una realidad ante la que se hacía evidente lo iluso de las segmentaciones y demarcaciones tomadas como verdades irrefutables. Se vieron así libres de “la falacia de confundir el mapa con el territorio, las fronteras con la realidad, los símbolos con lo simbolizado, los nombres con lo que se nombra” (p. 63). Liberados de las discriminaciones establecidas por las formas y los nombres, quedaron en silencio, inmersos en aquello de lo cual no puede predicarse nada, el “Ser Tal” o “Talidad” de lo real (p. 63).

² En referencia a la mística como *lucidez*: conciencia sin símbolo interpuesto, en los *Upanishads* revisar Pániker (2000, p.10).

[En efecto, hoy la física cuántica reconoce que el hasta ahora llamado “espacio vacío” es reconocido como *energía oscura* (la cual representa el 73% de la composición total del Universo, el 23% es materia oscura y el 4% es materia atómica ‘normal’). Esa energía es como un sistema nervioso invisible que recorre el Universo conectando todas las cosas. De acuerdo con la enseñanza védica, significa que el Universo es vibración (*Nada Brahma, Akasha, Om*, la música de las esferas). El universo se equipara a la *red de joyas de Indra*,

en cuyo seno el reflejo de una de las joyas está contenido en todas ellas, y los reflejos de todas están contenidos en cada una. Como dicen los budistas, ‘todo en uno y uno en todos’. Para un físico contemporáneo esto significa que cada partícula consiste en todas las demás partículas, cada una de las cuales es, en el mismo sentido y al mismo tiempo, todas las otras partículas juntas. (Wilber, 2012, p. 62)

Por lo demás, de acuerdo con la posición del participante observador, lo observado deviene partícula u onda. Entonces, en términos de Wilber (2008) “vacío no significa carente de rasgos distintivos sino inconsútil, algo que trasciende pero incluye todas las manifestaciones” (p. 356). “En ese sentido, la “filosofía perenne” declara que el absoluto es Uno, Total e Indiviso –algo muy parecido a lo que Whitehead denominaba ‘el tejido sin costuras del universo’-. Pero adviértase que ‘sin costuras’ no significa ‘sin rasgos distintivos’” (p. 21). “Como primera aproximación, la filosofía perenne describe a lo Esencial como totalidad inconsútil, como Unidad integral que subyace –pero, al mismo tiempo, incluye-toda multiplicidad” (p. 21).]

Articulación místico-crítica

El lexema “no” da forma a la estrategia apofática del discurso místico: el Tao que puede ser dicho *no* es el Tao eterno, el *neti-neti* del Vedanta, las teologías negativas. El conocimiento de lo que *no es* se convierte en condición necesaria para que lo real se muestre. La paradoja del lenguaje se plasma cuando decimos con un discurso que no es posible acceder a lo real con discursos. La travesía que va del lenguaje hacia lo místico pasa por la negación. En términos semióticos, recorre las posiciones de un eje (o vértice) neutro. Quizá por eso Roland Barthes (2003) presintió que el lenguaje no tiene exterior y que solo se podría salir de él al precio de la singularidad mística³ (p. 121). De acuerdo con ese axioma, lo místico, visto desde el lenguaje, es un límite. Lo crítico consistiría en la travesía o exploración de ese límite.

Según Pániker (2000), hay que despojar a lo místico de sus connotaciones mágico-irracionales y proceder a articularlo con lo crítico.

³ Barthes hace referencia a la reflexión de Kierkegaard sobre el sacrificio de Abraham y al Amén nitzsheano. Michel Henry le respondería que es la vida la que no tiene exterior.

La apertura a lo místico se produce cuando la razón postula su autoinsuficiencia –su *incompletitud*. Pero no hay que ver la mística desde el lenguaje, sino al lenguaje desde la mística. La mística es la previa lucidez que hace reconocible al límite. Lo que ocurre es que filosofar es fingir que no se es místico. [...] la mística es la culminación de la razón crítica, el último espasmo de la limitación humana, la contrapartida existencial del nihilismo. (p. 14)

En la pertinencia del lenguaje, la *episteme* semiótica asume que su objeto es la “construcción de realidad” mediante cualquier lenguaje, y descarta el acceso a lo real (horizonte óntico). Está, pues, confrontada siempre con ilusiones, simulacros o efectos de “realidad”. Entonces, la *doxa* advaita, valedora de la singularidad señalada por Barthes, replicaría: ¿Cómo tener acceso a lo real si ya somos lo real? Además, la “ilusión de realidad” es una con lo real. Sigamos el contrapunto: la *semiosis*, definida como presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la forma del contenido, presenta al operador de esa presuposición como sujeto de lenguaje, agente de una competencia semio-narrativa organizadora de discursos. Para la prédica advaita eso estaría claro. Solo advertiría del riesgo de identificarse con ese sujeto, pues, a final de cuentas, es extraño a nuestra “verdadera consciencia”.

En efecto, para decirlo en términos dionisiacos, la presencia consciente puede jugar, danzar y reír con esas formas de la expresión y del contenido, pero nunca identificarse con ellas. Esas dos formas, correlativas respectivamente al significante y al significado, recuerdan el número epistemológico mínimo de la semiótica estructural, la cual parte de la presencia de dos o más términos y de la relación que entre ellos existe. Esa relación, a la vez, junta y separa los términos, es condición necesaria para la aparición de la significación, permite deducir que un solo término no conlleva significación (Greimas, 1976, p. 28). Sería semióticamente inconcebible que así sea. Advertimos, además, la condición de jerarquía: cada término se relaciona a su vez con el todo del cual forma parte. Por tanto, el acento puesto en la separación de los términos, correlativo al olvido de la totalidad, ahonda la fisura. En la cura, la prédica mística invierte las cosas: a partir de dos todo es realidad relativa (o apariencia), la única realidad real es lo Uno no dual (no el uno que se opone al dos, al tres, etc.). Si a partir de dos todo es apariencia, las redes de relaciones semióticas, sean en su formulación diádica elemental, sean en sus formulaciones triádica o n-ádica, complejas, serían potentes ilusiones, creativas mallas de Maya.

Inmediación carnal / Mediación corporal

Lo real no-dual, inaccesible para la semiótica, se sustrae y, a la vez, sostiene ‘efectos de realidad’, productos de una mediación corporal, o *semiosis*, la cual, como sabemos, desde un juicio propioceptivo, articula la dualidad exteroceptiva / interoceptiva. La mediación corporal produce, pues, ‘efectos de realidad’ proyectados en la *pantalla del parecer*, tan cara a Greimas. El ser humano vive en semiosferas. La *semiosis, mediación corporal*, propioceptiva, entre los mundos cosmológico exteroceptivo y noológico interoceptivo, remite a una inmediación carnal invisible pero vital. ¿Qué decir entonces de

un régimen de creencia que, luego de asumir la posibilidad de “salir del lenguaje” asevera que “no somos nuestros cuerpos”; o mejor, que “no estamos en nuestros cuerpos” sino que “nuestros cuerpos están en nuestra Consciencia o son solo Consciencia”? Solo queda entender que la Consciencia no-dual, sin fronteras, sería la apertura no semiótica de cualquier sentido cosmológico o noológico. No olvidemos que la semiótica admite “cualidades sensibles” que uno experimenta directamente sin mediación de lenguaje alguno (equivalentes a figuras del contenido de las lenguas naturales) (Greimas y Courtés, 1982, p. 271). Por lo tanto, todas las entidades y acontecimientos del universo así como todas las afecciones de los seres vivientes, serían sentidos por la Consciencia, plano de impresión no semiótica de cualquier expresión posible.

Si todo es Consciencia no-dual, vacía de Sí misma, abierta, potencialmente llena de contenidos diversos, contenidos en el conteniente “Yo soy”, entonces

la Conciencia no es “algo” que pueda ser contrapuesto como “algo objetivo” a otro “algo objetivo”, no es “algo” que pueda servir de referente de medida sino más bien *nada*. Eso sí, una Nada en la que todo es y en virtud de la cual todo puede ser (Cavallé, 2008, p. 376).

[“(...) el término castellano *nada* viene del latín *nulla res nata*: ‘ninguna cosa nacida.’ Solo ha subsistido *nata* para dar cuenta de la idea en su conjunto. Eso lleva a Esquirol (2015) a pensar que

todo lo nacido lleva consigo el no ser constitutivo que poco a poco le va consumiendo desde el primer día hasta el final. Sorprendentemente, al castellano *nada* ya no le hace falta ni siquiera la negación del catalán *no-res*, o del inglés *nothing*, o del italiano *niente*, etcétera; como si todo lo nacido fuese ya nada; como si la madera de la que está hecha el mundo estuviese ya de antemano afectada por el carcoma de la nada. (p. 21)]⁴

Nada no contradice, pues, a Ser. Deviene, más bien, su condición de posibilidad. Habita el corazón mismo de Ser. Todo ente requiere su propia ausencia. Y la ausencia de objetos de conocimiento, no debe ser confundida con la ausencia de Consciencia (como ocurre en algunas tesis sobre el sueño profundo). Jean Klein, maestro advaita, enarbolaba una doble cópula, a la manera de un quiasmo: “la vida es conciencia, la conciencia es vida” (Quezada, 2015).⁵ Esa cópula impone y compone una unificación que no es lógica sino mística.

⁴ Recomiendo el capítulo *Cartografía de la nada y experiencia nihilista* en Esquirol (2015).

⁵ Video de la entrevista concedida por Jean Klein a Michael Toms, titulado *The flame of being* (La llama del ser). En <https://youtu.be/b9tzvVVF1U>

[Un sentido de identidad diametralmente distinto del lógico (“S es P”). No se trata del sentido de igualdad meramente bidireccional (“S es igual a P” / “P es igual a S”), menos aún de un juicio ordinario, o regulativo, de identidad. La lógica portentosa de la mística –en palabras de Otto– violenta el lenguaje; se zafa, se sale, de él, o mejor, de su norma, “hace del ‘ser’ un medio o una ‘unidad superior’ de intransitividad y transitividad. Por ejemplo, diciendo, en lugar de ‘Brahman es yo’, algo así como Brahman me ‘serea’ o me ‘esencia’” (Otto, 2014, p. 109).].

Meditación

El verbo “serear” o “esear” no desentonaría, pues, en la gramática mística. Vida y consciencia se “serean” o “esean”. Se esencian. Se presencian. Fuerza vital y conciencia de ser aparecen juntas, en simultáneo. Vida y Consciencia se “esean” o se “serean”. Se esencian. Se presencian.

La mente discurre, pues, como acto impulsado desde la carne por la fuerza, sopro o hálito vital. No obstante, el primer y último gesto semiótico del místico advaita es deíctico: el mudo señalamiento o apuntamiento a “Yo soy”. Último remanente de la ilusión semiótica y primer contacto con lo real místico. Un enunciado, en cualquier lenguaje, en cuanto predicado, presupone una enunciación: “yo (te) digo que...”. Hasta ahí la semiótica. Si seguimos la travesía a la fenomenología de la Vida Consciencia: esa enunciación presupone el conocimiento “Yo soy” no ya en cuanto enunciado sino en cuanto auto-afección vital o afectividad del “sentirse Ser”.⁶ Ese conocimiento en la pura y oscura inmediatez carnal, presupone un cuerpo alimento, un aliento vital. De ahí el lugar de la alimentación y de la respiración en las prácticas de no pensar para Ser.

Es preciso, pues, esbozar una fenomenología de la meditación, práctica central de esta forma de vida.

“*Meditari* significaba: *in médium ire et ex medio ire*, caminar hacia el propio centro y desde él seguir caminando (...) ir al corazón de la realidad y vivir desde ella” (Panikkar 1997, p. 15).⁷ Podría interpretarse como *ir al medio y del medio venir*].

El pensamiento discursivo se refracta y anula en el suave susurro de la carne viviente hasta quedar callado. La propioceptividad, sin interferencia de conceptos, da libre curso al afecto. Primero la atención se enfoca en las silenciosas pausas entre pensamiento y pensamiento. Se los deja fluir reconociéndolos, observándolos y atestiguando el *espacio entre ellos*. En términos de una sintaxis elemental, el destinatario-sujeto, lanzado de

⁶ La intersemiotividad, “establecida a partir de la distinción entre semióticas del mundo natural y lenguas naturales, lleva a concebir lo “real” como un nivel de realidad en sí mismo, siempre ya semiotizado en el marco de las semióticas del mundo natural, es decir, si se quiere, como un “lenguaje de las cosas” anterior al discurso” (Landowski 1991, p. 213). ¿Y qué pasa si sí se quiere? ¿Qué sería ese “lenguaje de las cosas” anterior al discurso? ¿No nos llevaría más allá de los límites de la semiótica actual a postular la posibilidad de un *sentido no enunciado*? ¿No sería ese el lugar del puro sentirse Ser simbolizado por un mudo “Yo soy”?

⁷ Podría interpretarse como ir al medio y del medio venir.

pasado a futuro, está situado en medio de una sociedad operativa productivista que promueve el pensar sin sentir. La mencionada práctica neutraliza ese recorrido proponiendo otro: dejar de pensar para sentir (con vistas a hacer presente el presente). Esa estesis de la presencia presente es el meollo de la confrontación entre dos formas de vida. La energía de la prédica mística está en función de la resistencia opuesta por la debilitación del presente avasallado por la flecha que pasa volando al futuro. Los sistemas de valores de estas formas de vida se polarizan dando lugar a una tensión o diferencia de potencial que favorece aún al estresado mundo moderno (como cultura de acogida) (Fontanille 2001, pp. 54-56). El cuerpo propio, mediador semiótico, se sumerge en el horizonte de dualidad: *sí-ídem / sí ipse* (Fontanille 2008, pp. 51-54). Pero la carne inmediata, presente, además de su posible rendimiento semiótico, es aprovechada como operador vertical, no-dual. Ese tipo de prédica mística con el cuerpo y el verbo, merced a su difusión, se ha hecho familiar, ya no es vista como algo extraño o excéntrico (Fontanille 2001, pp. 245-247). Actualmente maneja estrategias de cohabitación como por ejemplo la meditación guiada audiovisualmente (a modo de una hipnosis programada): en las plataformas de la cultura tecnocientífica dominante aparecen así mensajes de una cultura ancestral que busca implantar un *ethos de la serenidad*.

Referencias

- Barthes, R. (2003). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria en el Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Castañares, W. (2014). *Historia del pensamiento semiótico*. Madrid: Trotta.
- Cavallé, M. (2008). *La sabiduría de la no-dualidad: una reflexión comparada entre Nisargadatta y Heidegger*. Barcelona: Kairós.
- Esquirol, J. (2015). *La resistencia íntima: ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- . (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Greimas, A. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- . (1991). *Semiótica II. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- . (2010). *Fenomenología de la vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- Nisargadatta, M. (1988). *Yo soy eso*. Málaga: Sirio.
- Otto, R. (2014). *Mística de Oriente y Occidente. Sankara y Eckhart*. Madrid: Trotta.
- Pániker, S. (2000). *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*. Barcelona: Kairós.

- Panikkar, R. (1997). *La experiencia filosófica de la India*. Madrid: Trotta.
- Quezada, O. (2015). *Praxis mística (neo)advaita*. Recuperado de http://mediationsemiotiques.com/ca_9476
- Wilber, K. (2008). *Después del Edén. Una visión transpersonal del desarrollo humano*. Barcelona: Kairós.
- . (2012). *La conciencia sin fronteras*. Barcelona: Kairós.

PANDORA, EVA Y LUCIFER: UN EXITOSO CASO FALLIDO DE INTERPRETACIÓN PICTÓRICA

CARLOS ALBERTO GALEANO MARÍN

PhD. en Filosofía

Docente de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

carlos.galeano@udea.edu.co

La facilidad con la cual la información circula en la *web* nos sitúa ante a un hecho notable. Lo que otrora debía ser buscado con gran demanda de tiempo y esfuerzo, música en las colecciones de los amigos, direcciones en las pesadas guías telefónicas, libros en los largos anaqueles de bibliotecas locales, nacionales o internacionales, definiciones en los extensos volúmenes de las enciclopedias, noticias en los diarios impresos, todo eso se nos presenta ahora con inusitada facilidad en las pantallas de nuestros dispositivos.

Incluso aún, los más recientes motores de búsqueda han sido cargados con los llamados algoritmos intuitivos, por lo que suelen ofrecernos información que sobrepasa nuestro interés inicial y nos despliega un abanico de relaciones en las cuales, por ejemplo, ante la búsqueda de una canción se nos abre un largo listado de “nuestro” interés: otras canciones del mismo autor, innumerables versiones de la misma canción, música de los grupos en que el mismo autor participó en algún momento, o de los diferentes grupos en que hubiera tocado alguno de los compañeros de nuestro músico, canciones de grupos afines al ritmo, y así en adelante se configura una lista musical que puede sonar durante interminables horas.

Muy positivo esto, ciertamente, pero al tiempo un diablillo viene escondido en esta hiper-abundancia complaciente. Podemos encontrar aquello que estábamos buscando, pero también podemos encontrar lo que no estábamos buscando. ¿Qué hay de malo en encontrar lo que no se buscaba?, preguntará alguien, y habremos de responderle que nada malo habría en principio. Pero si la búsqueda emprendida lo lleva por caminos desviados, esta vía tiene latente el riesgo del extravío, y peor aún, la posibilidad de llegar a asumir por verdadera una información falsa. Hay aquí una actualización de la crítica, sorprendentemente vigente, que Kant formulara por allá en 1884. Si deponemos el control ante la búsqueda de nuestro interés, estamos dejando que otros o, en el caso actual, una máquina, decida sobre lo que nos es valioso. Perdemos por esta vía no sólo la conciencia, sino el arbitrio sobre nuestro futuro.

Me estoy refiriendo al texto en que Kant nos alertaba sobre la pereza que suele acompañar a la humanidad al momento de tomar la decisión sobre qué hacer. Es más sencillo, nos decía el filósofo, que otros decidan por nosotros. En nuestro mundo actual

parece ser este el diario actuar. Transcribo los dos primeros párrafos, que condensan su enunciado:

La ilustración es la salida del hombre de su condición de menor de edad de la cual el mismo es culpable. La minoría de edad es la incapacidad del servirse de su propio entendimiento sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de la minoría de edad, cuando la causa de ella no radica en una falta de entendimiento, sino de la decisión y el valor para servirse de él con independencia, sin la conducción de otro. *¡Sapere aude!* ¡Ten valor de servirse de tu propio entendimiento! Es pues la divisa de la ilustración.

La pereza y la cobardía son la causa de que la mayoría de los hombres, después que la naturaleza los ha librado desde tiempo atrás de conducción ajena (*naturaliter majoremnes*), permanecen con gusto como menores de edad a lo largo de su vida, por lo cual le es muy fácil a otros el erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo ser menores de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, un pastor que reemplaza mi conciencia, un médico que dictamina acerca de mi dieta, y así sucesivamente, no necesitaré esforzarme. Si sólo puedo pagar, no tengo necesidad de pensar: otro asumirá por mi tan fastidiosa tarea. (Kant, 1994, p. 7)

Y sí, ahora pagamos a las prestadoras de servicios de comunicación, dejamos que otros piensen por nosotros sobre asuntos tan trascendentales como la elección de un mandatario, o sobre la escogencia de opinión sobre un asunto que comprometa el devenir del planeta. No sólo en lo macro, también en lo micro solemos contentarnos con el resultado inocuo de la más simple búsqueda de información que hacemos a Google, gran oráculo del siglo XXI, hacemos caso si la cadena de WhatsApp nos dice que el consumo de una copa de vino al día es benéfica, pero si al día siguiente nos llega otra cadena anunciando lo contrario simplemente echamos al olvido la información anterior y la reemplazamos por la nueva.

No obstante este riesgo negativo, la información que circula en la web puede agilizar el trabajo académico de manera extraordinaria, y habilitarnos en hallazgos que años atrás nos lucían como improbables. La experiencia que ha dado lugar a este corto escrito no pudo haber sido realizada sin estas facilidades actuales.

Los azares de la vida me permitieron hacerme, hacia 1998, a una reproducción litográfica monocroma de una enigmática imagen (figura 1). He conservado esa reproducción como un pequeño tesoro, no sólo por lo antiguo de su edición, sino además por lo interesante de la escena representada en su interior. Al centro se puede observar un apretado grupo de humanos desnudos, entre nobles y vasallos, siendo sometidos a las más crueles torturas por parte de un conjunto de demonios felizmente armados para la ocasión. Todos ellos comparten el espacio interior de la gigantesca boca de un monstruo multicéfalo, abierta hacia lo que parece ser la cerradura de una gran puerta.

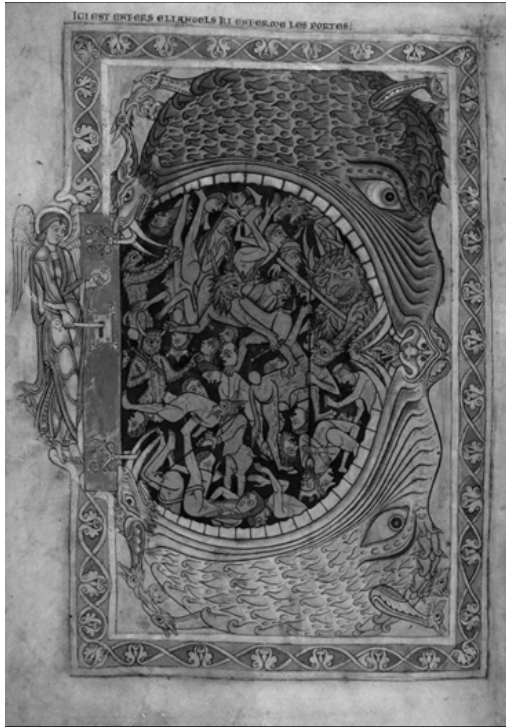


Figura 1. Reproducción litográfica
Fuente: colección personal

Afuera de ella un ser alado sostiene con su mano izquierda de la argolla de la aldaba, mientras que con la otra gira la llave introducida en el ojo de la cerradura. La escena está enmarcada por unos adornos vegetales repetidos en un rectángulo vertical, mientras que en la parte superior aparece escrito lo que parece anunciar *Iclast Safers Eliangels ki enferwooe les portes* (figura 2).

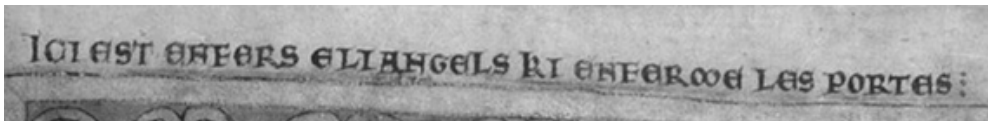


Figura 2. Detalle del título en la imagen

Desentrañar el origen de la imagen, datarla, identificar su autor, conocer acerca de la interpretación de su contenido, se convirtieron en inquietudes que coparon mi deseo durante un extendido periodo de tiempo. Una pequeña aventura de investigación se configuró en el proceso, pues apenas con lo que tenía entre manos decidí emprender la búsqueda.

La imagen no entrega pistas diferentes a ser claramente una ilustración medieval emparentada con un relato bíblico. Entre tanto, el texto parece ofrece más posibilida-

des de esclarecimiento, así que traducirlo da la esperanza de encontrar vías de rastreo de la información. Dado su origen medieval, es de esperar que lo escrito no corresponda a ninguna lengua moderna, pero allí deben estar registrados vestigios que permitan encontrar semejanzas útiles. Una traducción intuitiva y fragmentada, pero intentada en su alineación con nuestro tiempo y lenguaje, indica que allí está consignado algo como *Destructor Safers Angel Ki infierno las puertas*. Se esclarecen así unas piezas iniciales que permiten identificar el ser alado con un ángel “destructor” llamado *Safers*. De aquí al encuentro con la figura del rebelde ángel caído, Lucifer, apenas hubo un paso. Tan sólo me restaba encontrar la traducción a la palabra *Ki*, pero dado el contexto de la imagen y el relato bíblico asociado parece no haber problema en asignarle un sentido de ‘abrir’. Así que la traducción del título de la imagen, para nuestro entendimiento, sería algo como *El rebelde Ángel Lucifer abre las puertas del infierno*.¹

Una imagen con semejante contenido resulta tremendamente atractiva, pues además de su fuerte contenido invita a revisar el relato bíblico asociado con el pasaje en que el “Lucifer”, el *Portador de Luz*, decide revelarse, por su soberbia, ante la autoridad divina. En un pasaje del Antiguo Testamento, el profeta Isaías se dirige directamente al rebelde, cantándole a este tono:

¹² ¡Cómo has caído del cielo,
oh lucero de la mañana, hijo de la aurora!
Has sido derribado por tierra,
tú que debilitabas a las naciones.

¹³ Pero tú dijiste en tu corazón:
“Subiré al cielo,
por encima de las estrellas de Dios levantaré mi trono,
y me sentaré en el monte de la asamblea,
en el extremo norte.

¹⁴ “Subiré sobre las alturas de las nubes,
me haré semejante al Altísimo. (Isaías 14, 14-14)

Si bien las descripciones contenidas en todo ese capítulo 14 son bastante esclarecedoras, quisiera llamar la atención sobre un segmento del versículo 29. Una vez se refiere al caído en los más despreciables términos, inculpándolo de haber traído desgracias, destrucción y muerte sobre la faz la tierra, anuncia, en clara alusión a Lucifer, que “de la raíz de la serpiente saldrá una víbora, y su fruto será serpiente voladora” (Isaías 14, 29).

¹ Acorde con el diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2017a), *iconoclasta*, *destructor de imágenes*, es un adjetivo que identifica a quien “niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos”. Esta acepción permite vincular sin mayores dificultades al ángel *Safers* (Lucifer) con el ‘rebelde’ de esta traducción, por vía de su rechazo a la autoridad divina.

Tres asuntos resalto a esta altura: bajo el signo del gravísimo pecado de la soberbia, el bello Lucifer cae; su acto libera las mayores desgracias y castigos en la tierra, que son heredadas a los humanos; una vez caído en desgracias, recibe los tratos más despreciables, entre los que destaca el que le asocia a la culebra, a la víbora, a la serpiente, al basilisco o a la serpiente voladora. Estos tres aspectos pueden ser rastreados en la imagen litográfica que ha dado origen a la búsqueda, pero además están presentes en las otras dos figuras que serán analizadas en este texto.

Una investigación académica sería no podría contentarse con estos hallazgos, por muy convincentes que luzcan. Por ello resulta necesario buscar hechos que corroboren o desestimen lo que llamaremos *intuiciones preliminares*. En la consulta realizada a un experto en latín, se evidenció un error de lectura en el título, originado en lo intrincado de la caligrafía utilizada. En vez de la versión inicial atribuida, *Iclast Safers Eliangels ki enferwooe les portes*, anotaba que la primera palabra son en realidad dos, que configuran el indicativo *ici est*, 'aquí está'. Por tanto, el título dado a la imagen debe ser corregido, y junto con él al menos un atributo entregado al Ángel Lucifer, pues no se trataría ya de un "clasta" que con su acto procura destruir la imagen divina. Por lo demás, pareciera que el resto de las ideas continuaban articuladas sin problema.



Figura 3. *Horrores del Infierno*. Folio 39 del Salterio de Winchester
Fuente: Biblioteca Británica, tomada de Flickr (2017)

Tras una larga búsqueda fue posible rastrear la imagen en color original y ubicar su procedencia. Se trata del folio 39 del Salterio de Winchester, datado en el siglo XII. A diferencia de la impresión litográfica monocroma de mi colección, la imagen encontrada sobresalía por estar bellamente pintada sobre pergamino. Los humanos y sus torturadores están iluminados en una tonalidad cetrina, que además del carácter melancólico le imprime una atmósfera tóxica. El cuerpo de la gran serpiente que los contiene en sus fauces también está vinculado a esta tonalidad, pero tal vez resaltan más lo enrojecido de sus ojos que nos observan con una mirada de pupila dilatada y fija. Sin duda, el centro de atención de color está en el madero que soporta la aldaba y la cerradura, que en un rojo intenso llama la atención sin atenuantes.

Aunque existen varias copias de la imagen disponibles en la red, dado que el salterio hace parte de la colección de la Biblioteca Británica lo indicado es consultar la información oficial que esta institución tiene sobre el documento. Fue así como las intuiciones iniciales resultan satisfechas, pues la descripción autorizada indica que el folio, comúnmente llamado *Horrores del Infierno* (Harrowing of Hell), representa “un ángel abriendo la puerta del infierno” (an angel unlocking the door of Hell).

The British Library [+ Seguir](#)

Winchester Psalter [Psalter of Henry of Blois; Psa - caption: 'Harrowing of Hell']

ID: 063510

Title: Winchester Psalter [Psalter of Henry of Blois; Psa

Provenance:
Winchester [Priory of St. Swithun, or Hyde Abbey];

Caption: Harrowing of Hell

Notes: [Whole folio] An angel unlocking the Door of Hell. Hell is represented as a great mouth within which are human beings and devils
Image taken from Winchester Psalter [Psalter of Henry of Blois; Psalter of St. Swithun].
Originally published/produced in Winchester [Priory of St. Swithun, or Hyde Abbey]; between 1121 and 1161.

Language: Latin and French

Source Identifier: Cotton Nero C. IV, f.39

British Library Shelfmark: Cotton Nero C. IV

Figura 4. Datos del folio 39 del Salterio de Winchester
Fuente: Biblioteca Británica, tomada de Flickr (2017)

Tenemos entonces la representación de un personaje que no ha seguido las indicaciones dadas, y que como consecuencia de ello ha liberado al mundo un conjunto extenso de males y desgracias. Esta breve descripción permite establecer un paralelo asombroso con un pasaje bastante conocido de la mitología griega, al menos en algunos de sus segmentos. Se trata de Pandora. A semejanza del ángel Lucifer, quien por sus virtudes y belleza era el preferido de su dios, Pandora recibió al momento de su creación

una cualidad de mano de cada uno de los dioses que ayudaron a darle forma. Entre ellas resalta “la belleza, la gracia, la habilidad manual, la persuasión” (Grimal, 1989, p. 405). Habiendo sido desposada por Epimeteo, le fue indicado no abrir una “caja” que había recibido como regalo de bodas. Presa de su curiosidad, Pandora levantó levemente la tapa para observar su contenido y de ella escaparon todos los males y desgracias que se esparcieron por el género humano. Al cerrar la tapa consiguió contener la esperanza, que no pudo escapar.

En nuestra cultura se suele hablar de abrir la “caja de Pandora” para indicar una acción o desvelamiento que desata un conjunto amplio de males, desplegando el caos en donde operaba el orden. Si bien el origen del mito se data en la antigua Grecia, dos pico de uso alto se destacan en la historia de la pintura occidental. El más significativo se sitúa entre finales del romanticismo e inicios de las vanguardias del siglo XX, más o menos coincidente, en cronología y estilo pictórico, con los intereses de la escuela de los pre-rafaelistas, el simbolismo y el decadentismo. La mayor parte de las representaciones pictóricas del periodo representan a Pandora como una mujer sensual, seductora y de gran belleza, usualmente emparentada con la figura de la *femme fatale*.

La coincidencia es significativa, pues en ese contexto acotado existió un claro interés en mostrar la figura femenina como incitadora al pecado, desviadora de las normas morales, practicante de artes oscuras, propiciadora de desgracias en el mundo, presencia viva del maligno en el mundo de los hombres. Es evidente que la figura de Pandora encaja con estos intereses descriptivos, debido a la liberación de males y desgracias, pero al tiempo no es difícil encontrar un paralelo entre el papel que cumple esta figura mitológica y el que le ha sido asignado a Lucifer. Por ello es que en la conciencia cultural permanece muy afirmada esta correlación de señalamiento y desprecio.

Este escenario de asociación de la figura femenina con aspectos oscuros de la cultura no es un asunto que apenas tenga que ver con Pandora. Buena parte de las figuras mitológicas, bíblicas e históricas fueron retomadas en la época para ser representadas, de preferencia, en esta tendencia. Lo vemos, por ejemplo, en *Salomé*, *Salomé bailando ante Herodes* o *Salomé cargando la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja* (todas de 1876), de Gustave Moureau; en *Lady Lilith* (1867), *Verticordia* (1868), *Proserpina* (1874) o *Astarte Syriaca* (1877), de Dante Gabriel Rossetti; en *El círculo mágico* (1855), *Cleopatra* (1888), *Circe ofreciendo la copa a Ulises* (1891) o *Circe envidiosa* (1892) de John William Waterhouse; o más claramente en obras de Franz von Stuck, como *El pecado* (1893), *Salomé* (1906) o *La sensualidad* (1898), y de Franz von Lenbach, en *La reina de la Serpiente* (1882) y *Voluptas* (1897).

En esta abundancia de representaciones no es de extrañar la aparición de una imagen que haga una fusión entre las figuras de Lucifer y Pandora como liberadoras del mal. La encontramos en una imagen que ilustra la página 60 de un libro con título llamativo: *The story of the greatest nations, from the dawn of history to the twentieth century: a comprehensive history, founded upon the leading authorities, including a complete chronology*

of the world, and a pronouncing vocabulary of each nation, publicado por Edward Silvester Ellis y Charles Francis Horne, en 1900. Al centro de la imagen aparece una bella joven alada que mira fijamente al observador, mientras avanza hacia el frente y con un gesto leve parece indicar que está a punto de abrir una pequeña caja que sostiene entre sus manos. Detrás suyo, a la izquierda de la imagen, se ve al fiero Cerbero custodiándola, mientras que al fondo derecho, en medio de la humareda y las llamas se observa de manera confusa un par de figuras que se sitúan en pequeño espacio iluminado.



Figura 5. *Psique*. (Smd)

Fuente: tomada de Flickr (2017)

Si bien la imagen representa a Psique, hay un segmento del relato mítico que permite emparentarla con Pandora. Fruto de la desobediencia a su esposo Amor, Psique fue encerrada por Afrodita y obligada a realizar una gran cantidad de tareas que finalizaban con la obligación de “descender a los infiernos. Allí debía pedir a Perséfone un frasco de agua de Juvencia. Le estaba prohibido abrirlo, mas, por desgracia, Psique desobedeció cuando regresaba y quedó sumida en un profundo sueño” (Grimal, 1989, p. 487). Por su curiosidad, Psique y Pandora desobedecen la orden al abrir el recipiente que les había sido entregado. Como consecuencia ambas propician el advenimiento de situaciones malignas.

Pero las similitudes entre estos dos personajes y la imagen del salterio no paran aquí. Dada la función que cumple el Cerbero, “el perro del Hades”, así como la descripción que se le suele dar al Tártaro, especialmente al hecho de que paulatinamente “fue con-

fundándose con el infierno propiamente dicho” (Grimal, 1989, p. 493), no pareciera haber problema en afirmar que la escena tiene lugar en la misma entrada del infierno. La joven Psique de esta imagen, así como el ángel del Salterio, no han abierto aún la caja ni la puerta. Están en un momento transitorio que añade tensión a la escena. Y si bien la imagen medieval es bastante explícita a la hora de mostrar los detalles de los distintos personajes, incluido el monstruoso ser de fauces abiertas, no debemos pasar por alto que los protagonistas en la imagen de Psique poseen una carga simbólica bastante conocida en la época su publicación.

Del Cerbero de dice que “es uno de los monstruos que guardaban el imperio de los muertos, vedaban la entrada en él a los vivos y, sobre todo, impedían la salida”, y que además usualmente era representado con “tres cabezas de perro, una cola formada por una serpiente y, en el dorso, erguidas, multitud de cabezas de serpiente” (p. 97). Las partes finales de esta descripción, obviando las tres cabezas caninas, coinciden con la representación de múltiples cabezas de serpientes, víboras y otras alimañas reptiles, que se desprenden del ser monstruoso de fauces abiertas en la imagen del Salterio.



Figura 6. *Mal buscado* (circa 1899), Ernest Normand

Fuente: tomado de Wikipedia (2017)

A esta altura se debe haber hecho evidente la manera en que las imágenes y relatos se transforman acorde a los contextos culturales e históricos. Psique, Pandora y Lucifer son personajes claramente diferenciados, pero algunos de sus aspectos sobresalientes permiten que sean equiparados a la hora de remarcar algún hecho humano. Nos encontramos, con estos tres personajes, frente a unas formas exteriores diferentes, pero en los aspectos particulares anotados resalta su contenido simbólico idéntico. Algo similar a esto ocurre con la “caja” de Pandora, que en realidad es una tergiversación renacentista del tipo de recipiente original, un jarrón, o Pithos (πίθος). Por tanto, más apropiadamente deberíamos decir “el jarrón de Pandora”. Salvo el caso de unos pocos artistas, incluido el británico orientalista Ernest Normand, con su representación de Pandora titulada *Evil Sought* (‘mal buscado’), lo predominante en las pinturas y dibujos es la presencia de una caja de madera o un pequeño cofre. En la pintura de Normand, el jarrón contiene otro elemento fundamental para nuestra interpretación. El recipiente metálico de la imagen está sostenido por trípode decorado con esfinges y rematado por unos ornamentos en forma de serpiente, que sobresalen de las paredes y apuntan sus cabezas amenazantes hacia la tapa del recipiente. Una vez más aparece la serpiente en nuestro camino. Pero más allá de la apariencia, su presencia no es meramente casual o decorativa en ninguna de las imágenes, sino manifestación un contenido simbólico profundo, frecuentemente pasado por desapercibido. En procura de esclarecer ese contenido, habremos de hacer un giro en este punto.

Como más arriba se anotaba, el Jarrón de Pandora tiene su origen etimológico en la palabra griega *phitos*. Pero esta palabra tiene además otros significados asociados. Acorde con el diccionario de la RAE (2017b), el *pito* puede ser una “vasija pequeña de barro”, coincidente con la desambiguación del término *Pitón* publicada por Wikipedia (2017a), al anunciar que *pitón* puede referirse a un “pito” en referencia a las vasijas, pero además al “pitón”, gran serpiente de la mitología griega. El mismo diccionario de la RAE (2017c) indica que además de una serpiente, el pitón es un “dragón”, un “demonio”, un “adivino, mago o hechicero”. Estas tres últimas acepciones coinciden con la entrada publicada por Wikipedia (2017b) para comentar las características del *oráculo de Delfos*, conocido también como *Pitón (Pitia)*, que se extiende así, con mis resaltados en negrita:

El santuario se construyó en el lugar conocido en la antigüedad como **Pito**, nombre que en griego presenta dos formas (ambas femeninas): Πυθῶ, -οῦς y Πυθῶν, -ῶνος (Homero. Il. 2.519 y 9.405; Od.8.80). Este nombre (que carece de etimología aceptada) se relaciona con el de la **gran serpiente o dragón** que, según la mitología, vigilaba el oráculo primitivo (véase el siguiente apartado). En la antigüedad se intentó dar una etimología al nombre de Pito que lo relacionara con las funciones del santuario. A estos intentos de etimología popular se refieren su relación con el verbo ‘pythomai’ (πύτωμαι) = ‘pudrir’, que se relacionaría con el

hecho de que Apolo habría dejado pudrirse a la serpiente tras haberla matado; o con el verbo *pynthanomai* (πυνθάνομαι) = ‘informarse, aprender’ que se referiría a las funciones del propio oráculo.

Del término ‘**Pitón**’ provienen los de ‘**pitia**’ (Πυθία) o ‘**pitonisa**’, nombre de las sacerdotisas del templo, que interpretaban las respuestas.

No parece sencillo desenredar esta madeja de posibilidades simbólicas. Además de nuestros cuatro personajes, Lucifer, Pandora, Psique y la Serpiente en sus diversas formas y de la presencia del *Phitos* (‘jarrón’), se nos abre la necesidad de considerar ahora el papel jugado por las pitonisas. De ellas sabemos que eran elegidas por sus virtudes, tal y como sucedió con Lucifer, Pandora y Psique, y que su trabajo fundamental estaba orientado a “ser” propiamente el oráculo, pues a través de ellas, tras la aspiración de sustancias tóxicas y enervantes conducentes a estados de trance, el conocimiento de lo oculto era develado por ellas a los sacerdotes del templo, quienes consignaban la información en forma escrita para ser entregada a los consultantes.

Tal vez lo menos conocido en estos asuntos sea la relación entre la Serpiente y el Jarrón. Podría aventurarse la explicación de que, para la elaboración del artefacto, la arcilla debía ser amasada en rollos extensos que se asemejan al cuerpo de las serpientes, aunque tal vez podría ser más convincente considerar que el nombre entregado al *Phitos* estuviera relacionado con la consagración del oráculo a la serpiente Pitón, encargada de resguardarlo, hasta que Apolo la matara y depositara su cadáver en un jarrón para que se pudriera. También es significativo que el verbo *pythomai* (πύτωμαι) = ‘pudrir’ esté emparentado con el verbo *pynthanomai* (πυνθάνομαι) = ‘informarse, aprender’, que se referiría a las funciones del propio oráculo (Wikipedia, 2017b). El hecho de que la serpiente posea veneno en su cuerpo, pero que al tiempo los tóxicos puedan ser suministrados en dosis controladas para inducir trances adivinatorios, nos plantea una relación reforzada entre la presencia del Jarro (*Phitos*) como recipiente, la Serpiente (*Pitón*) como donadora del tóxico de su veneno o de su descomposición (*pythomai*), y el acto de adivinación (*pynthanomai*), articulados todos ellos como herramienta de las Pitonisas (*Pitias*) para sus acciones del traer a la luz la información oculta.

Una última pieza encaja en esta lógica. En la pintura de Normand el Jarrón está sostenido por un trípode, similar a la representación en la que Orestes consulta el oráculo en Delfos. Se resalta que la pitonisa, inclinada hacia el recipiente de lectura, tiene cuatro serpientes enredadas en su cuerpo. Una coincidencia de este tipo nos dice que el pintor tenía conocimiento de estas posibles asociaciones, pero más significativamente nos anuncia que el entorno cultural en que esa imagen se produce tiene interiorizada la información que le permite leer y asimilar lo que contiene la imagen.

En efecto, la Europa del paso del siglo XIX al XX tenía una fuerte tendencia a la defensa de los valores morales, tal y como está registrado en el periodo victoriano, pero además tuvo una contraparte en la exaltación de las pasiones y la fascinación por lo os-



Figura 7. *Orestes en Delfos* (c. 330 a. C.). Crátera con figuras rojas
Fuente: tomado de Wikipedia (2017)²

curo, heredada del romanticismo y desarrollada en el simbolismo y el decadentismo. La figura femenina se convirtió en un escenario privilegiado para desarrollar las tensiones entre las dos fuerzas en disputa. En la corriente moralizadora se optó por denunciarla en tanto propiciadora e incitadora del pecado, la desgracia y todos los males del mundo, mientras que en la corriente emparentada con el Simbolismo primó el reconocimiento y la valoración a las habilidades y los dones naturales de lo femenino en su conexión con lo oculto, lo misterioso, lo intuitivo, lo velado a la razón.

El siglo XX mostró que esta tensión se resolvió hacia el predominio del orden, la razón y esclarecimiento. Pareciera que en buena parte somos herederos de una visión negativa de la figura femenina asociada a la contraparte del conocimiento predominante. El razonamiento, propio de una concepción masculina, ha sido privilegiado, mientras que el conocimiento intuitivo, propio de la naturaleza femenina, ha sido desprestigiado como superchería. Sin embargo, no es preciso afirmar que esta perspectiva apenas aparece en el siglo XX. Más apropiado es decir que la disputa sobre la valoración de estas dos formas de conocimiento ha estado presente en la base cultural de occidente desde sus orígenes mismos.

Por ello es que no debería causarnos sorpresa encontrar que en otros tiempos la figura de Pandora ya había sido asociada a otro personaje polémico, la Eva de la tradición

² Llama la atención que la imagen aparece registrada bajo la autoría de Python.

judeocristiana. Incluso hay el ejemplo, en la pintura de Jean Cousin el Viejo, titulada *Eva Prima Pandora* (1550), en el cual evidentemente se correlaciona las dos figuras femeninas. Pandora y Eva se funden en un personaje único. Por su curiosidad Pandora abre el Pithos y bajo el mismo sino Eva toma el fruto del bien y del mal, que no es nada distinto al fruto del conocimiento. Pandora y Eva, como las pitonisas, permiten la apertura de la puerta vedada al mundo de lo oculto, y con sus actos traen desgracias al mundo. ¿Y qué con Lucifer?, se preguntará alguno. Lo vemos en la representación de estos dos personajes femeninos encarnado en la serpiente que corona la cabeza o susurra al oído, en el dragón que guarda el tesoro oculto a la luz, en el basilisco que protege el secreto con sus acertijos, en la culebra rastrera portadora de veneno tóxico que permite el conocimiento de lo oculto.



Figura 8. *Eva Prima Pandora* (c. 1550). Jean Cousin el Viejo
Fuente: tomado de Wikipedia (2017)

La discreta imagen del Salterio de Winchester nos ha permitido hacer un recorrido extenso. Nos ha permitido sacar a flote las tensiones culturales entre el conocimiento racional y el intuitivo. Nos ha permitido revisar el hecho cultural que valora negativamente la figura femenina por su relación con lo oculto. Nos ha entregado información que, en el mejor de los casos, será valiosa para muchos. Pero hay un último asunto a revisar.

Una revisión más profunda de la información que posee la Biblioteca Británica sobre el folio 39 del salterio de Winchester, lleva eventualmente a encontrar la ficha descriptiva de la imagen. No encontramos ya el título de *Los horrores el infierno*, sino el de *El juicio final*, y al final de la ficha no se afirma que el ángel está abriendo la puerta sino que ‘la cierra con una larga llave’.

Claramente hemos tenido un punto de partida fallido para nuestra intención. La imagen que ha inspirado esta búsqueda no corresponde al momento en que Lucifer,



Traditionally called the 'St Swithun Psalter' because it contains a prayer to the saint, this psalter's origins can be placed at Winchester, probably at the Cathedral Priory, which is dedicated to him. It is beautifully illustrated with a series of full-page tinted drawings which probably reflect the tastes and high social status of Hugh of Blois, Bishop of Winchester (1129-1171), patron of the arts, and brother of King Stephen. Hugh had been a monk at Cluny where sumptuous visual art abounded. The psalter, though, was made in England, having some details which relate back to 11th Anglo-Saxon manuscripts. Hugh of Blois may have used it as a prayerbook either privately or during the daily monastic prayers called the divine office.

Most of the full-page pictures are divided into two or more panels. This one, however, has a single unified image of the mouth of Hell. Formed of the maws of two hideous, gigantic monsters, it swirls with the chaotic figures of the damned, including kings and a queen wearing only their crowns and a tattered monk, as well as young and old, male and female. They are tortured by slimy, hairy demons, while an angel locks the door in the border with a large key, a feature seen in an 11th-century Anglo-Saxon picture of hell.

Figura 9. Ficha de *El último juicio*, folio 39 del salterio de Winchester. Biblioteca Británica

Fuente: Biblioteca Británica (2009)

tras su desobediencia, abre las puertas del infierno y trae los males originales al mundo, sino al momento en que otro ángel cierra, por fin, cierra esa puerta y deja encerrados eternamente los males que aquejan al género humano. Vista de manera articulada, en la sucesión de imágenes del Salterio, la representación del folio 39 en efecto aparece en el contexto del Apocalipsis, y hacia el inicio de los tiempos, así que es esta segunda información la que debemos validar como correcta.

Un gran problema se nos presenta ahora. ¿Dado que el punto de partida y la información inicial estaban erradas, cabría afirmar que los hallazgos obtenidos están viciados y por tanto son erróneos? Una salida de película cerraría el texto en este punto, dejando la pregunta en expectativa e invitando a que cada quien la resolviera según su criterio. Pero mejor que esto me parece oportuno invitar a la re-lectura del *Discurso del método*, de René Descartes. Lo hago porque en última, y en primera instancia, en el mundo académico somos seguidores de sus ideas, aunque frecuentemente no lo sepamos. Descartes invita a tomar un problema y dar inicio a un proceso analítico en el cual se divide sucesivamente el todo en sus componentes más simples. Esta acción permite un entendimiento detallado de las partes, que trae el esclarecimiento al anular la con-fusión del todo.

Un error metodológico frecuente de los amigos de la objetividad radica en considerar el esclarecimiento como el punto final del proceso de conocimiento. Les sucede algo parecido al ebrio que pierde las llaves antes de llegar a su puerta y decide no buscar-

las en el rincón oscuro, donde las ha perdido, sino bajo la luz de la lámpara que ilumina su búsqueda. Olvidan, o desconocen, estos académicos obnubilados, la indicación cartesiana que invita a rearmar, a partir de las piezas esclarecidas, el todo inicial. No se obtendrá el mismo objeto, pues el proceso de *análisis* habrá entregado información vital que permitirá, en el proceso inverso, de *síntesis*, articular nuevas conexiones simbólicas valiosas.

Bajo esta indicación, lo más importante no es el hallazgo que ofrecen las piezas esclarecidas, el material objetivo, que eventualmente podrá ser desechado, como en nuestro caso sucede con la idea de que Lucifer abría la puerta del infierno. En cambio, lo más importante estará dado en las conexiones que se logre re-establecer entre los diferentes elementos. Es decir, lo valioso está en la posibilidad de volver a encriptar la información en conexiones simbólicas profundas. La idea de la figura femenina al centro de la tensión cultural que le asigna valores negativos (de perdición, pecado, desgracia y males) y valores positivos (develamiento de lo oculto, valoración de la intuición, validación de vías alternas de conocimiento), sobresale como el verdadero hallazgo de esta pequeña aventura académica.

Referencias

- Grimal, P. (1989). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Kant, I. (1994). Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración? *Revista Colombiana de Psicología*, (3), 7-10.
- Real Academia Española. (2017a). Iconoclasta. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KsZKv8A>
- _____. (2017b). Pito. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=TFgXxb5|TFgyXik|TFhd9OE>
- _____. (2017c). Pitón. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=TFpQyzR|TFpXqmL>
- Wikipedia. (2017a). *Pitón*. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pit%C3%B3n>
- _____. (2017b). *Oráculo de Delfos*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Or%C3%A1culo_de_Delfos

LA CRÍTICA DE ARTE: UN CAMPO DE DIÁLOGO CON LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA, ABIERTO A LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS Y SIGNIFICACIONES*

DIEGO LEÓN ARANGO GÓMEZ
Universidad de Antioquia, Colombia
diegolarango@gmail.com

La crítica de Arte en el contexto de la cultura moderna

En la época moderna, el campo de saber sobre el arte y las las manifestaciones artísticas ha sido objeto de muchos intentos de delimitación, que ponen en evidencia el interés por constituir unidades discursivas autónomas que derivan su legitimidad en el proyecto de racionalidad que la sostiene, derivada de la coherencia (lógica) que procura alcanzar a través de la disposición formal de los enunciados y la pretensión de universalidad de sus principios. Procurando una síntesis que nos permita avanzar en el planteamiento de esta ponencia, podemos advertir que en la historia del pensamiento moderno se aprecian tres líneas generales de articulación y delimitación del discurso sobre el arte, en torno de las cuales se agrupan múltiples investigaciones.

La primera de las líneas articula las reflexiones sobre el arte, de cara a la constitución de una *ciencia del arte*, llámese esta sicología, sociología o semiótica del arte; la segunda línea ubica sus reflexiones como formas de un pensar que trasciende la racionalidad científica y se define como *filosofía del arte*; y la tercera línea, cuya demarcación epistémica resulta compleja y precaria, y cuyo estatuto teórico se pierde en la indefinición de las prácticas discursivas que buscan la inteligibilidad de los fenómenos artísticos, se esboza a partir de la forma como las dos primeras líneas se despliegan, respondiendo a exigencias pragmáticas o en virtud de los vacíos teóricos sobre hechos y prácticas artísticas. Esta tercera línea corresponde a la *crítica del arte*, cuyo campo se muestra heterogéneo, dada la pluralidad de los enfoques, el poco rigor sistemático de las incursiones y el carácter muchas veces empírico de los comentarios y aproximaciones que agrupa.

En la primera línea, la de la *ciencia del arte*, podemos ubicar las reflexiones del arte cuyo discurso tiene una pretensión de racionalidad científica, producción de conocimiento y de verdad, y que ostentan una unidad teórica y metodológica cuya autonomía

* Este trabajo deriva de la investigación “Experiencia y expresión artísticas como fundamentos para una crítica del arte en Merleau-Ponty” defendida y aprobada por el autor ante el Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

estaría comprometida con una pretendida formalización de sus postulados, a partir de la objetivación (reducción a objeto) tanto de la praxis (experiencia) artística, como de las obras de arte.

En el siglo XVIII se constata que entre las diversas actividades del espíritu humano, el campo artístico era un dominio autónomo pero indefinido y susceptible de ser transformado en objeto de conocimiento, para tratar de hacer sobre el mismo una ciencia filosófica del arte, según Venturi.¹ En el afán de conquistar la autonomía para la ciencia del arte, merece ser nombrado el trabajo de A. T. Baumgarten, quien acuñó en el siglo XVIII el término *estética* para referirse a la posibilidad de la ciencia del arte como ciencia (teoría) de lo perceptible y de los caracteres sensibles.

Kant rechaza estas argumentaciones, principalmente en lo relacionado con la formación del juicio del gusto, y particularmente en lo referido al estatuto de científicidad (véase Kant, 1985, pp. 62-63), y no obstante, junto con él, muchos autores modernos continuaron utilizando la noción *estética* para indicar con ella diversos planteamientos y reflexiones sobre el arte (su concepto, sus problemas y sus manifestaciones, reflexiones que generalmente aparecen nombradas como crítica del arte, teorías del arte y, en la mayoría de las ocasiones, inscritas o asociadas a la filosofía del arte.

Tanto las ciencias del arte como las filosofías del arte que se emergen en el suelo de la racionalidad del siglo XVIII y XIX, parten de la consideración de que el arte se hace expresión en las obras, y que, existiendo éstas como “sustancias” que guardan la esencia de lo artístico en sus formas, lo propio del análisis sería investigarlas para descubrir sus principios significativos y formales. Esta consideración contiene cuestiones muy problemáticas que se enunciarán de soslayo y que van más allá de la posibilidad de la ciencia del arte. Primero, porque consagra una cosificación de las obras, convirtiéndolas en sustancias que a su vez pueden ser transformadas en *objetos* de análisis, lo cual inscribiría la ciencia del arte dentro de los cánones de la metafísica clásica. Segundo, porque consecuentemente la consideración de la obra como sustancia-objeto, compuesta de una esencia artística significativa y expresada en una estructura formal, hace posible la génesis de dos tipos de análisis: uno que asumiría la tarea de esclarecer las estructuras formales y estilísticas, y otro, que se encargaría de dar cuenta de los contenidos esenciales del arte presentes en las obras.

En el primer tipo de análisis, el objeto sería estable y seguro para una ciencia del arte, si se tiene en cuenta que la materia es más “objetiva” y pertenece al orden de lo real, dadas las configuraciones en las cuales se concreta; en el segundo tipo, el objeto sería propio de una filosofía del arte, dada la naturaleza problemática de los contenidos esenciales y su relatividad “subjética”. Por su parte, una tercera cuestión problemática de la cosificación de la obra de arte tiene que ver con la exclusión del análisis tanto de

¹ “Se descubrió así la autonomía del arte y de este descubrimiento nació la ciencia filosófica del arte, o estética” (Venturi, 1984, p. 1961, traducción propia).

la experiencia de quien procede creativamente a la instauración de la obra, como de la experiencia del espectador que reinstaura el sentido y la significación, por creerlas completamente subjetivas, particulares, individuales, y, por lo tanto, sin avenirse con la condición general de los principios esenciales.

Sería extenso referirnos a todos los casos y a todas las propuestas sobre la constitución de una ciencia del arte. Basta decir que, igual a lo que ocurre en otros campos de saber, el prestigio de la racionalidad científica y la seguridad del conocimiento objetivo constituyen en la modernidad –y aún en la actualidad– el motivo que demanda la resolución de toda subjetividad, en una objetividad aprehensible por el análisis. Se cree que así, en el campo de la estética, el discurso obtendría el rigor y la verdad necesarios para garantizar su validez y legitimidad, en oposición a la especulación subjetiva a que conduce una filosofía del arte o la retórica de comentaristas que se presentan como “críticos” y hasta como “filósofos”. De hecho, entre las obras y el discurso de la filosofía del arte se establece un hiato, un distanciamiento enorme que la experiencia de las obras, en el encuentro “cuasi-cotidiano”, “cuasi-empírico” con ellas, obliga a marcar con el signo de la sospecha a la especulación filosófica.

La segunda línea que podemos identificar en el pensamiento moderno se relaciona con la constitución de un discurso del arte como filosofía: la *filosofía del arte*. La *estética* se presenta como un sistema parcial al interior de un sistema filosófico, derivado y subordinado a las orientaciones ontológicas y gnoseológicas que el sistema global impone. Para un gran número de pensadores y estudiosos de la filosofía, y para muchos teóricos y amantes de las artes, la *estética* continúa siendo del dominio de la Filosofía del Arte y se orienta, *grosso modo*, a la explicación de la subjetividad en el acto de creación o de contemplación de las obras de arte, recurriendo al uso de un lenguaje riguroso –es decir, filosófico–, que no hace concesiones poéticas, literarias, etc. Se trata un discurso que excluye de sus consideraciones la emoción, el sentimiento y la acción que despierta la experiencia en el *impacto*² con las obras. En el caso de que sentimiento y emoción sean considerados como parte del análisis, quedan bajo el primado del entendimiento y de los contenidos esenciales de las obras), como efectos derivados de su comprensión y captación.

La tercera línea que identificamos es el de la crítica de arte. En los siglos XIX y XX con dificultad podríamos encontrar en una distinción temática entre *crítica de arte* y *filosofía del arte*.

Para la “crítica” estaba entonces reservado un espacio intermedio entre el discurso filosófico y la presencia y la experiencia real de las obras. Más que un campo de saber, lo que se configuraba en esa zona ambigua e inestable era un pasadizo por el cual se podía hacer tránsito a conocimientos científicos, apelar a consideraciones filosóficas o a co-

² Las reflexiones de Maurice Merleau-Ponty en *O Olho e o Espírito* y *A Dúvida de Cézanne* (En Husserl y Merleau-Ponty, 1980) hablan con generosidad de un pacto entre la obra, el mundo y el hombre.

mentarios de obras, sin rendir cuentas a ninguno de los dos saberes. Un campo de saber amorfo, que exime de responsabilidad conceptual frente a la ciencia o a la filosofía, y que algunas veces se resuelve en los comentarios y escritos de los mismos artistas sobre su obra y su hacer, otras veces en la certera apreciación de conocedores del arte y, en la peor de las ocasiones –que constituyen la mayoría de las veces– en la retórica insulsa de “críticos” advenedizos que creen encontrar en el arte un tema para bellas frases, sin uso del entendimiento. En síntesis, la *crítica del arte*, solidaria o no de la filosofía y de las ciencias, está al igual que ellas, sometida al primado de una racionalidad que como supuesto atraviesa toda práctica cuya función sea hacer inteligible cualquier actividad, obra o acontecimiento.

En la comprensión de la obra de arte prima el valor inteligible sobre el estado emocional, sentimental e intuitivo que ella produce. Vale decir que la importancia de la obra reside en el núcleo significativo, implícito en el contenido del tema representado o en la *forma* de la representación y no en los elementos aparentes ni en los estados particulares que surgen en el dominio de los comportamientos perceptivos.

En el fondo, lo que en esta racionalidad se pone en juego es la irreductibilidad de las categorías sujeto-objeto, dicotomía de base sobre la que se han alineado los diferentes análisis acerca de los problemas del arte; del lado del objeto, hemos visto surgir un gran número de análisis sobre la estructura formal del *objeto estético*, identificado como la línea de orientación “formalista”; y del lado del sujeto, surge toda una línea de investigaciones sobre la subjetividad, sea ésta trascendental, como asunto de la filosofía, o “empírica”, como asunto de las ciencias.

Pero esta racionalidad formal o temática de lo real, fue puesta en cuestión tanto por pensadores del siglo XIX –particularmente Nietzsche– como por los filósofos contemporáneos Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty y Sartre. Ellos ponen en evidencia el evento de una originalidad que se establece en la forma de la experiencia pre-reflexiva y ante-predicativa del mundo de la vida. Al respecto escribe Merleau-Ponty (1977): “Todo cambia cuando una filosofía fenomenológica o existencial se propone no a explicar el mundo o descubrir “sus condiciones de posibilidad” y sí a formular una experiencia del mundo, un contacto con el mundo que precede todo raciocinio sobre él” (p. 59).

La experiencia artística como fundamento de la crítica

Correspondió a la fenomenología, entre las corrientes de la filosofía contemporánea, abrir al pensamiento la riqueza del encuentro con las cosas, mostrando con la *experiencia* la intencionalidad ante-predicativa que vincula el cuerpo con el mundo. Antes de cualquier predicación, juicio o conocimiento, la *experiencia vivida* se revela anticipadamente como su fuente, como el fondo desde el cual brota un manantial de “saber” que antecede cualquier intención judicativa (cognitiva) o significativa y que revela nuestra acción y nuestra vocación en el mundo. En el prólogo a la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty (1975) nos dice:

Si yo puedo hablar de “sueños” y de “realidad”, preguntarme a propósito de lo imaginario y de lo real, poner en duda la “realidad”, significa que esta distinción ya ha sido hecha por mí antes del análisis, que tengo experiencia de lo real así como de lo imaginario, en cuyo caso el problema no consiste en indagar cómo el pensamiento crítico puede ofrecer unos equivalentes secundarios de esta distinción, pero sí en explicar nuestro saber primordial de la ‘realidad’. (p. 16)

El esfuerzo de la fenomenología consiste en pensar, más acá de la cultura y de los presupuestos de la racionalidad, el evento originario de la *experiencia* como el núcleo de la relación del hombre con las cosas, con la naturaleza. La experiencia viene a ser para la Fenomenología no una práctica de los sujetos que desde la cumbre de su voluntad y de la razón deciden actuar sobre el mundo operándolo como objeto, sino un núcleo relacional y fundamental que abre el ámbito de los encuentros de una manera más arcaica, cuando el cuerpo y las fuerzas “ciegas” de la vida entran en contacto y se relacionan. El conjunto de relaciones que derivan de este intercambio constituye el mundo fenomenal, o mundo de la *expresión*, que antecede la predicación porque se da en la inmediatez de la presencia del hombre con la vida, los seres y los otros, y que en Merleau-Ponty se expresa en términos de la presencia intencional del cuerpo en el mundo. El mundo de la expresión o fenomenal es el evento fundamental de una comunicación que instaaura el sentido y que hace posible la significación, la simbolización y la cultura.

Situados en la perspectiva del arte, la *expresión* como estado de apertura que la experiencia mantiene abierto, constituye el campo a partir del cual podemos aproximarnos al dominio artístico para experimentarlo, pensarlo y, en general, para instaaurar un sentido y aclarar una significación. Es por esta vía, la de la *experiencia* y la *expresión*, que podemos superar la dicotomía sujeto-objeto de las interpretaciones modernas sobre el arte, y que podemos aproximarnos con nueva actitud al dominio del arte.

La fenomenología hace posible pensar otra manera de relacionarnos con el universo del arte y de las manifestaciones artísticas, que no sea *exclusivamente* por la vía del racionalismo. Una manera que permite recuperar el *sentido* que brota en la experiencia, y en ésta actualizar un *sentido*: el que emerge de la confrontación de nuestro cuerpo con la obra. Como dice Merleau-Ponty (1975): “El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que trasparece en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro” (p. 19). Justamente es la experiencia el asunto de una *reflexión* que la re-toma y asume como su asunto. En ella finca la posibilidad para que la *estética*, *las ciencias del arte* o la *crítica del arte* puedan redefinir su papel como discursos, toda vez que incidiendo sobre la experiencia originaria, renueven y exploren las varias formas del sentido que la experiencia estética configura.

Se trata, en suma, de pensar la *experiencia* y la *expresión* como los fundamentos para un decir crítico y reflexivo en torno del arte. De esta forma, el análisis deberá exhibir tanto la naturaleza de los fundamentos, como el modo en el que estos determinarían la

naturaleza y calidad de un decir que les corresponda. La propuesta de situar el espacio del discurso sobre el Arte en la fenomenología de Merleau-Ponty tiende a la descripción de la experiencia como núcleo de *sentido* y fuente de *significaciones* culturales, y no a la formulación de una teoría de corte racional.

No obstante, la descripción de la experiencia no es desinteresada porque intenta llevar al pensamiento y conformar en discurso el diálogo que se establece entre el cuerpo y la materialidad fenoménica de la obra, una vez se ha sellado el pacto originario entre el hombre y la obra, entre el hombre y el mundo. Si quisiéramos recabar un poco más sobre la experiencia, apoyémonos en las investigaciones de Merleau-Ponty, para quien entendida como un acto originario por el cual un ser se descubre instalado en el mundo, como ser-del-mundo,³ participando de la vida y en relación con otros seres. El acto primordial de descubrimiento se da como experiencia perceptiva, la cual nos abre los horizontes del mundo, exponiendo la dimensión de nuestra propia existencia en la evidencia de un cuerpo que habitamos. El acto primero de la experiencia originaria es la percepción de nosotros como cuerpos y como tales anclados al mundo y a la existencia.

La participación en el mundo es posible porque el hombre en cuanto ser-del-mundo es una estructura temporal y finita que se vincula al flujo de la existencia a través de las posibilidades que le son propias y que Merleau-Ponty llama “modalidades” existenciales. Estas modalidades son: la vida perceptiva que comprende en una unidad tanto la vida refleja del cuerpo como la vida anímica que la recubre;⁴ la vida del deseo que integra la sexualidad; y la vida cognoscente que abarca la vida de las capacidades intelectivas del individuo. Dichas modalidades constituyen maneras de ser, de actuar, de compenetrarse con el mundo y, por lo tanto, maneras de organización de las experiencias.

Cada modalidad articula núcleos de sentido al organizar la experiencia según tramas invisibles que se conectan a las regiones-funciones de nuestro cuerpo. De esta forma las diversas modalidades exhiben en el tejido general de los “comportamientos” configuraciones de sentido que expresan una relativa autonomía y que sin embargo, en la unidad general de la experiencia, envuelven la participación íntegra del ser-del-mundo. El cuerpo es la estructura estable de la existencia a la cual están referidas todas las actitudes: sensorial, afectiva, emocional, erótica, intelectual o cognoscitiva, porque son expresión de su dinámica, de una experiencia que es el “motivo”⁵ propio de nuestra vocación por el mundo, porque constituye el movimiento fundamental de nuestra vida.

³ La expresión original *Être au monde* que literalmente equivaldría ‘estar abocado a’, significa en los usos que Merleau-Ponty le da: ‘ser del mundo’, ‘estar en el mundo’, ‘ser en el mundo’, En síntesis, la alocución francesa indica simultáneamente pertenencia ontológica al mundo y existencia en él.

⁴ “El reflejo, en cuanto se abre al sentido de una situación, y la percepción, en cuanto nos plantea desde el principio un objeto de conocimiento y es una intención de nuestro ser total, son modalidades de una visión pre-objetiva que es lo que llamamos el ser-del-mundo” (Merleau-Ponty, 1975, p. 98).

⁵ La noción *motivo*, oriunda del campo de saber psicológico donde es empleada para significar las causas exclusivamente psíquicas que generan comportamientos, tiene en la perspectiva fenomenológica una signi-

Con esta tesis, Merleau-Ponty ataca el primado de la consciencia en el cual la filosofía clásica fijaba el fundamento transcendental de nuestra existencia, la condición de posibilidad de la constitución del mundo objetivo, de la verdad y de la acción del hombre, y traslada el fundamento de la razón, situándolo en la dimensión de la experiencia, donde asegura estar el punto de partida de toda relación con el mundo y con el ser.

Para Merleau-Ponty la acción de la consciencia es una de las modalidades que tiene el sujeto para relacionarse con el mundo, pero no la condición *sine qua non* de la existencia del sujeto mismo y de los seres. Los actos de la consciencia y de la vida intelectual en general: los juicios, la predicación, los posicionamientos éticos (las decisiones), son fundados previamente por la experiencia del cuerpo que se les anticipa.

La experiencia se reúne, consagrándose como tal, cuando le es posible “saberse” y “tenerse” en la evidencia de una unidad corporal. A la *percepción* corresponde este “conocimiento” de sí, que se revela como “una intención de nuestro ser total” (Merleau-Ponty, 1975, p. 98), pero una intención que se presenta como *apertura* al mundo. La percepción es, justamente, el “acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula” (p. 58). Toda experiencia, o mejor, todo movimiento corporal está revestido de antemano de una cierta significación perceptiva, de tal manera que el estar abocados al mundo es ya la apertura de un *campo de sentido*.

La acepción más amplia entiende el *mundo* como el horizonte general del sentido, abierto por la experiencia cuando el hombre percibe su existencia enraizada en el mundo natural, en el mundo de la vida. *Mundo* es el campo en el cual cada intencionalidad, articulada desde el fondo de su ser, *realiza* las posibilidades de su existencia en la experiencia del vivir, descubriéndose como acción y deseo, como sentido y lenguaje, como pensamiento y decisión.

Mundo es también el campo de encuentro donde se cruzan e interrelacionan los hombres, las cosas y las perspectivas que los seres-del-mundo establecen en la expansión de sus existencias particulares. Es un campo de comunicación donde los seres se perciben y se “sintonizan”, estableciendo relaciones de afinidad, participando de perspectivas que les son comunes y que los vinculan. “*Ser una experiencia es comunicarse interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos*” (Merleau-Ponty, 1975, p. 114).

La instauración de “mundos” nos permite hablar, por ejemplo, del mundo de la vida anímica, del mundo de la sensibilidad, del mundo de la sexualidad, del mundo objetivo, del mundo subjetivo, del mundo cultural, del mundo del arte y de muchos otros. El ejercicio de la consciencia es responsable por el establecimiento de la brecha que opone el sujeto a la naturaleza y al mundo de la vida. La afirmación de su carácter fáctico,

ficación existencial, porque expresa la confluencia de factores de la vida anímica (vida afectiva, emocional, intelectual) en contacto con el medio externo y que están en la base de las actitudes existenciales del ser-del-mundo.

como una “figura” que se siluetea por contraste contra el fondo de la vida, hace posible al establecimiento del mundo como el campo en el cual una subjetividad, en posesión de sí, se enfrenta con los objetos, instaura la relación cognoscitiva como relación dominante –sino exclusiva– y crea el mundo como proyecto de sus posibilidades y de sus realizaciones (producciones).

El mundo fundado aparece como el horizonte total de la significación, pues responde a la capacidad del sujeto de nombrar, indicar y producir signos y símbolos: la palabra, la imagen, el sonido, el gesto, con los cuales el ser-del-mundo, desde su consciencia, cree descubrir la verdad del ser, poseyéndola en su revelación. El pensamiento es un fenómeno expresivo que puede sedimentarse en la palabra y constituirse en patrimonio inter-subjetivo. Esto permite la constitución de un mundo lingüístico y cultural como contexto para la experiencia del pensar.

En este orden, la palabra, la imagen, el sonido, el gesto, son signos y símbolos a través de los cuales se expresa la existencia para la consciencia. Sin embargo, aquí la expresión se refiere, únicamente, a la manera como la consciencia se presenta a sí misma los objetos y las ideas, y no al modo como ellos empiezan a existir para nosotros a través de la experiencia corporal. La experiencia es, en cuanto fundamento, la que valida el dominio artístico como fenómeno cultural y concreto y la que convalida todo pensar y todo decir sobre el mismo. Consecuentemente, estar en el dominio del arte es estar en el dominio de la experiencia; de una experiencia que se hace expresión, concretizándose, configurándose de una manera particular y distinguiéndose de lo común de las experiencias de nuestra vida diaria.

Si profundizamos en la reflexión y tenemos presente que el arte no es un patrimonio particular de las sustancias (cosas), ni de las formas en su apariencia y en su historia, ni de los sujetos que hacen o “contemplan” la obra, es posible afirmar que el *arte* debe ser pensado, encontrado y vivido como *quale* y *modo* especial de la experiencia. Atribuimos al *arte* la condición de fenómeno, por lo tanto lo presentamos como una disposición particular de la experiencia que se recoge en la expresión. Esto significa que el *arte* no existe como esencia en sí y *per se*, a la cual podemos referirnos exclusivamente en el plano de las definiciones. Sino que por el contrario, el arte exige que lo pensemos como experiencia cualificada, expresada y condensada en una obra, que provoca una nueva sintonía a otro ser que lo asume en el acto (experiencia) de “contemplación”.

La experiencia del artista es la de un hombre capaz de penetrar el mundo de la humanidad constituida, hasta llegar a las raíces que la sustentan para develar el entramado de hilos que articulan su consistencia. Entre la experiencia común y la experiencia artística no podemos establecer una *ruptura* radical e infranqueable, pero sí podemos revelar la estrecha comunicación entre ambas, pues la experiencia artística es una forma peculiar de la experiencia del ser-del-mundo, y como tal, está completamente entroncada en las estructuras existenciales y plenamente participativa del mundo. En este sentido, Merleau-Ponty considera que las circunstancias de vida de un artista “son el texto que, de

su parte, la naturaleza y la historia le donaron para descifrar” (Merleau-Ponty, 1975., p. 311). Si una obra expresa “influencias”, “herencias”, “trazos” de la vida del artista esto se debe al fondo común de experiencia que las comunica.

La particularidad de la experiencia del artista es que éste presta su cuerpo al mundo para que el mundo acontezca y para que a su vez el pintor acontezca en el mundo. Esto hace que la experiencia artística se destaque frente a la experiencia común, mostrándose como una experiencia diferente de arrobamiento, de éxtasis o de fascinación. “Prestar el cuerpo al mundo” en la experiencia artística, “pareciera [...] significar un desalojo, una renuncia, una suspensión (*epokhé*) de la *vida* del artista y del ‘espectador’ o participe para dejar que el mundo se haga en él, para permitir el acontecimiento del ser y, más aún, para asistir a su nacimiento”.

El artista modula la experiencia poniendo en forma las modalidades corporales, en consonancia con fines que muchas veces él ignora. En el artista se da un proceso de organización interior –reorganización en relación a la experiencia ordinaria–, una jerarquización regulada de las modalidades y funciones; el establecimiento de clasificaciones y selecciones; la instauración de relaciones (series, secuencias, ritmos, sincronías, consonancias, disonancias, etc.); la regularización de energías afectivas, sexuales, emocionales, intelectivas: sus intensidades, sus variaciones...; en suma, un complejo de micro-decisiones que modulan la experiencia y que, en el producto final, se tornan en unidad, composición, totalidad y hasta plenitud.

La experiencia es el crisol donde se opera la *gran obra alquímica* que permite la transmutación de lo informe en forma y figura, del caos en orden, de lo indefinido en definido, de lo indiferente en diferencia y singularidad, de lo aleatorio en cálculo, de lo desconocido en cognoscible, de lo inexpressivo en expresivo, de lo sin sentido en sentido, de la nada en Ser. Es la experiencia la que permite cada vez y renovadamente, instaurar modos, maneras, formas, procedimientos, y la que permite crear obras que establecen conjuntos de relaciones, sistemas de significaciones, unidades de sentido.

Por ello es necesario extender el concepto de experiencia artística al espectador de la obra, lo que implica necesariamente una revisión del estatuto de “espectador”, de su condición “pasiva” frente al carácter “activo” del artista y de la naturaleza secundaria del acto de “contemplación”. Además, obliga a una revisión del estatuto de obra de arte y todo ello porque la manera tradicional como han sido abordados estos asuntos, responde a consideraciones de una metafísica clásica que la fenomenología deja en suspenso, para permitir hablar a la experiencia original. Sin querer entrar *in extenso* en una revisión que nos apartaría de nuestro objetivo, puede decirse: a) que el “espectador” en la relación con la obra no es simplemente pasivo, sino plenamente participativo, por la condición originaria de su experiencia perceptiva y por el carácter distinto de la experiencia artística ante la cual se depara; b) que por participar de la obra, resultado de una experiencia distinguida (aunque no sea él el gestor de su materialidad o de su concreción), es convocado a “prestar su cuerpo” para ser el escenario del advenimiento de la obra a la existencia y

para permitir la recreación del sentido y de la significación; c) que es necesario entender la obra de otra manera: como una unidad de sentido, construida y re-construible en cada experiencia y, por la experiencia misma, perpetuada en su valor de obra, en su potencial de significación; d) consecuentemente, el valor de la obra de arte no afina en el carácter de cosa que pueda venir a tener, sino en su capacidad de convocar la experiencia, de generar sentido, de instaurar significaciones, de abrir el espacio de una intersubjetividad comunicada, por la cual el mundo se hace cultura y la cultura se hace mundo.

La experiencia es el nudo de articulación del sentido, la acción que se orienta a la producción de la obra y a la “comprensión” de las manifestaciones artísticas. Objeto estético, creación, percepción y comprensión, ganan sentido y significación cuando la experiencia (y toda experiencia no hace otra cosa sino esto) instaure la relación con el mundo y con los otros. Así, todo solipsismo, toda autonomía radical de los elementos, sean estos autor, obra, espectador, se disuelve en la *interrelación* de los mismos. No más un *sujeto* creador de sentido y *trascendente* al *objeto* estético; sí la *interioridad* de la relación que vincula con nexo íntimo y esencial al hombre y la cosa; no más la obra de arte como *instrumento* de transmisión de mensajes, ideas o esencias; sí la comunicación (comunicación-acción): Acción que vincula e instaure, que hace ser y produce sentido y significación en la expresión, en el fenómeno.

Posibilidad de la crítica de arte

Lo que se ha intentado caracterizar de este modo, constituye el fundamento en el que se enraíza todo pensar y decir sobre el dominio artístico, toda vez que se intenta traer al *logos*, al dominio de la significación, el sentido de la relación íntima y expresiva que se instaure en la experiencia entre el hombre y el mundo. Insisto, desde esta posición fenomenológica, la reflexión sobre el arte no tiene que comprometerse con teorías y modelos interpretativos predeterminados, aunque tampoco excluye, sino que invita a abordar el universo del arte y de la cultura a partir de la experiencia, sea esta de quien la vive en la producción de “objetos” o de quien los percibe y comprende.

Desde esta perspectiva fenomenológica asumimos las obras de arte como horizonte de expresión que la experiencia actualiza a cada momento. Ella aparece como una unidad por la instauración de un sentido cuando en la experiencia se configura el encuentro del hombre y el mundo, del hombre y la obra. La unidad de la obra es la unidad del sentido que reúne y vincula en el acto perceptivo, el “mundo” intencional y el universo espiritual del hombre.

La tarea de la reflexión y del discurso que la pueda contener consiste en llevar a la expresión, explicitar, desvendar, iluminar los vínculos de la vida perceptiva. Esto implica una transposición del orden de lo vivido hacia el orden de las significaciones, una “suspensión” provisoria de los actos de la experiencia “bruta” (de la visión, de la audición, etc.) para ser retomados en un campo hecho de esencias y significaciones que se reportan a nuestros actos de ideación (Merleau-Ponty, 1984, p. 110).

Los actos de la experiencia bruta permanecen como modelos y patrón de medida de la red de significaciones, que la reflexión organiza para reconquistarlos, inclusive porque “la relación de un pensamiento con su objeto, del *cogito* con el *cogitatum*, no contiene ni la totalidad ni lo esencial de nuestro comercio con el mundo” (Merleau-Ponty, 1984, p. 44). Al fin de cuentas, se trata de traducir el sentido inicialmente cautivo en la cosa y en el mundo en significaciones disponibles. En esto consiste el proceso de comprensión de los hechos y de los acontecimientos fenoménicos; igualmente, en esto radica la posibilidad de la comunicación en el horizonte de la cultura.

Los discursos sobre el arte, como son los propios de la crítica del arte, según el enfoque que se viene desarrollando, circunscriben sus dominios en el suelo “liso”, “resbaladizo” de la temporalidad (historicidad) de la experiencia. Esto significa que las actitudes y los valores estéticos pueden variar de sujeto a sujeto, de sociedad a sociedad, de período a período, según las configuraciones que surjan en la relación con el mundo. Aunque la obra de arte aparezca como la fijación de una experiencia, para el autor, el momento de creación es irrepetible; una vez instaurada, la obra se constituye para él y para el espectador, en fuente productora de sentido, actualizable (no repetible) en cada encuentro. Por acompañar la experiencia como un pensamiento solidario,⁶ la crítica siempre está haciéndose, re-creándose, configurándose. La historicidad de la Crítica es correlativa a la experiencia que le es contemporánea.

La experiencia artística configura una situación, un momento en el que la obra se diferencia de todo para “hablar” el mundo que la hace peculiar. Todo lo demás calla ante ese hablar. La singularidad de la obra se impone. Emanada de ella el sentido inmediato que pueda surgir. Es la obra la que escinde la temporalidad cotidiana para instaurar su imperio, para surcar el campo en que puede irradiar, para marcar presencia, metamorfosearse y tornarse secuencia; “las reinterpretaciones interminables de que ella es *legítimamente* susceptible, no la transforman sino en ella misma” (Merleau-Ponty, 1975, p. 293).

Lato sensu, la función de la crítica de arte consiste en mantener abierto, en vigor, el diálogo con la obra. Esto exige una actitud atenta, dispuesta a descubrir los entrecruzamientos, los nudos, las articulaciones que la sensibilidad y la cultura movilizan cuando corresponden al llamado de las obras.

⁶ Sobre esta solidaridad de pensamiento y experiencia encontramos ilustrativa la siguiente cita: “Lo que existe es toda una arquitectura, toda una ‘disposición en niveles’ de fenómenos, toda una serie de ‘niveles de ser’ que se diferencian por la anudación de lo visible y de lo universal con un cierto visible donde se duplica y se inscribe. Hecho y esencia no pueden distinguirse más, no porque, mezclados en nuestra experiencia, sean, en su pureza, inaccesibles y subsistan como ideas límites más allá de ella, sino porque el ser, no estando más adelante de mí, pero envolviéndome y, en cierto sentido, atravesándome, mi visión de Ser no se hace desde lejos sino en medio del Ser, los pretendidos hechos, los individuos espacio-temporales son de repente montados en los ejes, en los pivotes, en las dimensiones, en la generalidad de mi cuerpo, y las ideas están, por lo tanto, ya incrustadas en sus juntas” (Merleau-Ponty, 1984, p. 113).

Con la crítica se trata entonces de una *arqueología del sentido*. Pero una arqueología que no se agota en la pretensión de racionalidad y de verdad, porque conoce sus límites (el orden de la significación) y porque se asume en la tarea de comprender⁷ el origen. La *crítica del arte* como arqueología del sentido atiende a la movilización existencial que se opera en la experiencia artística, en el afán de fijar –salvándolo del flujo de eventos– el sentido que se recrea en el encuentro con la obra. Esto implica prestar oídos a la cultura que se moviliza en el acontecimiento (cultura general y cultura artística que fueran apropiadas, hechas carne en el sujeto, hechas acto en la experiencia), pero también, a la emoción que emerge en el encuentro con la obra, testimoniando la efectividad de una participación.

La *crítica* no puede provocar la *misma* emoción, porque la temporalidad de ésta es efímera y su naturaleza tan poco abarcable por la palabra, tan inefable como los motivos inconscientes que se activan en la experiencia. No obstante, como arqueología puede contribuir a la recreación del sentido, cercándolo como un decir instaurado sobre el fondo común de la cultura que caracteriza el mundo humano.

Para dar cuenta de la experiencia y de la expresión artística, en el ejercicio de la crítica podrían distinguirse tres modos, los cuales, aunque diferenciables por la conformación de su discurso, pueden articularse y entrecruzarse, porque derivan de una misma función general que es la arqueología del sentido. Aquí los presentaremos como corolarios de esta exposición y quedará para futuras reflexiones el análisis de las implicaciones que puedan generar en torno al devenir de las artes, su historia y sus relaciones con otras formas del saber.

El primer modo sería el *descriptivo*. Apunta a todo tipo de discursos que comentan, narran y tratan de explicar el sentido, la significación y el pacto generado en la experiencia de una obra o con un grupo de obras de un mismo autor. Incluye los comentarios que surgen con ocasión del encuentro directo y los que resultan del análisis de las experiencias reportadas a través de la literatura y de las críticas anteriores. La totalidad de estos decires permite mantener vigente la riqueza de sentido que sostiene el valor de la obra. Ésta se perpetúa a través de la narración, y con los discursos instaura un mundo propio de significaciones y de sentidos renovados.

Un segundo modo que podríamos denominar *epistémico*, atiende al estudio de las manifestaciones artísticas, de los estilos individuales y de época, como integrantes de un proceso y de una cultura artística. Su función es específicamente gnoseológica, en la medida en que pretende dar cuenta del sistema interno de la obra (la estructura de relaciones entre los elementos, las normas que los rigen, los valores que expresan, los temas que contienen, las jerarquías que se dan, etc.), de sus nexos con el mundo artístico del autor y en general con el mundo de las manifestaciones artísticas que ocurrieran en el transcurso del tiempo. Se trata de concebir el trabajo de los artistas y las obras inscritas

⁷ Esta expresión ya había sido aclarada. Con Merleau-Ponty, insistimos: “comprender es traducir en significaciones disponibles un sentido inicialmente cautivo en la cosa y en el mundo” (Merleau-Ponty, 1984, p. 44).

dentro de una tradición, haciendo parte de un saber y de una cultura artística dinámica, para ver lo que de ella toman, lo que rechazan y lo que crean.

La reflexión *epistémica* no se limita únicamente al campo de las relaciones formales y semánticas de las obras, al contexto del saber artístico y al campo histórico específico. También es de su competencia analizar las relaciones con los contextos socio-económicos y culturales, con el fin de obtener una mayor comprensión de los valores expresivos de las obras y del mundo artístico. Para esto, la Crítica puede valerse de modelos y de conceptos pertenecientes a las lógicas de otros saberes, constituidos como disciplinas científicas, que permitan desplegar el campo de análisis en variadas interpretaciones interdisciplinarias. Tendríamos entonces abierto el espacio para la sociología del arte, la semiótica del arte, la sicología del arte y así sucesivamente.

Lo fundamental sería entender todas estas alternativas como posibles interpretaciones de un mismo fenómeno; como posibles puntos de vista, abordajes, aproximaciones que iluminan, indican, sugieren, pero que no agotan el sentido convirtiéndolo en *verdad*. No es la disección de la obra por medio del análisis intelectual de sus contenidos significativos y de sus relaciones formales, la que agota el sentido de la obra. Ésta se *cierra* en la unidad de una materialidad que la preserva, para mantenerse pasible de ser *abierta* múltiples veces por la percepción y la comprensión.

Desde esta perspectiva, la disputa teórica por la legitimidad y validez de algunos saberes, en la interpretación de las manifestaciones artísticas, pierde toda significación. El objeto de estudio, el “objeto” artístico, se muestra irreductible y poli-dimensional. Igualmente, carece de sentido la actualísima discusión epistemológica sobre la demarcación de límites entre las disciplinas, si de lo que se trata es de hacer una *arqueología del sentido* de la experiencia artística y no el ejercicio epistemológico o histórico sobre la genealogía y formalización de los saberes. La *crítica* acoge los diversos saberes, disponiéndolos, organizándolos y cruzándolos con el fin de interpretar la experiencia.

El tercer modo, llamado *poético*, va más allá de la *descripción* y de la explicación (*epistémica*), porque apuesta a la palabra para recrear el sentido, creando una nueva expresión. El “decir” poético se inscribe en la secuencia de sentido que una obra inaugura, al tiempo que él mismo se configura en una unidad de expresión distinguida (artística). Hay una expansión de la experiencia artística, una extensión del mundo de la obra por la cadena que anuda los sentidos. Este tipo de *crítica* queda reservado a la sensibilidad poética de escritores y no tiene relación alguna con los trabajos descriptivos o filosóficos actuales, los cuales, apoyándose en la significación etimológica de la palabra *poetica* (‘hacer’), la emplean para denominar el discurso sobre el hacer de los artistas (por ejemplo “la poética de Cézanne”) o sobre una vertiente de las artes (“la poética musical”) o sobre la realización de un concepto (“la poética del espacio”). Sea cual fuere la forma como se ejerce la Crítica del Arte, no podemos olvidar las palabras del poeta Rilke: “Menos susceptibles de expresión que cualquier otra cosa son las obras de arte, -seres misteriosos cuya vida perdura, al lado de la nuestra, efímera” (Rilke, 1989, p. 21).

Referencias

- Husserl, E. y Merleau-Ponty, M. (1980). *Textos escolhidos*. Selección de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural.
- Kant, I. (1985). *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- . (1977). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- . (1984). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- Rilke, R. M. (1989). *Cartas a um joven poeta*. São Paulo: Globo.
- Venturi, L. (1984). *Historia da crítica de arte*. Lisboa: Martins Fontes.

LA CLAVE DE LOS SUEÑOS

DAVID JACOBO VIVEROS GRANJA
Pontificia Universidad Javeriana
dviveros@javeriana.edu.co

En la pintura o el dibujo, la parte plástica puede contener a la escritura. ¿Qué ocurre con el signo lingüístico cuando éste forma parte de la pintura misma? Vamos a estudiar cómo cada artista da un nuevo valor a ciertos aspectos de la escritura dentro de las pinturas, alejándola de la función convencional de la lengua; el campo teórico que guiará esta propuesta lo orientará Roland Barthes, Ferdinand de Saussure y René Magritte; específicamente en estos artistas: Erté, Arcimboldo, Cy Twombly, Xul Solar y Magritte.

Erté, “simbolismo de las líneas, no de los sonidos”, “fundador de signos”

Al referirse al libro de Robert Massin, *La letra y la imagen*, Roland Barthes afirma que dentro de su entorno pictórico o publicitario, la letra es un tema, la letra lleva una “metamorfosis figurativa” (1992, p. 103), “la letra no es el sonido” (Barthes, 1992, p. 104), Massin cuestiona la procedencia que hace la lingüística, al derivar la escritura del habla, habiendo así una independencia del fonema (Barthes, 1992, p. 104).

La letra entonces no sólo concluye en la palabra, sino que puede optar por otro camino, que es el abecedario, Massin muestra cómo los monjes, los litógrafos o los pintores cortaron el camino de la letra a la palabra, y llegaron a la escritura, a los márgenes “de las presuntas finalidades del lenguaje” (Barthes, 1992, p. 104). En esa historia de la letra, se pueden encontrar relaciones metafóricas cuando alguien ha dibujado una “D” por ejemplo, en donde dos animales la forman mientras se devoran, o una “P” constituida por dos personas o unas plantas. La escritura –explica Barthes (1992, p. 106)– está hecha de letras, ¿pero de qué están hechas las letras?, se pregunta el semiólogo francés. Creo que Raymond Queneau recuerda cuando Massin dijo que la escritura era la tentativa de pintar la palabra.

Es aquí cuando aparece el ilustrador Erté, asociado con las imágenes de su alfabeto, porque con algo hay que asociarlo, según la tradición del arte. El artista –según Roland Barthes (1992, p. 109)– debe ser asociado con una moda, una época, una escuela; y no solamente eso, sino que deben ser tenidos como precursores, fundadores, símbolos o testigos. Es el “purgatorio mitológico” por el que pasan los artistas (p. 109). En el caso

de Erté, su purgatorio será la mujer (p. 109), pero la “obsesiva figuración” (p. 110) de ella, hace dudar que sea de la Mujer de lo que se trate.

¿Qué es la mujer en Erté? Es “una marca, una inscripción surgida de una técnica y normalizada gracias a un código [...] es tan sólo una cifra, un signo, que remite a una femineidad convencional” (p. 111). La silueta no presenta el desnudo, porque a diferencia del dibujo, sólo es un trazo o signo (p. 113), no es posible “ni desnudar el cuerpo ni abstraer el vestido” (p. 113), “el vestido se prolonga en cuerpo” (p. 113).

¿Cómo se construye la cabellera en esas siluetas?, son extensiones de adornos, extensiones del vestido. “Todos conocemos la riqueza de su simbolismo” dice Barthes (p. 134), es “vestidura” (p. 134), trenzas freudianas del tejido. Entonces la cabellera pasa de un símbolo a adquirir la forma del peinado. De las cabezas de esas mujeres nacen “derivaciones” (p. 115), velos, tejidos, que llegan al suelo, “el peinado prolonga la estatura con su altura” (p. 116).

Con estos elementos (la silueta, el peinado, el cabello, los adornos, el vestido) llegamos al alfabeto, a las “mujeres-letras” (p. 117) de Erté. Roland Barthes (pp. 117-118) ve que los dos cuerpos en la imagen de *Sansón y Dalila* se muestran como dos iniciales que se entrelazan en un espacio y llega a afirmar que las mujeres que no son parte del alfabeto continúan siendo letras, desconocidas, de un “alfabeto inédito” (p. 118).



Figura 1. *Sampson y Delilah* (Erté)

Fuente: Erte.com (2001)

¿Las formas curvas que se repiten en Sansón forman parte de ese alfabeto inédito y desconocido? Si las letras humanas creadas por Erté son claves en su obra, ¿Cómo se demostraría que los dos personajes en esta primera imagen son dos iniciales entrelazadas? ¿Cómo pronunciar las letras que son secretas? ¿Cómo escribir con esas letras del alfabeto desconocido y leer a *Sansón y Dalila*? El alfabeto que tenemos es desconocido y las letras también pueden ser secretas en Erté. La reflexión de Barthes acerca de la relación entre la mujer y la letra, es la siguiente: es posible pensar que la mujer le facilita su figura a la letra, cuando en realidad es la letra la que le permite a la mujer su abstracción. Sin desfigurar, la priva de figura.

La silueta es la clave para hacer del cuerpo una “letra potencial” (p. 118), ¿cómo inscribir “el cuerpo en un espacio sistemático de signos”? (p. 119), “la letra [...] es siempre

un signo” (p. 122), la mujer que forma la letra F en el alfabeto de Erté “hace el signo y el signo hace de signo” (p. 122), son signos que se descuelgan, sugiere Barthes.

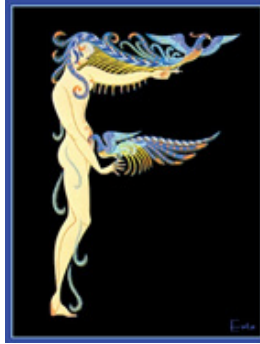


Figura 2. Letra F (Erté)

Fuente: Falcon (2011)

El ave proyecta su larga cola y la deja descansar sobre la cabeza de la mujer, y así se transforma metafóricamente en cabellera. La cola de la otra ave, se extiende en forma contraria para asimilarse a una de las extensiones de la letra. La ondulación es constante y en forma de pluma llega hasta los pies. La letra de Erté es “ideograma” que “se desentiende de la palabra” (Barthes, 1992, p. 123), sería demorado escribir con las letras de este pintor. En esa búsqueda del alfabeto inédito, un lector descubrirá que la curva es un trazo que se repite. Es posible que el observador olvide la presencia principal del cuerpo debido a su transformación en letra, como si la letra cubriera a la silueta del mismo modo como el plumaje del ave cae y descansa sobre la cabeza femenina. Al ser considerada un ideograma la letra de Erté, ¿qué tanto contiene y cómo se puede desencadenar su contenido? ¿Por qué la tradicional letra “F” no genera lo mismo en un observador-lector?

“Erté nos entrega el don de la letra pura, aún no comprometida a ninguna asociación, y por ello ajena a la misma posibilidad de la culpa” (p. 124). Pues la letra sin uniones con otras, es inocente, sólo al formar palabras ocurren las culpas (p. 123). ¿Pero es posible hallar asociaciones secretas? En las letras no es necesario que la postura se altere, pues la vestimenta hace las curvaturas, pareciera entenderse que la letra fuera femenina “por naturaleza” (p. 125), todo lo que lleva la mujer son “mutantes”, “garantizan la mutación de la Mujer en Letra” (p. 125). La letra para Erté no es sonora, sino gráfica, es “un simbolismo de las líneas, no de los sonidos” (p. 130). Estas letras se dirigen a la vista y no a la audición.

“Erté hace con la letra lo que el poeta con la palabra: un juego” (p. 125). Con las palabras la literatura genera el doble sentido, mientras con la letra Erté consigue la doble visión, explicada por Barthes (p. 125) significa que al tener la letra “T” percibimos a la mujer o a la letra, y después a ambas, y luego algo que llama el semiólogo, un retorcido procedimiento de tener el todo y cada una de las partes para analizar.

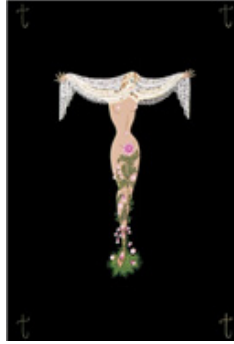


Figura 3. Letra T (Erté)
Fuente: Pinterest (s. f.)

No es sólo la letra “T” como signo, es la carga de información que desata en la mente de quien la ve, ¿es el velo que sostiene o cuelga una metáfora de la cabellera como lo quería ser el plumaje? ¿Por qué el rostro debe taparse? ¿Por qué la vegetación asciende y se detiene? ¿Por qué nos remite a una crucifixión? ¿Las manos son una alusión a la del Cristo de Matthias Grünewald? ¿Las letras de Erté critican la simpleza en información de las letras convencionales?



Figura 4. *La crucifixión* (Matthias Grünewald)
Fuente: Wikipedia (2016)

No basta siempre con las siluetas, en ciertos casos el atuendo ayuda a formar la letra, como el velo que se extiende diagonalmente para la letra “N”, en otros casos el cuerpo debe adquirir una inclinación para formar la letra, es el caso de la “Z”. En la búsqueda por leer el alfabeto inédito o secreto de este artista, poco a poco se van reuniendo constantes (los trazos curvos, los velos, las alusiones a cabelleras). El cuerpo de la mujer se inscribe en el espacio sistemático de los signos, porque la silueta logra una abstracción, transformándose en signo accede a otro espacio.

¿Cómo ver las letras de Erté? Como algo poético, es decir, hay que encontrar “la capacidad simbólica” (Barthes, 1992, p. 128) que hay en ellas. Es imposible –escribe



Figura 5. Letra N (Erté)
Fuente: Falcon (2011)



Figura 6. Letra Z (Erté)
Fuente: Pinterest (s. f.)

Barthes (p. 128)– hacer una lista de significados porque sólo lo trivial permite inventariarse. “las trivialidades son *finitas*” (p. 128). Además, la capacidad simbólica que desencadena lo poético es continua, hay un espesor semántico que se amplía por medio de la contemplación de cada letra. Se pueden contrastar formas cercanas, por ejemplo la letra “i” con el número “1” de Erté, o el cero con la letra “O” y la letra “Q”; estudiar los tipos de líneas que usa el artista: oblicuas, onduladas, horizontales, verticales; tener en cuenta el “simbolismo fonético” y la “semántica de los sonidos” (p. 129), como la letra “L” que es la atadura o el lazo, se construye con la mujer que sujeta de la cuerda a una pantera en el suelo, y mantiene un viejo mito de la mujer-pantera o del “esclavizamiento fatal” (p. 129); la letra “D” se forma con Diana la Cazadora.



Figura 7. Número 0 (Erté)
Fuente: Erte.com (2002a)



Figura 8. Letra O (Erté)
Fuente: Pinterest (s. f.)



Figura 9. Letra Q (Erté)
Fuente: Erte.com (2002b)

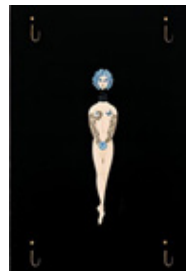


Figura 10. Letra I (Erté)
Fuente: Pinterest (s. f.)



Figura 11. Número 1 (Erté)
Fuente: Erte.com (2002c)



Figura 12. Letra L (Erté)
Fuente: Falcon (2011)



Figura 13. Letra D (Erté)
Fuente: Erte.com (2002d)

La sugerencia de Barthes (1992, p. 129) ante las letras de Erté es que uno debe abandonarse al juego de la aventura simbólica, captar primero el arquetipo, saber que se encontrará con siluetas, peinados, adornos y líneas. También es importante, ser un lector de lo poético, ser un detector de la capacidad simbólica, y recordar que “la creación simbólica es un combate contra los estereotipos” (p. 129). Quizás haya que saber que la letra en Erté se despega del sentido, y usa el cuerpo femenino como mediador del simbolismo (p. 131), finalmente se pueden observar las letras de ese alfabeto para verificar si el artista ha fabricado una escritura y si lo que hizo Rimbaud en su soneto “Vocales” lo ha hecho Erté desde lo visual con las letras.

Arcimboldo, ¿cómo convertir la pintura en una “auténtica lengua”?

También en este artista, su obra es un juego. “Su pintura tiene un trasfondo de lenguaje, su imaginación es plenamente poética” (Barthes, 1992, p. 134), más que crear signos lo que hace es combinarlos, desviarlos, como un “obrero del lenguaje” (p. 134). Y el artista ante cualquier obra, desvía siempre los signos, los saca de la convencionalidad. Arcimboldo sigue el método de tomar las cosas al pie de la letra, si la gente compara un sombrero con un plato boca abajo, coloca un plato en esa posición sobre la cabeza de alguien, este procedimiento nace de la analogía, es un símil donde el sombrero es como un plato, pero luego –dice Barthes (p. 136)–, es una metáfora, es decir, el sombrero es

un plato. Las figuras literarias ya están en el cuadro, pero el espectador-lector las vuelve a construir en cada observación.

Sin embargo los dos elementos de la comparación no desaparecen, siguen existiendo por separado, es el caso del cuadro *El cocinero*, en donde vemos el rostro con un sombrero y al girarlo ese sombrero es un plato con alimento. Reconocemos entonces metáforas, símiles, y metonimias, el plato alude al cocinero, y el instrumento de trabajo a su poseedor. Arcimboldo pinta “la descripción verbal que de ellas daría un narrador maravilloso” (p. 137). En el cuadro de Arcimboldo, *Retrato con verduras*, el plato se ha convertido en casco, a no ser que se invierta el cuadro para volver a verlo como un plato.



Figura 14. *El cocinero* (Arcimboldo)
Fuente: Blanco (s. f.)

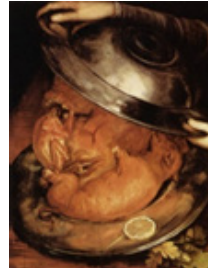


Figura 15. *El cocinero* (Arcimboldo)
Fuente: Blanco (s. f.)



Figura 16. *Retrato con verduras* (Arcimboldo)
Fuente: Wikipedia (2017a)

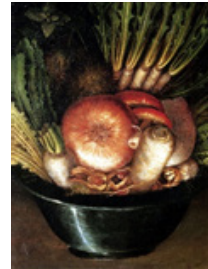


Figura 17. *Retrato con verduras* (Arcimboldo)
Fuente: Wikipedia (2017b)

Si la doble articulación del lenguaje muestra que el discurso se descompone en palabras hasta llegar a sonidos, un cuadro de Arcimboldo se descompone en objetos que son palabras (p. 137-138). “escritura y pintura se fascinan” (p. 139), “medio imágenes, medio signos” llama Barthes a estas cabezas compuestas (p. 139). “La cabeza está compuesta de unidades lexicográficas salidas de un diccionario, pero ese diccionario es de imágenes” (p. 139).

Barthes dice que Arcimboldo presenta un “paquete de figuras retóricas dentro del discurso de la Imagen [donde] la tela pasa a ser un auténtico laboratorio de tropos” (p. 139), un rostro de Arcimboldo tiene metáforas (la nariz es un libro), alusiones (para sugerir el fuego utiliza elementos del campo semántico: maderos encendidos, velas,

lámpara de aceite, pistola), alegorías, antanaclasis (los separadores de los libros son dedos de la mano pero también sirven de cabello), metonimias (los libros para referirse al bibliotecario), la gran cantidad de cosas en un rostro coinciden con el recurso retórico de la enumeración.



Figura 18. *El bibliotecario* (Arcimboldo)
Fuente: Wikipedia (2017a)



Figura 19. *Herodes* (Arcimboldo)
Fuente: Wikipedia (2017b)

Ante un rostro de Arcimboldo, puede uno ver cada elemento (u objeto), de ese modo no se descubre lo oculto, que es un rostro. Al mirar la totalidad aparece entonces la imagen que está oculta y no a la vez. Existe la posibilidad de leer en dos sentidos un cuadro de este artista, se requiere identificar bien cómo funciona la sustitución. Aunque en el cuadro *Herodes* el rostro se forma por un elemento de su historia: los niños, no hay metáforas ni equivalencias, ese elemento llena la cara y forma al retratado. Es la reiteración del mismo tema lo que conforma la lectura del cuadro.

Quien lee a Arcimboldo, identifica elementos: peces, velas, plato, etc., luego ve un rostro, y después lo asocia con una alegoría: el Verano, el Invierno, etc. Los elementos que componen la alegoría pertenecen al campo semántico, es decir, un cuadro como *El aire*, se compone de elementos que pertenecen a dicho conjunto, o sea, diferentes aves.

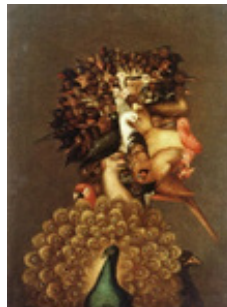


Figura 20. *Aire* (Arcimboldo)
Fuente: Wikipedia (2017a)

En el palíndromo, se puede leer la frase de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda y dice lo mismo, por ejemplo: “salta Lenín el atlas” (Cortázar, 2001, p. 38), en

un retrato de Arcimboldo se mantiene del palíndromo el que la imagen puede leerse de un modo o invirtiendo el cuadro, hay un cocinero con sombrero, o hay un plato con comida. La profusión de elementos en un cuadro de Arcimboldo tendrá su equivalente en literatura en lo que puede sentir un lector al leer *Paradiso* de Lezama Lima.

Twombly, “dejadez”

Ante el pintor estadounidense Cy Twombly, es posible preguntarse: “¿Son ‘infantiles’ los grafismos de TW?” (Barthes, 1992, p. 161), “provoca en nosotros un *esfuerzo de lenguaje*” (p. 162), su obra se basa en la escritura o dentro de un análisis: en la caligrafía, en una escritura hecha a mano; sin embargo Barthes explica que la obra de Twombly es “el campo *alusivo* de la escritura” (p. 162) y la alusión es un recurso de la retórica, es “un gesto” (p. 162), “un borrador, casi una mancha, un descuido” (p. 162), “Así son las escrituras de TW. Son briznas de una pereza” (p. 162), no tiene que ver con “la buena letra” (p. 162), la escritura equivale a un “acto erótico” (p. 162). Pero esa brizna de pereza, esa alusión a la escritura, esa casi mancha, puede dar la sensación de que fue trazada con un disfrute dentro de un estado de suavidad o levedad.

¿Está lo infantil en esa letra? No, porque el niño al escribir se esmera en dicho acto, dice Barthes (p. 163), la escritura de Twombly es una “levitación”, donde el código se “afloja” (p. 163), y no queda sino “la huella de algunas palabras” (p. 163), también se traza con la torpeza de quien va sin ver, pero el artista “es un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere” (p. 164), de allí lo visible de la escritura en sus cuadros, pero también cómo esa misma escritura exige de un acercamiento para observarla. Los grafismos de este artista son satoris “procedentes de la escritura” (p. 164). En un cuadro dice “Virgil”, y la palabra contiene datos de una cultura clásica, remite a Virgilio el escritor, al latín, a un autor canónico (p. 166).

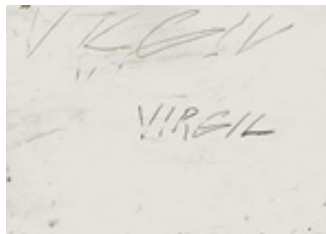


Figura 21. *Virgil* (Cy Twombly)

Fuente: ResearchGate (s. f.)

La dejadez de su escritura hace que se desvanezca, en ese desvanecer estaría el paso del tiempo (p. 169), “pintor de escritura” lo llama Roland Barthes, con el instrumento que traza “aterriza”, “aluniza” (p. 175), sólo posa pues “ni siquiera hay la sombra de una mordedura” (p. 175). La tradición de escribir sobre la pintura es antigua, el pintor y calígrafo japonés Ike no Taiga dibuja a Chuang-Tzu y escribe en el mismo dibujo.



Figura 22. *Chuang-tzu and the Butterfly* (Ike no Taiga)
Fuente: Wikipedia (2017c)

Cy Twombly en algunas de sus pinturas escribe haikus de otros, es decir, cita en el cuadro textos poéticos, en el siguiente cuadro se puede observar un haiku escrito por el discípulo de Bashou, Takarai Kikaku. Dicho Haiku está en esta obra de Twombly.



Figura 23. *Untitled (Peony Blossom Paintings)*, Twombly
Fuente: The Art Institute of Chicago (2013)

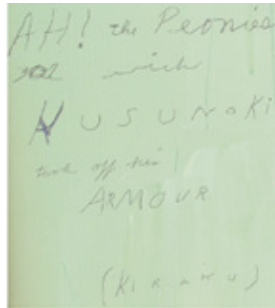


Figura 24. *Detalle Untitled (Peony Blossom Paintings)*
Fuente: The Art Institute of Chicago (2013)

Xul solar

Xul Solar a través de sus lenguajes inventados: la panlingua o el neocriollo, crea el mensaje pictórico y la escritura a descifrar que hay en la misma pintura. Daniel Nelson al hablar sobre la acuarela titulada “Nana-Watzin” de 1923, recuerda cómo Xul Solar “solía desparramar frases en neocriollo a través de las superficies de sus obras plásticas” (Nelson, 2012, p. 49). En la pintura Nana-Watzin se lanza al fuego y las llamas van en varias direcciones y hacia arriba, hacia el sol, algo que se lee en el cuadro dice: “sacra flama pal sol” que traduce según Nelson “llama sagrada hacia el sol” (Nelson, 2012, p. 49), la palabra Nanauatzin en náhuatl está en la acuarela traducida al neocriollo como Nana-Watzin; la palabra “Xolotl” está escrita verticalmente, una letra debajo de la otra, y la “t” y la “l” unidas “para indicar un solo fonema náhuatl” (Nelson, 2012, p. 49).

También está la palabra “can”, pues Nanauatzin “es una manifestación del dios solar con cabeza de perro Xolotl” (p. 49), en la parte inferior de la pintura se lee: “altar a la mama terra Tlazolteotl”, traducido como “altar a la madre tierra Tlazolteotl” (p. 50), mientras una deidad se asocia con la enfermedad venérea, esta última tiene relación con la penitencia, de allí que al sacrificarse en el fuego, se lea: “renovación por fuego santo” o “renovación por fuego sagrado” (p. 50), pues el sacrificio en el fuego implicaba una renovación. Posiblemente la figura arrodillada sea Xolotl, puesto junto a la expresión “como Xolotl”, y la pasión que se quema con la leña en el fuego se aclara con las palabras “leña” y “pasión” como parte de los maderos.



Figura 25. *Nana-watzin* (Xul Solar)

Fuente: Pinedo (2015)

Magritte

En algunas de sus obras rompe la convención del signo, y el significante no se une con el significado esperado por el espectador, creando así una arbitrariedad nueva. Una imagen puede adquirir mayor sentido si la acompaña el texto, en el cuadro de 1928 *La máscara vacía*, los marcos se han vaciado y ya no tenemos ni al cielo, ni al bosque, ni al cuerpo humano, ni a la cortina, menos a la fachada de la casa dibujados. Extraídas las imágenes quedan las palabras que las representan.



Figura 26. *La máscara vacía* (Magritte)

Fuente: WahooArt.com (s. f.a)

En *La clave de los sueños* de 1930 encontramos imágenes que mentalmente se asociarían con un significante convencional, pero esto se rompe cuando se encuentra el dibujo de un huevo y debajo de él se lee: “La acacia”, un dibujo de una zapatilla muestra

debajo de ella escrito: “La luna”, debajo de un sombrero dibujado dice: “La nieve”, debajo de una vela pintada se lee: “El techo”, debajo de un vaso leemos: “La tormenta”, y bajo el martillo dibujado: “El desierto”. René Magritte afirma que en un cuadro las palabras tienen la misma sustancia que las imágenes (1978, p. 260).

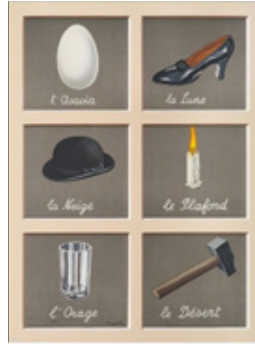


Figura 27. *La clave de los sueños* (Magritte)

Fuente: Artsy.net (s. f.)

Lo mismo ocurre en “La clave de los sueños” de 1927, aquí el cielo tiene una maleta dibujada, una navaja pintada es “El pájaro”, y una imagen de una hoja tiene el texto “La mesa”. ¿Pero qué ocurre en la mente del observador cuando ante esta serie de imágenes con su relación no convencional con el texto que las acompaña, aparece la imagen de una esponja y las palabras dicen: “La esponja”? ¿lo convencional termina adquiriendo el estado de rareza o de lo extraño?



Figura 28. *La clave de los sueños* (Magritte)

Fuente: Historiadelarte.us (s. f.)

En las nota para una de sus conferencias, Magritte recuerda: “Una palabra puede sustituir a una imagen” (1978, p. 259), “Una imagen puede sustituir a una palabra” (p. 260), “Un objeto real puede sustituir a una palabra” (p. 260), “Una forma cualquiera puede sustituir a una palabra” (p. 260), recordemos el cuadro *La esperanza rápida* en donde unas formas se organizan en el espacio de la pintura, y el observador-lector las comprende por las palabras que tienen a su lado: árbol, nube, pueblo en el horizonte, caballo, etc., así las formas no se acercan a las imágenes de esos términos. No hay que

olvidar que “una imagen o un objeto pueden designarse con otro nombre” (p. 260), hay imágenes con una “afinidad secreta” (p. 260).



Figura 29. *La esperanza rápida*, Magritte

Fuente: WahooArt. (s. f.b)

Magritte continúa reflexionando sobre estas relaciones y nos recuerda que “un objeto no está ligado a su nombre de suerte que no podamos encontrar otro más adecuado para él” (p. 260), puede suceder que el nombre del objeto y su imagen se encuentren, pero es una probabilidad. Si “Todo nos lleva a pensar que existe poca relación entre un objeto y lo que representa” (p. 260), ¿existe la verdadera representación?

Conclusiones

Para Saussure, “lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero” (1987, p. 41). Sin embargo esta situación se subvierte en los artistas analizados, Foucault al analizar el cuadro *Esto no es una pipa* de Magritte, reflexiona que las palabras dentro del cuadro no son palabras son pintura de letras, ni siquiera deberían prestarse para ser leídas; en las pinturas mencionadas, la escritura no busca representar en el sentido tradicional, a veces como en el caso de Twombly puede querer darle mayor importancia al simple y desdeñoso trazo que apenas toca el lienzo. En el caso de Magritte, la palabra escrita al unirse con la imagen generan lo extraño, lo aparentemente ilógico, como si el paso del significante al significado se postergara siempre, Magritte nos recuerda que la lengua está dentro de convenciones, y cuando volvemos a recordarlo, hay un vacío que es similar al silencio poético, porque ni el objeto, ni la imagen ni la palabra tienen un complemento.

En el caso de Xul Solar la pintura es el espacio para trazar fragmentos de su lenguaje inventado, lo que se lee es más importante que lo que se ve, como si se tapara la pintura con lo que se escribiera, pues son los fragmentos escritos en el cuadro los que nos remiten a la base mitológica que se cuenta. En el caso de Erté, el signo lingüístico dura poco porque lo estético activa otras informaciones, o nos deja en el instante de querer resolver el alfabeto desconocido, ¿hay realmente una letra? ¿O hay cuerpos que forman algo como si fuera una letra? ¿Hablar de letras en Erté no es insistir en volver a una lectura convencional del signo?

Finalmente, Arcimboldo logra algo inesperado dentro de la relación del espectador con una obra pictórica, y es el dejar de observar el cuadro para abordarlo como si se estuviera descomponiendo un texto literario, en este artista se podría hablar de imágenes-objeto que trascienden a la función de la figura retórica; y sus retratos son el espacio de campos semánticos.

Para Saussure, la palabra escrita es usurpadora, es la fotografía de una cara, donde la gente prefiere ver a la primera y no a la segunda. ¿Por qué los artistas mencionados no se interesaron por el sonido? “En la mayoría de los individuos las impresiones visuales son más firmes y durables que las acústicas [...] La imagen gráfica acaba por imponerse a expensas del sonido” (1987, p. 42), para este autor, la escritura es un disfraz y no un vestido, ¿es posible entender la escritura en las pinturas aludidas sin las funciones de disfraz o de vestido?, ¿entonces qué queda de la escritura? Magritte nos recuerda que “La poesía escrita es invisible, la poesía pintada tiene una apariencia visible” (Magritte, 1979, p. 408), lo que han escrito los artistas estudiados, en sus pinturas, mantiene entonces la invisibilidad. El observador que a la vez es un lector cuando está frente a las obras de Twombly, Solar, Arcimboldo, Erté o Magritte, debe comprender, “comprender significa asimilar y no explicar” (p. 408).

Referencias

- Artsy.net. (s. f.). *René Magritte*. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-la-cle-des-songes>
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Blanco, M. (s. f.). *Arte humano*. Recuperado de <http://loff.it/oops/arte-humano/el-cocinero-de-giuseppe-arcimboldo-173544/>
- Cortázar, J. (2001). *Bestiario*. España: Suma de letras, S.L.
- Erté.com. (2001). *Sampson & Delilah*. Recuperado de <http://www.erte.com/graphic/sampson.htm>
- Erte.com. (2002a). *O*. Recuperado de <http://www.erte.com/num/0.html>
- . (2002b). *Q*. Recuperado de <http://www.erte.com/alpha/q.html>
- . (2002c). *I*. Recuperado de <http://www.erte.com/num/1.html>
- . (2002d). *D*. Recuperado de <http://www.erte.com/alpha/d.html>
- Falcón, M. (2011). *La letra con cariño entra*. Recuperado de <http://www.falconvoy.com/2011/05/mercury.html>
- Historiadelarte.us (s. f.). *René Magritte. La llave de los sueños*. Recuperado de <http://www.historiadelarte.us/pintores/surrealismo/surrealismo-rene-magritte-la-llave-de-los-suenos.html>
- Magritte, R. (1978). *Magritte: signos e imágenes*. Barcelona: Blume.
- . (1979). *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- McCullough, J. (2011). *The Poetics of Memory: Cy Twombly's Roses and Peony Blossom Paintings* (a thesis submitted to the department of Art History in partial

fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts). Florida: The Florida State University. College of Visual Arts, Theatre and Dance. Recuperado de <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180864/datastream/PDF/view>

- Nelson, D. (2012). Un texto proteico: los San Signos de Xul Solar. En A. Xul, *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. 1a ed. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna-Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.
- Pinedo, C. (2015). *Xul Solar, re creador del universo*. Recuperado de <https://carmenpinedoherrero.blogspot.com.co/2015/07/xul-solar-recreador-del-universo.html>
- Researchgate. (s. f.). *Virgil*. Recuperado de https://www.researchgate.net/figure/228174525_fig18_Figure-26-Work-on-paper-by-Cy-Twombly-entitled-Virgil-oil-chalk-and-crayon-on
- Saussure, F (1987). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- The Arte Institute of Chicago. (2013). Peony Blossom Paintings. Recuperado de <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/CyTwombly/peony>
- WahooArt.com. (s. f.a). *La máscara vacía*. Recuperado de <http://es.wahooart.com/@@/8EWR9Y-Rene-Magritte-La-m%C3%A1scara-vac%C3%ADa>
- _____. (s. f.b). *La esperanza rápida*. Recuperado de <http://es.wahooart.com/@@/8EWR79-Rene-Magritte-La-esperanza-R%C3%A1pida>
- Wikipedia. (2016). *Crucifixión*. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_\(Gr%C3%BCnewald\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_(Gr%C3%BCnewald))
- _____. (2017a). *Giuseppe Arcimboldo*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo
- _____. (2017b). *Herod*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Arcimboldo_Herod.jpg
- _____. (2017c). *Zhuanzi-Butterfly-Dream*. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zhuangzi-Butterfly-Dream.jpg>

LAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA EN LAS OBRAS DE BEATRIZ GONZÁLEZ REALIZADAS ENTRE EL PERIODO 1991-2009¹

JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ

Universidad de Antioquia

jorge.uruena@udea.edu.co

La perspectiva histórico-social del fenómeno de la violencia colombiana en relación con la producción artística colombiana

La violencia es un fenómeno sociocultural que se instala en las esferas del poder público y desafía los estandartes del actuar humano en medio de la disidencia y la diferencia ideológica en el país. Orlando Fals Borda, investigador, quien dedicó su vida y obra a la configuración histórica de este fenómeno, comparte su visión apoteósica de las guerras civiles y los conflictos internos que marcaron la vida del país en las últimas décadas del siglo XIX y todo el siglo XX. Si se descuentan las revueltas internas de los Estados Federales, ejecutadas entre 1812 y 1886, Colombia sufrió nueve guerras civiles de alcance nacional. Además, hubo otras catorce, menores, de carácter regional e innumerables revueltas que llevaron a la conformación del espíritu contra-hegemónico que caracteriza al movimiento político de finales del siglo XIX.

Esta violencia, la cual data de más de siglo y medio, se caracterizó por la importancia que tuvieron las guerrillas en su desarrollo. La facilidad para conformarse garantizaba el continuo conflicto e inestabilidad gubernamental. Sin embargo, fue entre los años 1848-1849 cuando se constituyeron los dos bloques enfrentados entre sí durante todo el resto de la centuria: liberales y conservadores. Para aquel momento, según Eugenio Barney (2005), el arte se configuraba como un escenario de ejercicios plásticos en donde figuraban algunos exponentes como José María Espinosa (1809-1883), Ramón Torres Méndez (1809-1885) y Alberto Urdaneta (1845-1887), quienes aprendieron el oficio ante modelos heroicos, estudiando las muecas de la muerte, captando el feroz dinamismo de las batallas federalistas y estructurando una composición de los regimientos sobre el campo de la guerra a través del dibujo formal de los corceles cuando los jinetes cargaban lanza en ristre para luego dejarse cautivar por el romanticismo sensible del pueblo americanista y los avatares de la política en el manejo de los retratos de los héroes (1881, p. 94).

¹ Artículo de investigación desarrollado para la entrega final del coloquio doctoral de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia bajo la tesis titulada: *Análisis semiótico y discursivo de las representaciones de la violencia en las obras de la maestra Beatriz González realizadas entre el periodo 1991-2009*.

Esta dicotomía política llevó a la conformación de movimientos alzados en armas en las zonas rurales del país durante la primera década del siglo XX, también fue pieza angular en las investigaciones históricas que posibilitaron la estructuración de los periodos socio-históricos en la denominación del fenómeno de la violencia colombiana.

La extensa producción artística realizada en los últimos setenta años en el país, la cual posee como temática principal la violencia, ha generado que dichas manifestaciones en la segunda mitad del siglo XX se presenten como espacios de creación complejos de sistematizar. Teniendo en cuenta que estas representaciones son valoradas a través de diferentes miradas históricas del arte, algunas de ellas reconocidas por los discursos hegemónicos de los gobiernos de turno y siendo muestra de las múltiples estéticas que confluyeron en la formación de los artistas de este periodo, se concibe un bloque de actores que comenzaron a suscitar reflexiones plásticas y estéticas que se reconocen como puntos de referencia para hablar de la violencia colombiana y su incidencia en las artes. Uno de estos artistas fue Enrique Grau con la representación de la mujer en *María Mulata* (1997) y su relación con el uso del negro como tonalidad neutra sobre la violencia,² otro de ellos fue Luis Caballero con sus propuestas en grafito sobre la presencia del cuerpo hermoso, vivo o muerto, erótico y provocativo, en las cuales plantea conflictos éticos desplegados en discursos de tinte político de resistencia al bloqueo institucional por unos acuerdos de paz sin violencia urbana,³ que lo ubican dentro de un arte que busca responder interrogantes como ¿qué es violento en el arte colombiano?, ¿cómo pintar la violencia sin desconocer el antecedente histórico-social que implica el fenómeno mismo?

En el caso de las manifestaciones mencionadas, todas las obras estaban atravesadas por la muerte y la violencia, temas que fueron abordados de una manera barroca y visceral en los comienzos de sus carreras artísticas. La mercantilización del fenómeno permitió al artista salir de su esfera de reconocimiento local para llamar la atención de los críticos y las galerías internacionales, quienes colocaban como primer tópico en el arte colombiano el conflicto armado y sus secuelas en las prácticas cotidianas del pueblo.

El concepto de *memoria* cobra sentido cuando la violencia alcanza sus máximos niveles para el pintor como sujeto constructor de imágenes discursivas que luego serán (re)elaboradas por los medios de comunicación y viceversa. Del mismo modo, se muestra que las representaciones de la muerte, el secuestro, la víctima y su verdugo, han sido tópicos constantes a lo largo de la historia del arte en Colombia, y en el momento en el que la actitud generalizada hacia estas expresiones comenzaba a ser el origen de estrategias de ocultamiento y negación, surgió la fuerte tendencia del arte como camino para la recuperación del hecho, una construcción fidedigna de la memoria histórica que trasciende en la comunidad.

² Entrevista para la revista *Nómada* (Universidad Central) (2001), titulada: Enrique Grau, la figuración y sus laberintos.

³ Entrevista para el diario *El Tiempo* (1992) Cuerpos que hablan de Luis Caballero.

Por un lado, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, siendo consciente de la historicidad violenta que vivió, y que está latente en el país, decide hacer a través de una complicación de distintas obras de arte, que refieren el tema de la violencia, unirse al clamor de paz en pro de sensibilizar al pueblo colombiano acerca del flagelo que nos ha desangrado por más de medio siglo. De una u otra manera, la violencia ha marcado toda la historia de este país y esto se ha visto reflejado no solo en el arte, sino también en la literatura, en el teatro, en el cine, por lo que da cuenta del gran impacto social que ha generado en todos los habitantes de este territorio.

Uno de los artistas más reconocidos dentro de la temática anteriormente referida es Alejandro Obregón con su obra *Masacre 10 de abril en 1948* (1962), la cual se ha escogido para ser la portada del libro en cuestión. En esencia, este texto, pretende mostrar de manera simbólica los hechos violentos que han marcado la memoria del país a través del estudio profundo de las obras enmarcadas en dicho período, para así proyectarlas con eficacia al público y poder contribuir a la historicidad conflictiva que se ha perpetuado a lo largo de los años. La idea, entonces, es que el artista busque a través de sus obras, el incesante camino de un mundo mejor. Para ello se plantea un recorrido histórico del fenómeno a través de las tipologías aportadas por Fals Borda (1999): periodo 1, el arte y la violencia bipartidista; periodo 2, el arte y la violencia revolucionaria, el frente radical como solución al conflicto bipartidista; y periodo 3, el arte y la violencia en la era del narcotráfico, en el cual se llevará a cabo la relación con el análisis semiótico-artístico de la maestra Beatriz González y su producción entre 1991 y 2009.

Las tipologías de violencia representadas en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo xx

La pregunta en cuestión sería conocer qué motivó a los artistas colombianos para la realización de sus obras en la segunda mitad del siglo pasado. En realidad, existen dos aspectos que no se pueden separar, uno es el acontecimiento histórico que ocasiona en el artista el tema a tratar y otro, es el lenguaje y la técnica que decida usar para plasmar la representación del hecho que es de su interés. Por tanto, la política y el arte no son manifestaciones excluyentes porque cualquier individuo que sea permeado por un hecho o una época, puede expresar desde diferentes perspectivas artísticas una representación de su realidad.

Es por ello que el ser humano ha expresado desde el inicio de los tiempos todo aquello que ha trascendido su cotidianidad, incluida la violencia que ha sido una problemática que ha impactado en la construcción cultural de toda una sociedad. En la antigüedad esto se ha evidenciado, por ejemplo, en el arte rupestre en donde no solo abundan escenas de caza, sino también de batallas entre tribus. Cada época y acontecimiento ha marcado de forma indudable la vida, no solo de una población determinada, sino de los artistas, porque lo que han vivido ha sido una fuente para su inspiración y una manera de plasmar la historia y cada uno de los sucesos que los han atravesado.

Dentro de los artistas más destacados se encuentra el francés Delacroix, quien con su obra cumbre *La libertad guiando al pueblo* (1830) inmortalizó un hecho que afectó a toda su sociedad, como también lo hizo Pablo Picasso con *Guernica* (1937) y Francisco de Goya al ilustrar *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814). Los artistas colombianos quisieron representar los hechos violentos que acontecieron durante el bogotazo con el asesinato del jefe liberal Jorge Eliécer Gaitán, en donde hubo, según algunas fotografías publicadas por la prensa, más de mil ciudadanos asesinados, aunque algunos analistas elevan esta cifra a cinco mil en virtud de vengar y protestar la muerte de su líder. Este hecho que fue registrado por Alejandro Obregón cuando fue testigo de la multitud enfurecida, quedó plasmado en *Masacre 10 de abril* (1948); el fotógrafo Sady González captó con su cámara la vibrante escena de un pequeño bebé que gateaba sobre la madre muerta alrededor de múltiples cadáveres mutilados. Además, la observación por separado que ambos hicieron del cementerio central de Bogotá, les causó estremecimiento al ver el montón de cadáveres alineados cuidadosamente a la espera de ser identificados. Finalmente, no pudieron ser reconocidos en su mayoría por lo que tuvieron que ser enterrados en fosas comunes. Este acontecimiento es uno de los más violentos que hasta hoy ha conocido la capital colombiana, además de la existencia de un perpetuo conflicto que a través de los años ha cambiado de signo y de sentido, pero que jamás ha menguado.

Después de este suceso, el fenómeno de la violencia comenzó a hacer parte de la cultura colombiana y más artistas se vincularon a reflejarla en sus pinturas, estos fueron: Enrique Grau (1920-2004), Alipio Jaramillo (1913-1999) y Marco Ospina (1912-1983). A otros, por el contrario, sus sensibilidades los llevaron a retratar temas sociales y políticos, y hubo quienes se desligaron totalmente de aquellos asuntos. Sin embargo, artistas como Grau, dejaron su testimonio en *Tranvía incendiado* (1948) en el que representa un vehículo volteado envuelto en llamas. Marco Ospina, por otro lado, hace uso del arte vanguardista, aunque tardando años en realizar su obra *El díptico de la violencia* (1962), mostrando con ella su ideal político. Alipio Jaramillo también siguió de cerca todos los momentos que marcaron el bogotazo. Su obra se caracterizó por ser descriptiva y minuciosa y por ser una de las mejores representaciones de este hecho histórico. Esta obra se tituló *9 de abril* (1949).

En resumen, todos los artistas mencionados anteriormente, se destacaron por difundir a través de sus pinturas los momentos críticos por los que atravesaba el país, tiempo después, guionistas, cineastas y directores, se encargaron de reflejar a profundidad la situación que había evolucionado de manera significativa. De ahí en adelante, los artistas se dedicaron a abordar esos delicados asuntos, según las etapas de violencia que los fueron marcando: la bipartidista en 1947; la revolucionaria dada en 1959; la narcotizada, en la que se gestaron los carteles de la droga, el sicariato y el paramilitarismo.

A continuación, se exponen los periodos de violencia catalogados por los historiadores del arte colombiano, según la proyección que realizó el Museo de Arte Moderno de Bogotá a finales del siglo xx (1999).

Periodo 1: El arte y la violencia bipartidista

Aquí la violencia no está desentendida de las guerras civiles que hicieron parte de la historia colombiana durante la segunda mitad del siglo XIX como producto de la intolerancia ideológica que generaron los partidos políticos y los sectores eclesiásticos. Durante esta época, los ciudadanos se consideraron bipartidistas, hacían parte del partido conservador o del liberal. Allí se realizaron una serie de masacres desde los años 40 hasta los años 80, las cuales fueron incitadas por odios políticos y perpetradas por guerrilleros, paramilitares y miembros del ejército. Dentro de los artistas más destacados de la época se reconoce a Alfonso Quijano con una serie de xilografías que se configuran entre las mejores de Colombia. Una de las más relevantes fue *La cosecha de los violentos* (1958).

El 7 de febrero de 1948, ante la agudización y la intensificación del conflicto nacional, Jorge Eliécer Gaitán organizó en Bogotá la llamada «Marcha del silencio» en donde pronunció su oración por la paz. Tiempo después fue abaleado. Luego, el conflicto se acrecentó cuando los liberales decidieron sustraer del poder a los conservadores y el senador conservador José Antonio Montalvo propuso arrasar a sangre y fuego a sus oponentes políticos, de esta forma se naturalizó que tanto los senadores como los representantes asistieran armados a las sesiones legislativas. La mutilación de cadáveres se volvió una hazaña, siendo plasmada por los artistas como un realismo fantástico. Fue Luis Ángel Rengifo quien reflejó los más estremecedores grabados en Colombia, continuó con este enfoque Pedro Alcatrán Herrán con los dibujos expresionistas, pero no tuvo en cuenta las víctimas sino los victimarios. Allí, durante esta época, el poeta Jorge Zalameda publicaba en la revista *Crítica*, que él mismo dirigía, todos estos hechos violentos, pero como era de esperarse, fue censurada y acallada, por lo cual este hombre tomó la ruta del exilio rumbo a Buenos Aires. A Zalameda se unieron otros tantos que se encontraban en la misma situación.

Con el respaldo de la dirección nacional liberal se conformaron guerrillas móviles, constituidas por ciudadanos armados, quienes organizaron diversas acciones de resistencia. Es válido rememorar acontecimientos en los cuales, a través del arte, se pueden visibilizar las acciones violentas, ejemplo de ello es la obra teatral titulada *Guadalupe año 50* (1967) que se realizó conmemorando una la serie de hechos que se desarrollaron a lo largo de esa época, sumado a ello, días antes se llevó a cabo una marcha en nombre de un estudiante muerto en dudosas circunstancias, en la cual fallecieron 12 participantes, coyuntura que propició situaciones de violencia al interior de las universidades. Fueron Alejandro Obregón e Ignacio Jaramillo los que tomaron como referente este hecho y lo plasmaron en sus obras *Velorio-estudiante asesinado* (1956) y *Colombia llora a un estudiante* (1957), respectivamente.

Los artistas adoptaron una posición valiente al referirse a los asuntos sociales y políticos de ese tiempo, siendo el caso de Daniel Caicedo en la novela *Viento Seco* (1953), en donde se narran las atrocidades y profanaciones que sobrevinieron. Una de las mayores sátiras que ilustraron ese momento fue realizada por Débora Arango, con las obras

La masacre del 9 de abril (1948) y *La salida de Laureano* (1953), burlando así a los clérigos de esa época. En literatura, se realizaron varias obras que daban cuenta de la participación y comando de los sacerdotes en algunas de las masacres que se llevaron a cabo: *El Cristo de espaldas* (1952) y *Lo que el cielo no perdona* (1953).

También se reflejó en el arte cada uno de los acontecimientos que rodearon la dictadura militar de Rojas Pinilla la cual causó atropellos a los ciudadanos y a quienes sus derechos les fueron vulnerados. El gobierno se vio en gran medida permeado por la corrupción y el concepto *democracia* fue pisoteado por el actuar de sus dirigentes. Por esta razón, se creó la Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el territorio nacional, en la que se encontraban Monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. En el año en que ésta fue creada, 1962, Alejandro Obregón exhibió *Violencia* y ganó el premio de pintura otorgado por pares evaluadores de la misma comisión. Posterior a ello hubo un gran auge en el número de artistas que se sumaron a representar en sus obras artísticas los retratos de la violencia que se estaba viviendo en el país.

Periodo 2: El arte y la violencia revolucionaria, el frente radical como solución al conflicto bipartidista

Los años 60 trajeron consigo la creación de nuevas fundaciones liberales como el ELN, las FARC, el EPL y posteriormente el M-19. La lucha de una izquierda armada fue un fenómeno que múltiples artistas quisieron expresar. Unido a esto, los hechos mundiales como las luchas obreras y estudiantiles, la oposición en Vietnam y otros, le decían de una u otra manera al país, que la reivindicación de sus derechos debía continuar. Así, la muerte de Ernesto “el Che” Guevara y el entonces integrante de las guerrillas liberales Camilo Torres, fueron la razón por la que el pintor Obregón decidió homenajearlos en nombre de su lucha. Todos esos hechos dieron cuenta de la caída de las organizaciones políticas de los estados, lo que llevó a pensar que todo lo planteado por Marx sobre los gobiernos democráticos se había convertido en una aterradora omnipotencia de regímenes autoritarios.

En Colombia, por ejemplo, la violencia fue la justificación de la dictadura militar y la aparición de las guerrillas. Todo lo anterior, generó falta de horizonte en el país, pero fue una situación que hizo posible el renacer de las diferentes manifestaciones culturales como fue el arte, la literatura, el cine y el teatro de los años 60 y 70, comprometidos en la denuncia social. La obra más significativa fue la fotoserigrafía titulada *La lucha es larga comencemos ya* (1972), que busca mantener lo que está sucediendo sin dar el brazo a torcer ni mirar atrás.

Periodo 3: El arte y la violencia en la era del narcotráfico

Teniendo en cuenta las lógicas políticas, muchos de los movimientos marxistas alcanzaron el triunfo sobre los gobiernos de derecha. Colombia se esperanzó por estos hechos

y creyó poder lograrlo también, pero a la problemática de la violencia se le sumó un flagelo más, el narcotráfico, agudizando la situación social y las relaciones exteriores del país. Colombia fue el mayor exportador de droga a Estados Unidos, bajo el mando del mayor capo de la historia colombiana Pablo Escobar Gaviria, ocasionando que la CIA tomase cartas en el asunto y por ello, hostigaron y desmantelaron los gobiernos que colaboraban con el lavado de dinero de dicho narcotraficante.

El narcotráfico desencadena la violencia dado su carácter ilícito. Los cárteles tienen la amplia capacidad de comprar conciencias, infiltrarse en diversos estamentos tanto gubernamentales como civiles, utilizando como una de sus herramientas las muertes violentas, las cuales aumentan la tasa de homicidios en el país.

Las acciones realizadas por la disidencia fueron de gran envergadura, en 1978 el M-19 humilló al ejército expropiándolos de una gran cantidad de armas. El horror se expandió por todo el territorio y hubo lo que se llamó “sepelios de izquierda” que en ese momento se reflejó por Pablo Van Wong en un cuadro bordado en seda china bajo el título de *Obrepción con decoración* (1973), que tiene como significado el ilustrar el acto de conseguir algo al precio que sea sin importar los impedimentos de corte físico o moral que se puedan presentar en el camino. En medio de ese violento contexto, en donde se asociaba el dolor de la muerte atroz con la labor manual, surgió el “arte” de apretar el gatillo.

En pro de denunciar las violaciones que existieron durante la guerra sucia, desapariciones y torturas, por nombrar algunas, se creó un comité en defensa de los derechos humanos que trascendió fronteras y cumplió con el propósito por el cual éste fue puesto en marcha por Eduardo Santos y Gerardo Molina, desde París. Pero, esto revirtió y agudizó mucho más el conflicto, pues la contraparte reaccionó con los asesinatos de los activistas de derechos humanos. El sicariato fue una de las prácticas que implantaron los cárteles de la droga, siendo Medellín la ciudad en la que éste se dio en mayores proporciones. Pero los activistas continuaron defendiendo los derechos y esto fue catastrófico, pues, hubo multiplicación de los crímenes y allí se cobraron la vida de los periodistas que denunciaban y también la de los jueces que tenían la intención de esclarecer tales hechos.

Los artistas, siguieron retratando los sucesos y Pablo Van Wong sorprendió con el *Icono de las velaciones* (1970) y Enrique Jaramillo con los cementerios poblados de cruces en su obra *En memoria* (1973). Ya en 1982 el presidente Belisario Betancur propuso el diálogo como una herramienta para mediar el conflicto con la guerrilla y se obtuvieron en los siguientes años resultados satisfactorios, pero muchos dirigentes fueron asesinados para frenar su pregonada política de combatir todas las formas de lucha. Hubo masacres por razones políticas o de limpieza social de las que algunos pintores han dado cuenta en sus creaciones con el paso de años. En esa misma época, las FARC sembraban hojas de coca en zonas campesinas, viendo con esto la posibilidad de cobrar “vacunas” y obtener dinero inmediato y en efectivo.

Posterior a este gobierno fue Virgilio Barco quien decidió combatir a las guerrillas y al narcotráfico, posición que generó mayores odios, agravándose la situación de violencia en el país, aumentando así la modalidad del sicariato y los carros bomba, causando la muerte de muchas personas. La violencia iba en aumento y los artistas seguían teniendo como su principal referente temático, lo que aportó en la ciudad de Medellín elementos significativos en el cine y en la novela.

Por otro lado, las dinámicas de violencia se tornaron diferentes, ya las guerrillas recaudaban fondos con otra estrategia, el secuestro que en muchos casos terminaba con la muerte del plagiado. Además, siguieron con las “vacunas” y el “boleteo”, para continuar recaudando los recursos necesarios para seguir actuando.

En 1985 se dio la toma del Palacio de Justicia por el M-19 que dejó un saldo de aproximadamente 100 muertos, el cual fue pintado con ira por las pintoras Beatriz González (1938-) y Ethel Gilmour (1940-2009). De ahí en adelante vinieron muchos asesinatos de personalidades importantes, ministros, gobernadores y otros personajes públicos como Galán en 1989, el cual inspiró a la pintora Beatriz González, mencionada anteriormente para ilustrar este hecho y una serie de cuadros más que son los más lastimeros de su carrera.

Luis Carlos Galán fue muerto bajo las órdenes de Pablo Escobar, siendo éste posteriormente asesinado por las autoridades colombianas en 1993. Ethel Gilmour plasmó en una de sus obras dicho suceso, el escape por el tejado de la casa en la que él se escondía. Beatriz González se vio permeada por estos acontecimientos, visibilizándolos mediante las fotografías tituladas *Ministro de guerra* (1992) retratando a Escobar, a su hijo y a un guardaespaldas, durante el operativo policial.

Los momentos violentos del país fueron representados y retratados por los artistas de cada época, por ejemplo, José Alejandro Restrepo se fijó en las masacres que estremecieron a Urabá. Delcy Morelos también pintó estas escenas con cataratas de rojo sanguinolento que parecen resbalar por los lienzos, los cuales, Germán Londoño vuelve un torrente fluvial en *Fantasmas colombianos navegando en un río de sangre* (1997).

Ya en 1990, con las conversaciones que se venían gestando, se logró la desmovilización del M-19, el ADO y el Quintín Lame. Se pudo entonces obtener una representación de los desmovilizados a través de una Asamblea Constituyente, pero este pacto dejó por fuera a las mayores insurgencias: el ELN, las FARC y el EPL. Todo esto intensificó el conflicto interno y hubo varias acciones en contra de la población civil, aunque en el año 1997 se aprobó el Mandato Ciudadano por la Paz, durante el gobierno de Andrés Pastrana, mientras negociaba con los grupos que quedaron al margen de la ley.

Cuando se fundaron las guerrillas de izquierda, sus ideologías fueron exaltadas porque luchaban por una nueva Colombia que buscaba la igualdad y la equidad, pero con el pasar de los tiempos sus objetivos fueron cambiando y sus acciones se basa-

ron en ocasionar barbarie y muertes que hoy los condenan. En esta época Carmen Alvarado Cajiao creó la obra de *Sin título* (1992) que alude a la mala vida política colombiana.

Las imágenes discursivas que aguardan en las obras de Beatriz González y su relación con los periodos de la historia del arte y la violencia en Colombia

Para la presente investigación se han tomado las producciones realizadas por la pintora, grabadora y maestra colombiana Beatriz González, quien dedicó sus primeros años en la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia) y la Academia de Artes Visuales (Amsterdam, Holanda) a su formación como artista plástica.

González expresa cómo los sucesos de la vida cotidiana en Colombia, cargados con un tinte político-ideológico, fueron razones contundentes para la transformación de su estilo y el uso de los recursos pictóricos y plásticos en sus obras relacionadas con el fenómeno de la violencia en Colombia. Uno de los sucesos que marcó su vida fue la toma del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985, época que, según los violentólogos como Orlando Fals Borda (1999), Camilo Echandía (2001) y Daniel Pecaut (2001), se toma como punto de referencia para el registro de un periodo de violencia marcado por el fortalecimiento de las fuerzas armadas al margen de la ley y la aparición de actividades ilícitas de sustento económico, como lo fue el narcotráfico dentro de estas organizaciones, las cuales comenzaban a tomar por derecho propio el territorio de las zonas rurales, específicamente, municipios pequeños y veredas en donde había ausencia de control por parte del sistema militar colombiano. Conforme a este momento en especial, la artista afirma:

Cuando pasó la toma del Palacio de Justicia, yo estaba en Pasto dictando un taller con el Banco de la República –donde he estado vinculada durante muchos años como asesora–. Llegué por la noche al hotel y prendí el televisor. Vi que un tanque estaba entrando al Palacio y pensé que era una película. Volví a Bogotá y me dije que no podía seguir haciendo las cosas chistosas de Turbay y eso. Después de lo del Palacio, uno no se podía reír más. A partir de ahí mi obra toma un carácter diferente. Cambiaron mis colores, todo. (González, 2014)

En sus producciones pictóricas y escultóricas realizadas entre los años 90 y la primera década del 2000, se ha evidenciado un interés por la representación del escenario de guerra a través de la pintura plana y la talla en madera. En algunas ocasiones sus posicionamientos se expresan a través de pinceladas con variaciones cromáticas fuertes entre el fondo y las figuras contorneadas, muy cercanas a la representación del arte industrializado que comenzó a tener sentido con movimientos como el Pop-Art y la nueva figuración en el mundo del arte contemporáneo. Esta conducta estética fue relevante dado que muchos artistas colombianos del momento comenzaron a

trabajar los colores industriales en sus producciones buscando una relación con el mercado que había despertado la publicidad, sumado a esto, la llegada de los medios masivos al país. Como una especie de pronosticación lo afirma Marta Traba (1971):

[...] Beatriz González aplanó a Vermeer, lo condujo a la superficie del cuadro y comenzó a extender en innumerables variaciones los temas cromáticos de la encajeta. Actualmente hay en Bogotá un grupo numeroso de artistas jóvenes que trabajan sobre el plano, pero ella fue la primera que asumió esta actitud y en arte sí importa saber quién es el primero.

Importa porque, evidentemente, desde hace cuatro años hasta ahora, la pintura colombiana joven ha dado un vuelco formidable hacia el color... La pintura se acercó a la valla publicitaria, al cartel estridente, al rechinamiento de combinaciones insólitas. Sin embargo, Beatriz González no modificó su conducta estética; manteniendo su estabilidad para componer, su limpieza de factura y su acierto en las relaciones de color dentro del cuadro, fue descubriendo un mundo temático más personal, ya sin los apoyos de Vermeer ni de nadie. (p. 24)

La conservación de los valores pictóricos, mencionados por la artista y ratificados por Marta Traba, se comprende como la necesidad de asumir rasgos estéticos autónomos ante la proliferación de artistas que comenzaron a retomar la diversidad de técnicas, propios de la contemporaneidad, a raíz de las ausencias de unidades estéticas que, regularmente, han sido ineludibles para la caracterización del periodo histórico y material de la historia del arte. Para Beatriz González, producir en la contemporaneidad implicaba entender el por qué se pinta, más allá del para qué se pinta:

Estaba desesperada. Me sentía una de esas “señoras que pintan”. Andaba en una crisis terrible. Pintaba y me salían unas figuras boterianas, un desastre. De repente vi la foto de la pareja en *El Tiempo*, una foto gris, con manchas. ¡Esto es lo que quiero hacer!, dije. A mí no me importó la historia del suicidio. Me trataron de romántica, de no sé qué más, pero la historia ni la leí. Solo me interesó la imagen. (González, 2014)

Teniendo en cuenta esta reflexión sobre la producción artística contemporánea de la maestra Beatriz González, identificando la relación entre el productor y la obra, también se hace preciso el reconocimiento de la creación a partir de la relación que ésta establece con su espectador y el bagaje histórico que éste posee. Para comprender la construcción del sentido que propone la artista a través de la obra, se hace necesario delimitar su discurso sobre el fenómeno retratado: la violencia. Por lo tanto, el problema de investigación se comprenderá desde dos dimensiones teóricas puntuales: los estudios del discurso y la semiótica de la cultura.

Desde la dimensión discursiva, es decir, la dimensión dialógica intersubjetiva bajtiniana, la obra de arte se compone de un objeto estético (contenido) y carácter artístico (forma), en la cual se evidencia cómo la posición en el mundo⁴ que asume el artista en relación con las valoraciones, el conocimiento y el hecho ético que plasma en la obra, determinan su discurso.

El primordial compromiso de la estética radica en el estudio del objeto estético representado a través de la materialización de la obra de arte (forma artística)⁵ en donde las apreciaciones que conforman el mundo humano se hacen necesarias para entender las relaciones sociales que conforman nuestras sociedades y sus prácticas culturales. Con esta dimensión se busca comprender la obra de arte como un dispositivo comunicativo que permite evidenciar no sólo la postura del artista, sino también la construcción de los valores e imágenes discursivas que éste proyecta para poner en interacción con las elucubraciones provenientes del espectador e interprete.

Desde la dimensión de la semiótica de la cultura, el arte pictórico se considera como un tipo de lenguaje con el cual se explicitan diferentes juicios de valor en los que el artista y el espectador demuestran la organización de un sistema de comunicación que emplea signos para su materialización. Se contempla que en el estudio de la cultura el arte mismo pierde sentido si se separa la forma material del problema del contenido, esto, en la medida en que la significación proviene de la relación que sostiene la estructura del texto con nociones puramente intuitivas de los significados que éste refleja. Toda estructura o sistema de codificación en el que esté definido el texto observado requiere de las valoraciones de quien las produce y quien las interpreta:

Sin embargo, posteriormente el sistema (transcodificación primaria) recibe una estructura complementaria, secundaria de tipo ideológico, ético, artístico, etc. Los significados de este sistema secundario pueden formarse tanto según los procedimientos propios de las lenguas naturales, como por los métodos de otros sistemas semiológicos. (Lotman, 2011, p. 52)

Finalmente, son los procesos de (re)significación propuestos y evidenciados en las obras de arte pictórico de la maestra Beatriz González sobre el fenómeno de la violencia en Colombia acaecido durante las últimas décadas del siglo XX, aquellos que permiten la caracterización del conflicto armado, proponiendo así una mirada que incide en la

⁴ “La posesión en el mundo del autor-artista y de su tarea artística pueden y deben entenderse en relación con todos los valores del conocimiento y del hecho ético: no es el material el que se unifica, se individualiza, se completa, se aísla y se concluye” (p. 37).

⁵ “La forma artística-creadora da forma definitiva, en primer lugar, al hombre total, y luego al mundo, [...], bien humanizándolo directamente, bien espiritualmente en una relación valorativa tan directa con el hombre, que pierde ante él su autonomía valorativa” (Bajtín, 1992, p. 75).

construcción de las imágenes discursivas que definen el fenómeno mismo. Imágenes como la víctima, el victimario y el hecho de violencia, el desplazado, el secuestrado, el desaparecido, el dolor y la flagelación se hacen relevantes para la artista en el discurso materializado en estas obras.

Referencias

- Ardila, J. (1974). *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González*. Bogotá: Tercer Mundo Editorial.
- Arrieta, C., Orejuela, L., Sarmiento, E. y Tokatlian, J. (1999). *Narcotráfico en Colombia. Dimensiones políticas, económicas, jurídicas e internacionales*. Bogotá: Tercer Mundo Editores-Universidad de los Andes.
- Bajtín, M. (1998). *Estética de la creación verbal*. España: Editorial Siglo XX.
- . (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Barney, E. (2005) *Geografía del arte en Colombia*. Cali. Universidad del Valle.
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Calabrese, O. (2001). *Cómo leer una obra de arte*. Madrid: Editorial Cátedra Signo e Imagen.
- Centro de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*. (2013). Bogotá: Imprenta Nacional. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co>.
- Danto, A. (2012). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- . (2003). *Más allá de la caja Brillo: Las artes visuales desde una perspectiva poshistórica*. Barcelona: Paidós.
- Dondis, D. (2012). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial GG Diseño.
- Echandía, C. (2001). La violencia en el conflicto armado durante los años 90. *Revista Opera*, (1), 229-246. Recuperado de <http://revistas.uexternado.edu.co/index.php/oper/article/view/1276/1215>
- Escallón, A. (1985). *Beatriz González: Obra reciente y surrealismo vial*. Bogotá: Artes Editorial.
- Fals Borda, O. (1999). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica. Recuperado de http://www.nucleovalencia.com.ve/revista/publicaciones/resena_bibliografica_gadamer.pdf
- González, B. (29 de septiembre de 2014). Beatriz González, de la sonrisa al dolor. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/bocas/pintora-beatriz-gonzalez-en-entrevista-con-revista-bocas/14611537>

- _____. (1962-1984). *Exposición Retrospectiva*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá Mambo.
- _____. (1984). *Beatriz González, una década 1980-1990*. Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.
- Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Frónesis, Cátedra Universitat de Valencia.
- _____. (1996a). *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Frónesis, Cátedra Universitat de Valencia.
- _____. (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- Malagón, M. (2010). *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Artes Editorial.
- Martínez, M. (2005). *La argumentación en la dinámica enunciativa del discurso*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.
- _____. (2009). *La orientación social de la argumentación en el discurso: una propuesta integrativa*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.
- _____. (2012). *Modelo de correlación entre prácticas sociales humanas y los usos del lenguaje. Propuesta de dinámica social enunciativa*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.
- _____. (2013). Los géneros desde una perspectiva socio-enunciativa. La noción de contexto integrado. *ALED*, 13(2), 21-40.
- Pardo, N. (2005). Representación de los actores armados en conflicto en la prensa colombiana. *Revista Forma y Función*, 18, 167-196.
- _____. (2007). *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Bogotá: Ed. OPR Digital, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO. Universidad Nacional de Colombia.
- _____. (2011). Metáfora multimodal. En *VI Coloquio de la Red Latinoamericana de Análisis del Discurso sobre la Pobreza (Redlad)*. Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperado de http://www.redladcolombia.com/pdfs/Presentaciones/Neyla_Pardo.pdf
- _____. (2012). *Discurso en la web: pobreza en youtube*. Bogotá: Ed. Grafiweb, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO, Universidad Nacional de Colombia.
- Pecaut, D (2001). *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Espasa.
- Pignalosa, M. (2003). *Artistas colombianos, entre el gozo y el dolor*. Recuperado de <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=9&pest=recuento>
- Ponce de León, C. (1988). *Beatriz González, una pintora de provincia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

- _____. (2005). *¿Qué es la crítica?* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Rubiano, G. (1977). *Beatriz González o la historia del arte en Sesquilé*. Bogotá: Artes Editorial.
- Ricoeur, P. (1997). La experiencia estética. *Revista Praxis Filosófica*, 7. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle, Escuela de Filosofía.
- _____. (2002). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Ed. Prometeo Libros.
- Rodríguez, B. (2003). La violencia. En *Grau*. Bogotá: Ediciones Gili.
- Rueda, M. (2004). Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente. *Revista Iberoamericana*, 70(207), 391 - 408.
- Serrano, E. (1978). *Beatriz González*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- Traba, M. (1971). *10 años de Arte Colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia. Tomado el 19 de octubre de 2016 de: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=252&pest=recuento>
- _____. (30 de junio de 1969). *¿Qué cara tiene el héroe?* *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com.co/archivo>
- _____. (1977). *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Editorial Museo de Arte Moderno de Bogotá Mambo. Recuperado de <http://documents.mx/education/los-muebles-de-beatriz-gonzales.html>
- Van Leuween, T., Leite-García, R. y Kress, G. (2008). Semiótica discursiva. En T. van Dijk (Comp), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Van Leeuwen, T. y Kress, G. (2006). *Reading images: the grammar of visual design*. Recuperado de <http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=vh07i06q>
- Volek, E. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Valencia, L. (2010). *¿Qué es la experiencia estética?: Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo*. Medellín: La Carreta del Arte.

EL GIRO PICTÓRICO, UN ENSAYO SOBRE LA TEORÍA DE W. J. MITCHELL

LUIS FELIPE VÉLEZ FRANCO
Universidad Santiago de Cali
Instituto Departamental de Bellas Artes
velez.luis.felipe@gmail.com

A finales de los años ochenta, en uno de los acostumbrados informes investigativos que las universidades y estamentos oficiales de los Estados Unidos publican, se planteaba que “nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de lo que leemos” (Mitchell, 2009, p. 9) referenciando al poder de las imágenes cuyo mensaje es a veces más directo que el escrito. Si a esto sumamos, la facilidad discursiva auditiva de la televisión sobre la imagen impresa, nos encontramos con la pasividad y la fijación del espectador en una dialéctica envolvente de amo y esclavo que tiene como resultado el agotamiento de los días en la quietud.

Esta dicotomía Palabra/Imagen rastreada por el informe, es un punto de partida para desocultar las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales y el hecho que estas no pueden “desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política” (p. 11). Palabra/Imagen es una forma amplia de nombrar dos tipos de representación que abarca dimensiones más allá de la mera apariencia; no se trata de un enfrentamiento televisión/libro, es el análisis de su aparición dentro de los medios como entre ellos mismos y la forma como han ido cambiando a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación, por ello resulta determinante preguntarse ¿cómo son las imágenes, qué son, cuál es su relación con el lenguaje? para entender las interacciones entre las representaciones visuales y verbales. La interacción de estas y su relación con intereses como el poder o la axiología, da paso a una afirmación que rebate gestos purificadores de las artes: “todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes ‘puramente’ visuales o verbales” (p. 12) Las imágenes son creaciones humanas, pero debido a su gran influencia mediática parecen por fuera del control de “alguien”, convirtiéndose en dispositivos que rigen la vida de los sujetos.

El poder que tienen las imágenes, además de su función pedagógica, posibilita su estudio, su teorización, ya que es diferente dar imagen a la teoría a desarrollar una teoría de la imagen. ¿Cómo hacerlo? desde tres perspectivas, primero desde un giro pictorial centrado en el modo en que el pensamiento moderno se ha orientado alrededor de paradigmas visuales, mirando a las imágenes en la teoría y a la propia teoría como una

forma de dar imagen, segundo, analizando cómo las metaimágenes toman las imágenes en tanto teoría como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual, qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan o se representan a sí mismas y tercero, examinando la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría binaria sobre la relación con una imagen dialéctica de la figura del imagen-texto.

Entendiendo la historia de la filosofía como sucesivos cambios o giros del objeto de conocimiento (recordemos el giro copernicano de Kant) Rorty pasa desde las cosas en la filosofía antigua y medieval por las ideas, preocupación del siglo diecisiete al diecinueve desembocando en las palabras, importantes para la “escena filosófica ilustrada contemporánea”. El giro pictorial aparece en Mitchell para designar un conjunto de cambios y transformaciones que está experimentando la sociedad, las ciencias humanas y la cultura pública. De esta idea ya se encuentran antecedentes en Pierce y Goodman quienes no parten de la premisa del lenguaje como paradigma del significado, en Derrida con la gramatología girando el modelo monocéntrico del lenguaje llamando la atención de las huellas visibles y materiales del lenguaje, en la escuela de Frankfurt o en la ejecución filosófica del giro pictorial en el pensamiento de Wittgenstein. Así, Mitchell complementa el ejercicio interpretativo de la imagen a partir de una fundamentación en la cultura y un recorrido intelectual.

Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual. (p. 21)

Que sea menester defender lo hablado frente a lo visual, es una muestra de la operación del giro pictórico, movilizándolo paradigmas y esquemas de representación. La multiplicidad de las imágenes, su mensaje, se estructura como un modelo hasta el punto de constituir el objeto de su propia ciencia es lo que Panofsky llamó iconología. Así, el carácter diverso de la relación Imagen/Texto hace clara la necesidad de trabajar no solamente en la pintura, sino en el cine como medio contextual de la cultura visual y en todas aquellas artes que vinculan la simulación y creación de nuevas formas de ilusión. El giro pictórico es un concepto para designar estas relaciones aparentemente ininteligibles pero inmersas en la vida cotidiana. No es copia o mimesis de la realidad, “se trata más bien de un redescubrimiento pos-lingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad” (p. 23). La imagen ejerce presión en todos los niveles de la cultura, aquello que vemos, en lo que nuestra mirada se posa, funge como sistema de representación. En la llamada “cultura visual” que algunos localizan en Panofsky, se elabora una historia del

pensamiento centrándose en el cuadro como el símbolo concreto de un campo cultural donde la perspectiva es una “abstracción sistemática de la estructura del espacio psico-físico”

¿Qué papel juega el espectador frente a este espacio simbólico del cuadro? ¿Es acaso objeto de la imagen? Al espectador, etimológicamente, el que “mira un objeto”, tuvo un papel pasivo-contemplativo a través de la historia, la obra se ciñó a ello y así mismo la imagen; con las sucesivas transformaciones del pensamiento humano, se dio lugar al cambio sistémico de la mirada a su vez inmersa en un sistema de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales. El giro pictórico es una manera de llevar a cabo el análisis entre Ícono/Logos, es una manera de comenzar la pregunta por aquello que resulta de la división entre el poder y el conocimiento de la cultura visual contemporánea, de los órdenes no discursivos de representación. Este resultado, masificado por la cultura del consumo, se encuentra inmerso en las “tecnologías del deseo, de la dominación y la violencia; está demasiado saturado de los restos de la cultura corporativa neo-fascista y global para poder ignorarlo” (p. 30).

Semejante panorama, deja clara la necesidad de realizar un encuentro mutuo entre iconología/ideología, asumiendo críticamente el reconocimiento de la dialéctica Imagen/Texto. Para ello, el autor toma una escena de Panofsky en la cual se retrata el acto de levantarse el sombrero.¹ Esta abarca un campo diferente de interpretación al ser una construcción de un ámbito cultural que se ha extendido a otras esferas, una formación que tiene como lugar un espacio y tiempo. La forma, el motivo, la imagen y el símbolo, construyen una dimensión interpretativa de la descripción iconográfica en el encuentro visual y silencioso del cuerpo humano como vehículo del lenguaje analizado a través de la iconología crítica. La figura que constituye “la escena teórica de la ciencia de la iconología” (el saludo del sombrero dado en un espacio, un plano, un lugar) es lo que Mitchell ha llamado el hiper-ícono.

¹ “Panofsky nos proporciona la «escena primordial» de su propia ciencia iconológica en el ensayo introductorio de sus Estudios sobre iconología: «Cuando algún conocido me saluda por la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde un punto de vista formal no es nada más que el cambio de ciertos detalles en una configuración que forma parte de un patrón general de colores, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual». La subsiguiente elaboración de esta escena como una jerarquía de percepciones cada vez más refinadas y complejas resulta familiar a todos los historiadores del arte: la percepción «formal» da lugar a (o es «sobrepasada» por) una «esfera de temática o significado», la identificación «factual» de los patrones formales como «objetos caballero», es decir, la cosa tiene un nombre. Panofsky asocia este nivel de experiencia «práctica» o «natural» de forma antropológica con los salvajes (los aborígenes australianos) y, a su vez, da paso a un nivel secundario de «temática convencional» o significado. El «descubrimiento de que levantar el sombrero representa un saludo tiene que ver con un campo totalmente diferente de interpretación». Finalmente, el saludo llega al nivel del símbolo cultural global: «Además de constituir un acontecimiento natural en el espacio y el tiempo, además de indicar de forma natural el ánimo o los sentimientos, además de indicar un saludo convencional, la acción de mi conocido puede revelar al observador experto todo aquello de lo que se compone su ‘personalidad’», una lectura que toma este gesto como «sintomático» de una «filosofía», un «bagaje nacional, social y educativo» (Mitchell, 2009, p. 31).

En contraste a esta escena, tomemos un ejemplo de Althusser (alguien que habla a través de la puerta) de carácter ideológico explícito. Ejemplifica la teoría de la fe, en el reconocimiento de una voz sobre el contacto visual, se da un “preludio de un encuentro narrativo dramático”. En este encuentro se forma la llamada “ciencia de la falsa conciencia” por lo que se hace necesario un examen a la crítica de la ideología que no puede adentrarse en una discusión sobre la imagen o sobre la diferencia entre texto e imagen, “como si fuera un súper método. Se trata de una intervención que a su vez, es intervenida por su objeto. Es por esto por lo que digo que esta noción de la iconología es crítica y dialéctica” (p. 35). La dinámica establecida entre una y otra será tan influyente que la idea de historia se basa en su examen perspectivo, es decir, desde una distancia y contemplando los sucesivos procesos del ser humano.

Así, en la relación Imagen/Texto planteada sobre los visual y auditivo que involucra imágenes y a su vez otras imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen, el método para experimentar con las mismas y lo que éstas puedan decir será el de Écfrasis, sin embargo, este como el autor anota, es limitado pues sólo puede intentar ofrecer “descripciones fieles de una serie de imágenes que cada una a su manera, parecen ser autorreferenciales” (p. 41). El carácter enigmático de esta metaimagen cuyo contenido semiótico apenas si se descubre, parece tener una vida propia sino ¿De qué forma las imágenes reflexionarían sobre sí mismas? ¿No son acaso éstas, creaciones humanas y por ende llevarían consigo algún tipo de intencionalidad? Por supuesto, si recurrimos a un análisis kantiano del asunto, encontraríamos que difícilmente, alguna estaría desligada del desinterés. La mayoría de las metaimágenes como el dibujo de Steinberg, muestran una imagen dentro de una imagen con distintos objetos representados leído en el sentido de las agujas del reloj, es una imagen que se construye a sí misma entre múltiples representaciones. No todas las metaimágenes siguen el mismo patrón, pero si conservan un efecto que llamaremos “de espiral”, tal es el ejemplo de *Las Meninas* de Velásquez, considerada como una meta-metaimagen.

El dibujo podría entenderse como la bien conocida alegoría de una historia de la pintura moderna, que comienza con la representación del mundo externo y se mueve hacia la abstracción pura. Leído en el sentido contrario a las agujas del reloj, el dibujo muestra historia, una que se ha movido desde la figura a la abstracción y de ésta al paisaje y de éste a la escritura de abajo: a un “Nuevo Mundo” que queda más allá de la circunferencia del dibujo. (p. 42)

En este vórtice, la imagen nos llama o se dirige a nosotros, “mete al espectador en el juego, envuelve al observador como objeto para la mirada de la imagen” (p. 72). En el análisis del cuadro de Velásquez como un sistema de relaciones de conocimiento/poder dado por Foucault participa la lectura de los elementos que componen la pintura hasta poder leerla, hasta poder ver entre todo lo arquetípico, lo que la obra es “quizás a

través del medio de este lenguaje gris y anónimo... sea posible que la imagen libere poco a poco sus iluminaciones” (p. 60). En otro ejemplo, una metaimagen dialéctica como aquella del pato-conejo tiene como función ilustrar la coexistencia de lecturas contrarias en una misma, son imágenes multiestables que logran crear relaciones causales para el espectador entre dos tipos de comprensión, una física, digamos con los ojos corpóreos y otra intelectual, captable eidéticamente, en un juego entre lo visual y lo verbal.

Un híbrido como este, que no se parece a nada sino a sí mismo, es una metaimagen que juega en una frontera ambigua “el pato conejo tiene que ver con la diferencia y la similitud con el cambio de nombres e identidades -es decir con la metaforicidad- en el campo de la visión: reclama el autoconocimiento del ojo humano alineado con el ojo animal” (p. 57). La autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distingue a unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, una cuestión de uso y contexto.

Pero, ¿Qué tipo de imagen es aquella usada como una metaimagen? Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes responde Mitchell. Tal es el ejemplo de la obra de Magritte, *Esto no es una pipa*, una metaimagen que habla, que es a su vez discurso y representación, una imagen teórica. La autorreflexividad de la imagen depende de la forma en que se introduce el lenguaje en su marco es una metaimagen que nos habla, se dirige a nosotros, reflexiona sobre la relación entre las imágenes y las palabras. Las imágenes son ídolos, objetos que no sólo parecen tener presencia sino vida propia, que hablan y devuelven la mirada, por eso la tendencia a decir de la imagen como si se tratara de la cosa en sí misma. La transversalidad de las metaimágenes les brinda una movilidad por todas las disciplinas, sean científicas o no generando interrogantes sobre su relación e intersección con nuestra experiencia visual.

Más allá del uso del método comparativo entre Imagen/Texto o las técnicas mixtas como el cine (en el que el cambio del cine mudo al sonoro generó oposición entre lo visual y lo verbal) la televisión, el ensayo fotográfico, el comic (cuya palabra es la imagen como el habla es la acción) y las actuaciones teatrales, siempre queda la pregunta “¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se juxtaponen, se mezclan o se separan?” (p. 86). El problema Imagen/Texto no es sólo algo que se construye entre las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible dentro de cada una de las artes y los medios audiovisuales, son artes compuestas (tanto el texto como la imagen) que “combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales cognitivos (p. 88)

Y aunque no hay necesidad como lo afirma el autor de comparar las pinturas con los textos, ni siquiera cuando el texto está representando en la pintura, podemos concluir por ahora la reflexión con la pregunta ¿Qué tipo de textualidad es provocada por la pintura, cuando el título es una introducido como texto en la misma? Esto precisamente responde la duda del autor ante la cantidad de pinturas modernas que se titulan “sin título”, rompiendo con el tradicional forma de enmarcar la obra a través de un nombre,

dejando la obra abierta a la interpretación del público que puede nombrarla según a su comprensión le parezca, dejando espacio al juicio libre e indeterminado. La división entre el habla y la representación visual, lo visible por lo decible, es formalmente descriptivo e histórico, lo que posibilita que se puedan contraponer debido a que la relación Imagen/Texto no es únicamente un temple para reducir todo a la forma, sino una palanca con que abrir el mundo.

Referencias

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Bogotá: Akal.

EL CONCEPTO DE SÍMBOLO EN EL BARROCO

CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR

Universidad Autónoma de Zacatecas

carmenfgalan@hotmail.com

Introducción

Símbolo es uno de los conceptos más ambiguos y que han recibido múltiples significados en distintas disciplinas. En los metalenguajes científicos se entiende por símbolo la notación que establece la lectura universal de ciertas funciones o logogramas. Para la semiótica símbolo es un signo que funciona por convención, mientras que para la hermenéutica es un excedente de sentido donde existe un desequilibrio entre plano de la expresión y del contenido.

Hoy en día proliferan los diccionarios de símbolos que tratan de delimitar su sentido de acuerdo a distintas tradiciones y culturas. Desde el punto de vista de la historia de las religiones, el símbolo es un signo que da acceso a un conocimiento que tiene que ver con lo alto, es decir, con las hierofanías, por lo que el pensamiento simbólico es una manifestación de la vida espiritual. “El símbolo, por su carácter sacro, escapa a los límites del mundo profano. Implica siempre una especie de nudo en el camino que liga lo visible con lo invisible” (Farga, 2013, p. 14).

Durante el Renacimiento y el Barroco lo que se concibe como diccionario de símbolos tenía un carácter inverso. La hieroglyphicas e iconologías contenían modelos para componer artificios del ingenio, más que una definición o una semasiología. Se trataba de reglas de representación de ideas o conceptos en una especie de onomasiología que intentaba sistematizar saberes para ponerlos a disposición de artistas y académicos; junto a los tesauros, jardines y teatros mitológicos ofrecían el repertorio de tópicos para las narrativas pictóricas y la poesía. En las hieroglyphicas confluían un icono y un símbolo, dando lugar a otros tipos textuales que conjuntan dos sistemas semióticos. Desde esta perspectiva, que se aleja del iconismo ingenuo, se logra crear un nuevo lenguaje donde la semejanza del icono se ve remplazada por una convención que establece diferentes vías de acceso e interpretación para los receptores.

Escuchar a través de la mirada

La revolución de la imprenta facilitó la construcción de un lenguaje en imágenes que se concretó en las *Hieroglyphicas* de Horapolo (1505) y Piero Valeriano (1556), el *Em-*

blematum Liber (1531) de Andrea Alciato y la *Iconología* de Cesare Ripa (1593). La iconología de Panovsky como ciencia de las imágenes, surge inspirada en esta última. Todas estas obras, junto a otras como las de Piccinelli, continúan siendo un referente al momento de crear imágenes simbólicas, y más allá del conocimiento que se tenga de ellas, se encuentran en el hábito interpretativo de emisores y espectadores.

La idea de símbolo subyacente a estos repertorios se encuentra muy cercana a la empresa, el emblema, la alegoría y el jeroglífico del que surgen todas las demás bajo el influjo del neoplatonismo: “La pérdida de estas Hieroglyphicas antiguas, el intento por parte del cristianismo de anular el saber pagano, convirtió al jeroglífico en sinónimo de fantástico, perviviendo aquellos tratados que consideraban al signo visual en su valor simbólico” (González de Zárate, 2011, p. 10). El jeroglífico fue ideado como la base de un lenguaje universal por los sabios del Barroco, tal es el caso de Athanasius Kircher quien dedicó varias de sus obras al desciframiento de jeroglíficos o a la construcción de poligrafías y máquinas criptográficas.

Kircher fue calificado, gracias a la publicación en 1650 de *Obeliscus Phampilius*, la gran autoridad en sabiduría egipcia de su época, y aún se le conoce como padre de la egiptología, sin embargo, muchos le atribuyen errores exegéticos que impidieron el desciframiento del sistema de escritura: “Las configuraciones jeroglíficas se convierten de este modo en una especie de dispositivo alucinatorio en el que se puede hacer que confluyan todas las interpretaciones posibles” (Eco, 2005, p. 140). El jesuita francés Menestier difiere de Kircher en que los jeroglíficos presentan una lectura simbólica, y habla de un valor literal similar a las escrituras modernas (González de Zarate, 2011, p. 15); considera que la confusión en torno a los lenguajes simbólicos se da porque algunos los denominan jeroglíficos, como Valeriano, y otros emblemas, como Alciato (Gómez de Liaño, 2001, p. 30). En su tratado de pintura, *Museo pictórico y escala óptica* (1795), Palomino de Castro y Velasco trata de diferenciar los argumentos metafóricos con el criterio de extensión en el tratamiento del tema, y como consecuencia también equipara el emblema, el jeroglífico y la empresa, cuyas fronteras nunca logran delimitarse.

La creencia de que los egipcios poseían un medio para moldear conceptos mediante imágenes fue un gran descubrimiento (o invención) del Renacimiento. Las *Hieroglyphicas* contenían un alfabeto hierogramático que escondía asuntos sacros, su estructura era la siguiente: “en primer lugar se señala la idea que se desea significar, posteriormente se indica literariamente y nunca visualmente el signo jeroglífico a que corresponde y, en tercer estadio, se establece una correspondencia entre contenido significante e imagen” (González de Zarate, 2011, p. 11). Se trata de una descripción detallada de una idea y los lineamientos de cómo se representaría, más que de jeroglíficos de lectura fonética. El objetivo es encontrar la esencia de la idea mediante la imagen.

La búsqueda de Kircher por descifrar jeroglíficos de obeliscos y estatuas canópicas tenía, por otra parte, la finalidad de construir un lenguaje en imágenes que pudiera ser

universal. Kircher realizó estudios basados en testimonios y fuentes de los misioneros jesuitas para elegir entre los lenguajes que utilizan signos visuales; compara la pictografía mexicana, a la que descarta por suponer que no se ocupa de asuntos de la divinidad (Trujillo, 2014), con el sistema de escritura chino y egipcio al que piensa puede ser la base de dicha universalidad. En *Prodomus Coptus sive Aegyptiacus* de 1636 define los jeroglíficos no como “la escritura que se compone de letras, sino como una escritura mucho más excelente, sublime y próxima a las abstracciones, y que proporciona al sabio un razonamiento complejo a través de los símbolos” (Esparza, 2017, p. 15).

Kircher divide al símbolo al modo aristotélico en especies: emblemas, empresas, emblemas nobles, enigmas, grifos, logogrifos, anagramas, parábolas, fábulas o mitos, proverbios o refranes. De la misma manera, en la semiótica se han establecido varias subespecies del símbolo, que son la alegoría, la insignia, la marca, el emblema, la señal y el estigma (Martinet, 1988 [1973], p. 50) para destacar el rudimento de conexión natural en el emblema, el atributo y la insignia, todos signos de reconocimiento como la *tesera* hospitalaria: “tésera o planchuela con inscripciones que el anfitrión se dividía con su huésped a la hora de despedida para que, si años después el mismo o alguno de sus descendientes la presentaban pudiera otorgarles nuevamente la gracia de su hospitalidad” (Bayón, 2005, p. 507). Por lo tanto, el símbolo no es totalmente arbitrario puesto que esa motivación oscurecida intencionalmente o por el tiempo guía su recepción.

En el capítulo I del tomo II de *Oedipus Aegyptiacus* titulado “Frontisferio jeroglífico” el jesuita alemán se centra en las empresas a las que caracteriza como “extrañas figuras, ya sean naturales, o artificiales, como diseños singulares de la mente, o imágenes de una conexión adecuada, la figura naturalmente y el lema expresado siempre acorde a ésta” (Esparza, 2017, p. 71) y expone ejemplos en diversas lenguas: latín, italiano, hebreo y árabe; precisa que las empresas también se hacen en francés, español, alemán, y en lenguas de las que da ejemplos: etíope, persa y armenio.

Las empresas, concebidas en un primer momento como pasatiempo noble de origen francés cuya finalidad era denotar unos propósitos militares y amorosos, al difundirse en Italia y sumar sus efectos a los de las imágenes parlantes creadas por el Quattrocento, acabaron a finales del siglo XVI por entrar a formar parte de la cultura académica, dejando de ser un pasatiempo para convertirse en el instrumento de nuestro intelecto. (Checa y Morán, 2001, p. 123)

Para Kircher en la empresa confluyen escritura e imagen, lo que es la base de su argumentación para definir al jeroglífico como evocación de la idea a través de la imagen sin mediación de la palabra. La autoridad y referencia en la especificación del jeroglífico es Clemente de Alejandría para quien “la escritura jeroglífica tiene tres manifestaciones: escritura simbólica que consiste en imitar la figura representada, la que se sirve de tropos, y finalmente la que emplea alegorías” (González de Zarate, 2011, p. 14). Los

anaglifos contienen no sólo un concepto sino toda una narrativa o mitología implícitas, lo que en términos de antropología de la escritura se denomina mitograma (Raimondo Cardona, 1999, p. 39), esto es, una imagen que contiene toda una visión de mundo y el ritual que la acompaña.

La *Iconología* de Ripa se basa en la idea de jeroglífico como alegoría para establecer las distintas formas de representación de los conceptos susceptibles de la alegorización: la naturaleza -los dioses- y el hombre (Alo Manero, 2007, p. 10), ya sea convirtiendo un concepto en empresa, o solamente sus cualidades -vicios y virtudes- con base en un sistema de colores, vestimenta y gestualidad que toma como referente la figura humana, lo que diferencia la *Iconología* de las *Emblematas* y de las *Hieroglyphicas* que utilizan figuras de animales o partes del cuerpo humano para significar cualidades.

En la alegoría-cualidad el símbolo será siempre motivado, y al perder arbitrariedad (Bayón, 2005, p. 515) genera un horizonte de recepción. La proximidad entre sinécdoque y metáfora, entre la alegoría al símbolo llevó a concebir la iconología moderna una historia de los “hechos estilísticos concebidos como símbolos a través de los cuales se expresan procesos generales de abstracción de la mente humana...” (Calabresse, 1997, p. 37), así como los artistas del barroco se propusieron pintar la Historia o construir historias totales en la arquitectura. El icono se despliega grandes series narrativas, y la similitud topológica entre significante y significado que en la semiótica se clasifica en tres clases de iconos: imágenes, diagramas y metáforas (Sebeok, 1996, p. 44), en la cultura Barroca se reescribía en los límites de la escritura y la transmisión del conocimiento. El *Physiologos*, la *Historia natural* de Plinio y los bestiarios en la línea de los *exempla* permitían la elaboración de fábulas con el convencimiento de que la imagen persuade más que las palabras.

Si en el jeroglífico se conjuntan palabra e imagen, en el emblema coexisten en complementariedad discursiva que construye el anclaje referencial tanto para el icono (grabado) como para la escritura latina que lo acompaña. La cultura Barroca encuentra en el *emblema triplex* su máxima expresión. Desde el punto de vista semiótico en el emblema participan distintos códigos: en el plano de la expresión la escritura latina y los grabados, en el plano del contenido unas reglas de composición ligadas a la epigrafía, la heráldica y las artes de la memoria artificial para construir significados alegórico-morales (Fernández Galán, 2014, p. 8). Por eso el emblema, jeroglífico y empresa se confunden en los tratados de pintura y en las poéticas, puesto que todos ellos son el origen de una pluricodificación en el contexto de la revolución mnemotécnica de la imprenta.

Las conexiones entre código lingüístico y código icónico posibilitan la creación de máquinas retóricas que buscan nuevas correspondencias entre el lenguaje y la realidad. Arte y ciencia elaboran los lugares tópicos y las unidades visuales para la creación de espejos de príncipes o árboles de conocimiento, con la doble intención de educar y deleitar, aunque en lenguajes cifrados. Vistos desde la traducción intersemiótica (Cid, 2006, p. 127) el cronotopo de estas cifras, el aquí y ahora del texto, está reservado para

una élite capaz de comprender las intertextualidades y la escritura latina, en tanto la imagen va dirigida a las masas que pueden reconocer el modelo. Una vez creado el hábito interpretativo, y constituida la unidad visual, pueden circular los iconos de manera independiente.

El uso y las políticas en torno a la imagen es una problemática constante en toda la historiografía del Barroco, ya sea en su vertiente Contrarreformista o en la invención del claroscuro en los países protestantes. Ambos proyectos buscan despertar en el espectador una fuerte impresión y traducir palabras a imágenes o viceversa. Toda la ingeniería barroca mezcla la mitología grecolatina y cristiana ya sea en programas iconográficos y arquitectónicos que desafían el *horror vacui*, o en pequeños detalles que evocan al conjunto. La emblemática como cultura visual tridentina se extendió a diversos ámbitos y sirvió para construir modelos de monarquía y pedagogías de masas transatlánticas.

Cultura de o para masas eran conceptos clave para entender al Barroco a partir de la visión de José Antonio Maravall, posteriormente con Eugenio D'Ors la cuestión barroca se vuelve intemporal, y en Severo Sarduy regresa como neobarroco que profesa una determinación nihilista, "escepticismo radical y tenebrismo," "literatura de la caducidad o malestar de la cultura", en una ingeniería lírica que sublima la realidad (Rodríguez de la Flor, 2003, pp. 492-499) y una argumentación silogística crea segunda realidad (Rodríguez de la Flor, 2003, p. 506). Los límites entre arte y ciencia vuelven a desdibujarse.

Conclusiones

La relación entre iconología y semiótica al abordar el estudio de la imagen implica tres categorías: visibilidad, legibilidad, intertextualidad. Para la cultura barroca se trataba más bien de una cuestión de mimesis como plasmación de una idea, una demostración o argumento visuales contruidos con la remisión a otros libros. Desde el punto de vista cognitivo, el símbolo se consideró la posibilidad de reorganización los saberes y la creación de un consenso, puesto que el icono se reconoce al modelo "puede parecer la forma más verídico" (Martinet, 1988, p. 62), aunque como instrumento de conocimiento es el más incompleto porque funciona más que por semejanza, por analogía con lo conocido, a diferencia del índice donde la relación causa-efecto permite realizar diagnosis y prognosis. A fin de milenio las Humanidades se orientan hacia los paradigmas indiciales que conservan cierta voluntad de secreto: "Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas pruebas, indicios- que permiten descifrarla" (Ginzburg, 1999, p. 162).

El escenario de teatralización barroca y neobarroca donde "el juego de la retórica, y por tanto de la literatura, corre el riesgo de prevalecer sobre sus jugadores: sus fantasmas puede asumir la apariencia y la credibilidad de cosas verdaderas" (Bolzoni, 2007, p. 128), es resultado de la desconfianza en la correspondencia entre las representaciones y la realidad desplazada por el signo-signo de los metalenguajes científicos, perdiendo

la huella de motivación que permitía conectarse con la esencia de las cosas y lograr identificación.

El jeroglífico y la emblemática fueron la base de una literatura paradójica que comprendió el poder de las imágenes para modificar la conducta (Debray, 1994, p. 95), así como problema de los modelos imaginarios y la identidad. Por otra parte, las conexiones entre símbolo e icono, analogía y semejanza, son la clave para explicar cómo se dio el paso de los árboles del conocimiento al rizoma y la concepción fractal de la naturaleza. Suspendida en la fantasmagoría y la ensoñación, la retórica de las imágenes debe mirar hacia el Barroco para construir museos del imaginario y conciliar lo que fue con lo que es continuamente distinto en el símbolo.

En la actualidad se sabe que la escritura jeroglífica tiene tres tipos de signos: pictogramas, fonogramas y determinativos que en sus usos generaron tres sistemas de escritura: hierático, demótico y copto, que fue el camino al desciframiento en el XIX que ya había sido anteriormente trazado por Kircher. Finalmente lecturas “delirantes” del jeroglífico trascendieron en un magno proyecto ideológico de gran eficacia. El Barroco siguió el camino inverso de la grafósfera o régimen del arte hacia la logósfera o régimen del ídolo (Debray, 1994, p. 183) para devolver a la imagen su presencia y valor mágico.

Referencias

- Bayón, F. (2005). Símbolo. En A. Ortiz-Osés y P. Lanceros (Dir.), *Claves de hermenéutica para la filosofía, la cultura y la sociedad*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Bolzoni, L. (2007). *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Madrid: Cátedra.
- Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Checa, F. y Morán, J. (2001). *El Barroco: El Arte y los sistemas visuales*. Madrid: Istmo.
- Cid Jurado, A. T. (2006). De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica. *Versión*, 18, 115-132.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2005). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica.
- Esparza, S. M. (2017). *Frontisferio jeroglífico. Traducción y estudio crítico* (tesis de maestría). México: Investigaciones Humanísticas y Educativas, Universidad Autónoma de Zacatecas [inédita].
- Esteban Lorente, J. F. (2002). *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo.
- Estoqueda, J. M. G. (2001). Símbolo. En A. Ortiz-Osés y P. Lanceros (Dir.), *Diccionario de Hermenéutica. Una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Farga, M. R. (2013). *Monstruos y prodigios. El universo simbólico desde el Medioevo a la Edad Moderna*. México: Universidad Iberoamericana de Puebla.

- Fernández Galán, M. C. (2014). *El emblema y el jeroglífico desde la semiótica* (Memorias FELS, en prensa).
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios*. Gedisa: Barcelona.
- Gómez de Liaño, I. (2001). *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela.
- González de Zárate (2011). Estudio introductorio. Horapolo, *Hieroglyphica*. Madrid: Akal.
- Hjelmslev, L. (1984 [1943]). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Horapolo. (2011). *Hieroglyphica*. Madrid: Akal.
- Kircher, A. (1652-1654). *Oedipus Aegyptiacus*. Ex Typographia, Vitalis Mascardi [Biblioteca Nacional de México].
- Martinet, J. (1988 [1973]). *Claves para la semiología*. Madrid: Gredos.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (1795). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha [Biblioteca Elías Amador].
- Pascual Buxó, J. (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Raimondo Cardona, G. (1999). *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Ripa, C. (2007). *Iconología*. Madrid: Akal/Arte y Estética.
- Rodríguez de la Flor, F. (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal.
- . (2003). Barroco hispano: la perspectiva nihilista. En C. A. González y E. Vila Vilar (Comps.), *Grafitas del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2009). *Imago. Cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada.
- Sebeok, T. A. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Trujillo, J. M. (2014). *Los límites de la lectura simbólica. Athanasius Kircher ante la pictografía mexicana* (tesis de licenciatura). México: Universidad Autónoma de Zacatecas.

APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA OBRA FOTOGRAFICA Y NARRATIVA DE JUAN RULFO

CLAUDIA GIOVANNA ESCUDERO ZAPATA*
Institución universitaria Tecnológico de Antioquia
zgescuder@gmail.com

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, para nosotros el escritor Juan Rulfo, reconocido internacionalmente por una novela y un libro de cuentos;¹ es uno de los escritores más leídos en lengua castellana, reconocido como el mayor exponente de la literatura mexicana. Este año se conmemoraron, el 16 de mayo, 100 años de su nacimiento, por lo que el presente trabajo debe ser considerado como una celebración de la literatura y fotografía rulfiana. Se trata de una propuesta de lectura de algunas de sus fotografías y cuentos, entre los cuales se establecen puentes de comunicación, y de un ejercicio de valoración y exaltación, que pretende contribuir a la conformación de un clima de aceptación social del fenómeno artístico rulfiano, sin la pretensión de suplantarlo; más bien, el análisis se hace para instaurar un sentido de una situación que no corresponde al de la obra misma. Por lo tanto, este discurso se diferencia del literario porque la pretensión no es sustituir la obra icónico verbal ni juzgarla, ya que se trata de una tarea de distinción, en este caso de la obra de Juan Rulfo, específicamente de una determinada serie fotografía y narrativa. El crítico, pensado de esta manera, es un mediador, entre los textos icónico-verbales y los posibles lectores. Las tareas entonces, serían las de distinguir las maneras del lenguaje en los dos discursos y develar el entramado textual que de alguna manera los conecta.

En un primer momento, se realiza la caracterización de los dos discursos desde la perspectiva semiótica, las representaciones icónicas de las fotográficas y la relación con la narrativa, se analizan de manera paralela para establecer diálogos entre las dos representaciones. Se parte de la relación triádica de Charles Sanders Peirce, para luego exponer algunos hallazgos encontrados en la fotografía y algunos de los cuentos de la obra *El llano en llamas* (1955). La interpretación y el análisis desde la perspectiva semiótica, permite develar como la fotografía parece ser un principio estructurante de la obra

* Maestría Hermenéutica Literaria. Especialista en Literatura Latinoamericana de UNILA, Paraná, Brasil y actualmente Docente de cátedra de la Institución Universitaria Tecnológico de Antioquia y Tutora del Programa Todos a Aprender del Ministerio de Educación Nacional.

¹ Suficiente producción para comprobar que no se necesita una obra extensa y pesada para ser profunda y convertirse en un clásico de la literatura latinoamericana.

narrativa de Rulfo, por esta razón se clasifican, en ellas, tres tipos de iconos (paisajes, arquitectura y retratos) que muestran como algunos de los elementos de estas imágenes, la descripción de los paisajes, la arquitectura y los seres humanos, están presentes en la construcción narrativa de algunos cuentos. Lo anterior, dota de sentido el mensaje, los personajes escenarios y los personajes de la obra, eso sin mencionar el carácter histórico que le atribuye a la obra. Lo anterior, como una actividad que permitirá como lectores, pensar posibilidades de acercamiento a la obra de Rulfo, desde otros sistemas simbólicos de comunicación, en este caso, la fotografía.

La interpretación de los iconos presentes en la fotografía y en la literatura de Juan Rulfo, permiten reconocer las relaciones entre los dos discursos, que aparentemente no guardan correspondencia. Sin embargo, es el lector quien establece puentes de sentido entre lo icónico y lo verbal de cada obra, en un ejercicio que lo dota de elementos para comprender las imágenes y la prosa. Siguiendo a Eco (1993), el *lector modelo*, durante la lectura de ambas representaciones, reconoce las expectativas del autor modelo, interpreta el texto, colabora e intenta crear mientras se atiende al juego propuesto por el autor; comprende que el texto no es un jardín privado para perturbarlo, así que no busca hechos y sentimientos que solo le atañen a él; más bien intenta comprender como algunos de los sentidos que configuran la prosa están presentes también en las imágenes.

Para esto es necesario comprender: que la narrativa de Rulfo es un proyecto de escritura que incluye la diversidad de su territorio, sus percepciones como viajero y la riqueza de la expresión mexicana. La lectura de sus imágenes a la par de sus cuentos, puede ser visto como un ejercicio de especulación sobre cómo, la narrativa se nutre de las imágenes capturadas, así la fotografía de cierto modo puede ser interpretada como el principio estructurante que organiza algunos sentidos la obra. Lo anterior, si pensamos que la escritura, es producto de una visión de mundo que la soporta y orienta; mientras que la fotografía es la captura de un fragmento de la realidad en un tiempo, sustentada en la visión de mundo que quiere guardar el fotógrafo. Finalmente, la aproximación a los cuentos de Rulfo se realiza partiendo de la idea de que la interpretación de la escritura parte de la simbolización de la fotografía.

La palabra fotografía etimológicamente se deriva de los vocablos de origen griego: *phos* (luz) y *grafis* (escritura). Literalmente denota escribir o dibujar con luz. La fotografía es la técnica de captar imágenes permanentes con una cámara, por medio de la acción fotoquímica de la luz o de otras formas de energía radiante, para luego ser reproducidas en un papel especial. Está asociada a los retratos, a la reproducción de la realidad, de espacios y figuras capturados en un instante que la cámara apresa; puede afirmarse que es un texto puramente descriptivo, ya que muestra objetos solo en su existencia espacial que están fuera de todo acontecimiento; en otras palabras, es la designación más simple de los elementos y circunstancias (Genette, 1970, p. 141). Esto para que el fotógrafo u otra persona se asome, cuando lo desee o sea necesario, a ese

fragmento de tiempo detenido que habla con la voz de lo que ya no es, pero que de uno u otro modo sigue siendo porque perdura en papel.

Durante el proceso de captura, es el fotógrafo quien decide donde posar su luz, ya sea sutil o total, es el encargado de atrapar esa luminosidad que revela el objeto, la persona, el edificio o el paisaje fotografiado que refiere un pasado, muestra y arroja al futuro imágenes hechas de luz y sombra. Esa decisión, le otorga brillo y resplandor al objeto elegido para hacerlo surgir de la nada; sin embargo, en ese ejercicio de captura de un lapso, la sombra también es atrapada, ya que sin ésta la luz no existiría, por eso la sombra es esencial y fundamental en la fotografía.

La palabra literatura proviene del término latino *litterae*, que hace referencia a la acumulación de saberes para escribir y leer de modo correcto. El concepto posee una relación estrecha con el arte de la gramática, la retórica y la poética. También es considerada una disciplina que usa el lenguaje de forma estética. Dentro de las acepciones de la palabra, además de lo escrito, se le asocia a los textos musicales o al conjunto de libros que hablan sobre un tema específico, pertenecen a época o son de un género en particular. La definición que interesa en este caso, es la asociada a la estética de un texto, a lo que hace literario a un texto, o sea a lo que lo forma o lo convierte en literatura. Esta cualidad se refiere básicamente al uso que se hace del lenguaje que le otorga, a algunos textos, una trascendencia particular porque está destinado a durar en el tiempo y convertirse en obra de arte.

La fotografía y la literatura no son equivalentes a primera vista. La primera, como se dijo, está limitada a un objeto, paisaje o persona; el ángulo, la distancia, el plano, la iluminación, el color, se corresponden con las decisiones que el fotógrafo previó para esa imagen. La calidad depende del modelo de cámara que se use. De otro lado, la narrativa, si bien también está limitada a un espacio, tiempo, acciones y personajes seleccionados por un escritor, contiene una representación de esa realidad más amplia y diversa, ya que posee varios puntos de vista temporales que propician cambios de voces, mudas de realidad y saltos cualitativos que amplifican el universo narrativo en una realidad verosímil (Vargas Llosa, 1997, p. 35). Las diferencias entre los dos discursos son de contenido, la literatura se vincula con acontecimientos considerados, según Genette (1970) como procesos, de ahí que el énfasis esté puesto en el aspecto temporal y dramático del relato; mientras que la fotografía, pensada como descripción, se detiene en los objetos y seres considerados en su simultaneidad porque enfoca los procesos como espectáculos, en ellas está suspendido el curso del tiempo a la vez que se despliega en el espacio (1970, p. 143).

Se puede decir entonces que, tanto el fotógrafo como el escritor, con el ánimo de significar, escogen el acontecimiento o la imagen que logre captar la atención y sensibilidad del observador y del lector. Ellos fijan los límites, de manera tal que la recepción de la imagen o el acontecimiento se experimenten como la vivencia de una realidad mucho más amplia que trasciende el mundo abarcado por la narración o el lente de

la cámara. Los dos discursos expresan dos actitudes frente al mundo y la existencia, una más activa y la otra más contemplativa, por ello tomar una fotografía y relatar un acontecimiento son operaciones similares, que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje; “la diferencia más significativa consistiría en que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos” (1970, p. 143); mientras que la fotografía, pensada como la descripción de un objeto, lugar o persona, “debe modular en la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio”. En este sentido, “el lenguaje narrativo se distinguiría así por una suerte de coincidencia temporal con su objeto, coincidencia de la que el lenguaje descriptivo (fotográfico) estaría por el contrario irremediabilmente privado” (1970, p. 143).

La semiótica como ciencia del funcionamiento del pensamiento, es decir, sobre como el ser humano interpreta su entorno, crea conocimiento y lo comparte, se relaciona con la imagen, porque esta última, es un conjunto de signos distribuidos en un espacio plano hermético, que se determina como tal bajo la selección de juicios construidos a partir de la percepción visual. En otras palabras, esta ciencia permite focalizar a la fotografía como objeto semiótico, ya que pertenece a la categoría del *índex* y está en el orden de la semejanza icónica, al mismo tiempo que muestra convenciones sociales, pensadas como símbolos. Teniendo en cuenta esto, el estudio del signo icónico y los procesos de sentido y significación a partir de la imagen, desbordan lo estrictamente visual o pictórico, pues contienen elementos históricos y socio antropológicos, además, porque incluyen el análisis de las formas, iconos y la composición. En este sentido, el análisis de la obra icónico-verbal de Rulfo presume que los

signos son divisibles según tres tricotomías: primero, según que el signo en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según que la relación del signo con su objeto consista en que el signo tenga algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existencia con ese objeto o en su relación con un interpretante; tercero, según que su Interpretante lo represente como un signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón (Pierce, 1965, p. 17).

De acuerdo con lo anterior, el icono, es un signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado que necesariamente no existe físicamente. En la fotografía de algo existente, para ser significada como icono, debe prevalecer la imagen, por encima del signo, el símbolo o el *índex*, es decir, “cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un icono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y que es usada como signo de ella” (1965, p. 25). El nivel de iconicidad de una fotografía entonces, depende del nivel de representación que guarda con el objeto; la escala que va desde lo no figurativo al realismo, es decir, desde esquemas, arte abs-

tracto, etc., donde el objeto fotografiado guarda poca semejanza con su representación, hasta la figuración dada por la fotografía a color, pasando por las imágenes en blanco y negro, donde el objeto fotografiado guarda mucha similitud con la realidad. En este caso, la fotografía de Rulfo no está en la escala máxima de iconicidad; no obstante, está muy cerca, ya que sus imágenes en blanco y negro muestran paisajes, construcciones y personas reales; aunque, la elección de la escala de grises poetiza las escenas, atribuyendo una atmósfera y sentido metafórico que raya en la melancolía.

Pensada como símbolo, la fotografía es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley (1965, p. 25); ésta puede ser continente y contenido, ser símbolo *per se* o contener un símbolo respectivamente. Se trata de una asociación de ideas generales que operan de modo tal que, son la causa de que el símbolo se interprete como referido de dicho objeto (1965, p. 25). En otras palabras, los símbolos son representaciones sensoriales perceptibles de una realidad, por lo tanto, es el observador quien encuentra rasgos en la imagen que pueden asociarse a la realidad gracias a una convención socialmente aceptada de que esa imagen significa tal cosa. En consecuencia con lo dicho hasta este punto, el signo, pensado como objeto, fenómeno, acción o convención que representa o sustituye a otra cosa o está en el lugar de otra cosa (1965, p. 25). Permite analizar a la fotografía y narrativa de Rulfo desde la perspectiva metasignificante, ya que las imágenes y la narrativa reproducen la apariencia total o parcial de los objetos.

Los paisajes que se muestran en las fotografías son vastos, dilatados en las líneas del horizonte; enormes, casi infinitos. La distancia es acortada, por los cactus en las dos primeras imágenes y una plantación en la tercera, esta decisión del fotógrafo funciona para significar la distancia de los lugares que parecen perdidos en el espacio; así en las fotografías, “un cacto o un árbol, una roca o una pequeña cascada –en contraste con la imponente montaña o el volcán– parecen tener la capacidad de darle a cada lugar la posibilidad de ser nombrado” (Jiménez, Vital y Zepeda, 2006, p. 293). La llanura, en un segundo plano lleva la mirada hasta las lejanas montañas que se divisan al fondo de



Figura 1. Rulfo 1

Fuente: fotografía de Juan Rulfo, tomada de Castillo (2014)



Figura 2. Rulfo 2

Fuente: fotografía de Juan Rulfo, tomada de Espacio Chéjov (2010)



Figura 3. Rulfo 3

Fuente: Fotografía de Juan Rulfo, tomada de Perlado (2017)

la imagen. El cielo nublado, plomizo, ceniciento divide las imágenes en dos, el cielo y la tierra. Las fotografías mantienen una relación directa con los objetos de la naturaleza que representan; en ellas prevalece la imagen, pensadas como símbolos, contienen rasgos que se asocian con una realidad de la región, lo rural, la aridez, la soledad del campo. En ellas Rulfo fotógrafo, reproduce de manera parcial algunos de los lugares que visitó, por ello mantienen una conexión física que denota un vínculo real entre lo capturado y el lugar. Estas imágenes desoladas que descubren la tosquedad y corrupción del ser humano ante la naturaleza, están presentes también en las descripciones del paisaje en algunos cuentos; en *Luvina* por ejemplo, la atmósfera es fantasmagórica y triste; el ambiente descrito del pueblo es símbolo de miseria, soledad, pobreza y muerte, allí se insinúa que cualquiera que intente traspasar sus arenas estará condenado por la aflicción:

Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... (Rulfo, 1955, p. 93)

Expresiones como “horizonte desteñido; nublado, lomerío pelón, sin una cosa verde, todo envuelto en el calín ceniciento”, se ajustan a lo simbolizado en las imágenes. Ambas representaciones de la realidad son símbolo de tristeza: las imágenes por su lado, contienen metáforas visuales donde se dinamizan los iconos por medio de las analogías tierra: cielo, arboles: montañas, soledad: naturaleza. Esas mismas analogías, en el cuento, denotan como se arrastra con la vida de los seres vivos y que acobarda a todos quienes escuchan los relatos sobre este lugar, pero que están allí para vigorizar la

prosa “Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado” (1955, p. 95).

En las imágenes y el cuento, la representación de la vida está negada; los habitantes condenados como espectros a habitar ese lugar sin esperanza de salir de allí; sus ilusiones todas muertas y sin consuelo. La soledad descrita en el cuento como la representada en la fotografía es dolorosa; el grisáceo de las palabras alude a los tonos en blanco y negro de las estampas. En estas últimas, el oscuro profundo de la barranca es aterrador y parece tener voluntad propia sobre el resto del paisaje. En el cuento este mismo temor es el viento que emana del fondo de la barranca como una maligna alma que somete y aterroriza a los habitantes de San Juan de Luvina. La atmósfera gris en ambos discursos, aniquila cualquier espíritu vital, disipa el color trascendental y lo poetiza en la prosa y la imagen con un tono de aflicción que habita los dos discursos. Juan Rulfo describe los paisajes en su narrativa de manera excepcional; cada elemento de la composición confiere sentido y da potencia a la imagen icónica del texto, se puede afirmar que las palabras son imágenes fotográficas.

No solo en este cuento se hace referencia al mundo como un lugar agreste temido por sus habitantes, en “Nos han dado la tierra”, la imagen es similar, “No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada” (Rulfo, 1955, p. 14). Esta misma atmósfera de desvalidos aparece en *El llano en llamas*:

Algunos ganamos para el Cerro Grande y arrastrándonos como víboras pasábamos el tiempo mirando hacia el llano, hacia aquella tierra de allá abajo donde habíamos nacido y vivido y donde ahora nos estaban aguardando para matarnos. A veces hasta nos asustaba la sombra de las nubes. (p. 80)

Hombres y mujeres del campo que viven esa fatal realidad, la soledad y la miseria; esta imagen universal capturada y descrita por Juan Rulfo evoca, no solo las regiones de México, también representa otros lugares del mundo que permanecen olvidados en la pobreza extrema, zonas que hacen parte de un territorio, al mismo tiempo que desaparecen ante el olvido de sus gobiernos; no obstante, reaparecen en las creaciones de los escritores como si fueran de otro mundo. Esos lugares comunes, que Juan Rulfo atrapa con su lente y luego recrea con su pluma, están hechos de seres moribundos y solitarios que trabajan cada día y se enfrentan a esa atmósfera de miseria en la que la tierra es estéril y sin esperanza

Al atardecer, cuando el sol alumbraba sólo las puntas de los cerros, fuimos a buscarla. Anduvimos por los callejones de Luvina, hasta que la encontramos metida en la iglesia. Allí no había a quién rezarle. Era un jacalón vacío, sin puertas, nada

más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire como por un cedazo. (1955, p. 96)

Lo exaltado en las imágenes y reforzado con las descripciones en los cuentos es la miseria de la existencia, la desesperanza reforzada por lugares donde la tierra no da frutos, es una tierra fantasmagórica, casi muerta.



Figura 4. Rulfo 4

Fuente: fotografía de Juan Rulfo, tomada de Valencia (2013)



Figura 5. Rulfo 5

Fuente: fotografía de Juan Rulfo, tomada de Talleres Lumen (2015)



Figura 6. Rulfo 6

Fuente: fotografía de Juan Rulfo, tomada de Manrique (2017)

Esta isotopía de la desesperanza y abandono está presente también en las fotografías de las personas que habitan estos lugares como seres marginados. Los iconos que comparten las fotografías y los cuentos son los campesinos, los indígenas, que en su desolación aman la tierra. En los cuentos, los personajes denotan esperanza de un futuro mejor; sin embargo, el entorno donde se desenvuelven les anuncia que no hay salida, que nada los protege, que su presencia es insignificante ante el llano que los rodea. En las imágenes, ninguna de las personas mira la cámara, en la narrativa este gesto se repite cuando la voz del narrador desaparece para que el personaje hable y exprese su angustia,

la incertidumbre, su tormento ante el hecho de que la lluvia no llega y que sus tierras les han sido arrebatadas,

Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando. (Rulfo, 1955, p. 16)

Se trata de iconos tomados de las imágenes y llevados a la literatura para representar la poca oportunidad de los campesinos de mejorar o dignificar su condición de vida. Ambos discursos contienen símbolos de la marginación del pueblo. En la literatura y la fotografía sobresalen los seres humanos impercederos ante la vicisitud de los tiempos, pero que defienden sus costumbres y su patrimonio cultural. Son íconos de laboriosidad, campesinos e indígenas en su tierra. Fotografías y prosa reflejan la cotidianidad del habitante, sembradíos, la dedicación a su trabajo y otras actividades. Estos personajes son iconos de la firmeza de los pueblos, muestran a los seres que no se disipan en el tiempo. Ambos discursos, icónico y verbal, son medios para comprender e inmortalizar los lugares, los objetos y la personas; elementos que permiten comprender y recrear la vida social de los mexicanos. Las imágenes capturas por Juan Rulfo, son representaciones de instantes de una época, personajes, escenarios que hacen parte de su visión estética. Estos elementos, luego, transformados en palabras amplifican en el universo de la ficción que trascienden las composiciones fotográficas y en la escritura se tornan en una nueva forma de traspasar la realidad.

La fotografía arquitectónica muestra templos indígenas, edificios en ruinas, iglesias, etc. Los iconos presentes, como en las anteriores imágenes, el abandono y la soledad.



Figura 7. Rulfo 7

Fuente: Fotografía de Juan Rulfo, tomada de Pinterest (2017)



Figura 8. Rulfo 8

Fuente: Fotografía de Juan Rulfo, tomada de Bomb (2007)

Las iglesias insignias de la opresión, aparecen en contraste con los fieles que confían en la religión y en las instituciones preocupadas por mantener su poder. Las mujeres parecen almas que deambulan por la infraestructura como buscando refugio en las ruinas. El blanco y negro hace de los lugares zonas tétricas y tenebrosas; las áreas de luz y sombra, resaltan los diseños de las edificaciones mientras que denotan nostalgia, melancolía del ayer, desolación, la añoranza del tiempo pasado. Diferentes estructuras refuerzan las obras para significarlas.

La contigüidad física de los paisajes, las personas y los edificios y lo que presentan junto con las descripciones en los cuentos, son signos que mantienen con su referente una relación de conexión real, de contigüidad física de co-presencia inmediata. La semejanza entre las representaciones icónico-verbales, se definen por el nivel de iconicidad atemporal y de la apariencia. Las convenciones generales en los dos discursos, son las que generan los simbolismos, en el caso de las imágenes la atmósfera fantasmagórica, la aridez, el abandono y la soledad que evocan la pobreza, la inequidad y el trabajo duro en el campo. Es importante anotar que, el estudio de los signos que componen la tricotomía pierciana, aplicados a la obra del mexicano, no están en estado puro, ya que cada uno se apoya en una u otra categoría según el mensaje codificado.

Ahora bien, los puentes de comunicación entre la literatura y la fotografía del mexicano se dan por la incorporación del lenguaje no verbal como ingrediente en las obras. La imagen es usada como mediadora en el ejercicio creativo de la literatura (Anson, 2010, p. 6). De ahí que los iconos de Rulfo creen atmósferas a partir de imágenes de los paisajes. ¿Cómo funcionan y por qué se imbrican estos discursos? En Juan Rulfo, la narrativa es el puente, la conexión, unión existencial entre la realidad del mexicano y la literatura. Caracterizados como conexión física, los signos significan su objeto por un hecho que está realmente en conexión con él. Por ejemplo, las ruinas son vestigio de lo que estuvo allí, de lo que ya no existe y está dejando de ser poco a poco; el polvo, depósito del tiempo, las sombras, la proyección de un objeto que está. La relación real, es decir el signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación que mantiene con él.

Juan Rulfo, fotógrafo y escritor, con el ánimo de significar, escogió el acontecimiento o la imagen que lograra captar la atención y sensibilidad del observador y del lector, sin embargo, en el mexicano el ejercicio es muy particular, ya que no solamente configuró un significado con la fotografía, sino que este ejercicio afectó la construcción de su narrativa, de modo que la significación en la obra del autor se da, no solo en la captura de las imágenes, sino también en el ejercicio de la creación literaria. Ya lo afirmaría el mismo Rulfo: “todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación” (Rulfo, 1963, p. 15). Estos discursos a la vez se vinculan y complementan como representaciones de los mismos objetos, uno tomado de la realidad, otro ficcionalizado. En este sentido, es válido afirmar que los iconos de

las fotografías están presentes en las descripciones literarias con un grado alto de nivel iconicidad, es decir, se trata de la creación de un icono a partir de otro.

En consecuencia con lo anterior, la fotografías y la prosa comparten el simbolismo, la segunda, contiene descripciones que evocan lo capturado en las imágenes, éstas su vez son símbolos en sí mismas, ya que obedecen a representaciones perceptibles de una realidad. El lector entonces es quien puede establecer relaciones entre las imágenes y la prosa gracias a su experiencia que le permite asociar los discursos entre sí. En otras palabras, se trata de un proceso de asociación de ideas generales que operan de modo tal que, son la causa de que el símbolo se interprete como referido de dicho objeto.

Los índices de las fotografías, por su lado, están presentes en la narrativa, ya que ambos refieren el objeto de una manera particular convirtiéndolos en iconos, esta reacción no está dada solamente por el parecido con su objeto aun en los aspectos que lo convierten en signo, sino que se trata de una modificación que hace el fotógrafo escritor del signo, por el objeto; así el índice, en este caso la prosa, se convierte en la conexión física entre el objeto fotografiado y la imagen, de modo que en este caso, la literatura tiene necesariamente una cualidad en común con el objeto fotografiado.

En Juan Rulfo, fotógrafo, las marcas que dejaron en la mente las fotografías contribuyen a la configuración de representaciones literarias que componen los cuentos. Lo anterior en varios niveles: en un primer nivel, la representación-ícono, es decir, la primera impresión o sentimiento sobre las fotos que da origen a una imagen, para formar la palabra que también debe ser vista como la construcción del icono (palabra-imagen, imagen-palabra). En un segundo nivel; los índices donde se indica una marca o se señala algo, que refieren todas las marcas que el fotógrafo escritor ha introducido para que al seguirlas se configure en la mente del lector observador no solo la presentación de ese algo, sino las marcas que deja ese algo; y por último, los símbolos, donde se media entre el icono y el índice, ya que está regulado por una convención social.

Juan Rulfo, capturó y representó las imágenes de su cultura a través de sus fotografías y su narrativa; ficcionalizó la imagen de iconos que al ser juzgados y simbolizados, se tornaron impercederos, porque logran connotar un sentido universal. En este sentido, algunos de los índices presentes en su obra son la muerte, la pérdida de identidad, la pobreza, el abandono, la soledad, el despojo. A propósito de la conjunción entre el escritor y el fotógrafo rulfiano, López (1986) afirma que “con una simple mirada, y quizá sin explicárselo, mucha gente ha sentido ese profundo paralelismo; y sin conocer sus libros, desconectando cualquier relación, las fotos de Rulfo se sostienen por sí mismas”. Esta relación, ya sea consciente o inconsciente del fotógrafo al escritor, es producto de su sensibilidad como artista, esa misma que configura la visión poética y dolorosa de lo rural tanto en las imágenes como en los cuentos; por lo cual, agrega López que las fotos del mexicano, “connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias como la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas, soledades y ecos en las lejanías” (p. 38).

Los pactos de lectura que se establecen entre el observador de la fotografía y el lector de los cuentos, contempla la relación de estos con el mundo, su enciclopedia, experiencia de vida. Éste por una mediación social (símbolo), el paisaje, la mujer, el hombre; reconoce el icono fotográfico y accede a la comprensión del signo. Cuando lee la obra literaria el observador, ahora lector, entra en el segundo pacto de lectura en el que se modifican los índices a través de una conexión física, es decir, el signo literario significa parcialmente su objeto, en este caso el paisaje fotografiado, fenómeno o acción representado por las imágenes, por ejemplo los edificios en ruinas, los paisajes, etc.

La fotografía al remitir a una imagen establecida, es un icono. Los elementos de las imágenes limitadas a un espacio, con una propuesta de luz y sombra y las sensaciones que producen fueron connotados por Rulfo y puestos al servicio de la creación literaria. El proceso del lector es: de la fotografía hacia el signo (cuento) una nueva imagen mental del paisaje dado por un proceso de creación literaria del autor y de decodificación del lector y reconstrucción del lector. O puede ser desde el signo (cuento hacia la fotografía o icono) esta es una manera de crear una nueva manera de comunicar indirectamente una realidad en proceso de representativo. De esta manera, los iconos en los cuentos que refieren los objetos presentes en las fotografías, los que denotan meramente en virtud de caracteres que le son propios y que poseen exista o no tal objeto.

Es verdad que, a menos que haya realmente un Objeto tal, el ícono no actúa como signo; pero esto no guarda relación alguna con su carácter como signo [...] No obstante, Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella (1965, p. 17).

Finalmente, la fotografía de Rulfo contiene símbolos como lo rural, la mexicanidad, la aridez, la muerte y la marginalidad; estos universos existentes se extienden hasta la narrativa, a través de la asociación que genera la imagen y la lectura de la obra. Los símbolos presentes en la narrativa están directamente afectados por los objetos fotografiados por el autor, por consiguiente, involucra una suerte de índice, no de carácter peculiar, sino cultural e histórico (1965, p. 26).

Referencias

- Ansón, A. (2010) Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(741), 153-162.
- Bomb. (2007). *Four photographs by Juan Rulfo*. Recuperado de <http://bombmagazine.org/article/2870/four-photographs>
- Castillo, L. (2014). *Clásicos inolvidables (LVI): El Llano en llamas, de Juan Rulfo*. Recuperado de <http://bauldelcastillo.blogspot.com.co/2014/10/clasicos-inolvidables-lvi-el-llano-en-llamas-de-juan-rulfo.html>

- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- . (1993). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1970). *Fronteras del relato. Análisis estructural del relato*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, V., Vital, A. y Zepeda, J. (2006). *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía y crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López, I. (1986). El fotógrafo Juan Rulfo. *México Indígena*, número extraordinario.
- Manrique, W. (2017). *Juan Rulfo, un siglo de un creador interdisciplinar y un actor contemporáneo*. Recuperado de <http://wmagazin.com/relatos/juan-rulfo-un-siglo-de-un-creador-interdisciplinar/>
- Perlado, J. (2017). *Monólogo de Rulfo*. Recuperado de <https://misiglo.es/tag/juan-rulfo/>
- Pierce, S (1965) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pinterest. (2017). *Explora Juan Rulfo, Cortometraje, ¡y mucho más!* Recuperado de <https://co.pinterest.com/pin/342836590362760206/>
- Rulfo, J. (1955). *El Llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1963). El desafío de la creación. *Revista de la Universidad México*, 18(1), 15-17.
- Talleres Lumen. (2015). *“Es que somos muy pobres” una obra literaria del mexicano Juan Rulfo*. Recuperado de <http://www.tallereslumen.cl/es-que-somos-muy-pobres-una-obra-literaria-del-mexicano-juan-rulfo/>
- Valencia, T. (2013). *Juan Rulfo fotógrafo*. Recuperado de <https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2013/09/22/juan-rulfo-fotografo-tarsicio-valencia/>
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. España: Planeta.

REVISUALIZING HISTORY: ELENA PONIATOWSKA'S VISUAL NARRATIVE *LAS SOLDADERAS*

NATHANIAL GARDNER
University of Glasgow

Different from the rest of the projects that combine text and image we have considered thus far Elena Poniatowska's book *Las Soldaderas* is able to manifest the difference the reader encounters in Poniatowska's work when she works in tandem with another photographer and when she goes it alone,¹ as opposed to collaborating with other photographers.² *Las soldaderas* forms a part of a jointly published series by Ediciones Era, Conaculta, and INAH (the Instituto Nacional de Antropología and Historia). The purpose of the series being to showcase Mexico's photographic patrimony that is held in the Fototeca nacional (the National Library of Photography located in Pachuca, Hidalgo – a relatively short distance from Mexico City). The creation of these books allowed intellectuals to consult the specialized library, select images on a topic and then write a text to accompany them. While Elena Poniatowska's texts focuses on the Mexican Revolution's *Soldaderas*, others have focused on topics such as scenes from Mexico City in the 1930s (check this date) and the historical figure Pancho Villa.

As one studies and reflects on Poniatowska's treatment of the Soldadera, it becomes obvious that she is concerned with the discussions and conclusions that might come forth out of the portrayal of the Soldadera in the visual record. Her narrative seems

¹ Another book of essays *Luz, luna, las lunetas* also contains several essays that use photographs to illustrate the narrative that Elena Poniatowska has written. Since the purpose of this section is to evidence the difference between Poniatowska's work that collaborates with another photographer and her work in which simply illustrates with photograph *Las soldaderas* was selected due to the fact that the other book mentioned actually contains a collaborative piece: a reprint of the essay from *Juchitán de las mujeres* along with a much shorted visual essay from the original work.

² Though mentioned very briefly in Doris Meyer's *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries* (University of Texas Press, 2010), *Bailes y Balas* offers a text that is quite different as it simply attempts to provide an element of introductory historical context that draws heavily on the research Elena Poniatowska undertook for her historical novel *Tinísima* that is offered before the viewer is able to observe some photographic samples of images of Mexico City during the years of the Mexican Revolution from the photographic archive held in the Díaz Delgado y García Archive housed in the Archivo Nacional de la Nación. Elena Poniatowska *Bailes y balas: Ciudad de México 1921-1931*, Archivo General de la Nación: Ciudad de Mexico, 1991. On this occasion the author does not interface with the photographs.

to written as a type of denial of what one might find when observing the photographs from the Casasola archive from which these photographs of the Soldaderas are taken. (I need to write a lot more about that specific archive in the future.) It is as if her record is supposed to become some type of counterweight that offers a distinct narrative to the visual one. However, this narratives does very little to engage with the images, not even some of the key ones that have given rise to important discussions from photohistorians.

Poniatowska's narrative is both a payment of homage to the Soldaderas as well as a denouncement of Mexico's treatment of women throughout the whole of the Mexican Revolution. While on the one hand the writer praises a number of women for their valiant acts and bravery in the Mexican Revolution, on the other hand she sharply underlines that, in her estimation, most women had no other choice but to become Soladeras during the Mexican Revolution. Poniatowska uses testimony, history, and a revaluation of the literature of the Mexican Revolution in order to offer the reader a sense of what she esteemed to be the Mexican Soldadera. As we will see, while Poniatowska acknowledges that many of the women accompanied the soliders during their time as soldaderas in order to complete many domestic chores, the essay she offers us tends to focus more on violence as one of the main themes. Take for example Poniatowska's opening example.

Elena Poniatowska takes an historical account (check that this is actually historical and not fictional) written by Rafael F Muñoz that tells of the an attempted assignation of Pancho Villa. In that account a shot is fired at the leader from among a group of women, leaving a hole in his sombrero and almost taking out the revolutionary from Chihuahua. When he attempts to enquire as to who had fired at him all of the women collectively confess to the crime. In retaliation, he has them all killed, tied up, tied together and burned alive. The unrepentant women curse Villa and die. Some seventy to ninety women die in the event (Poniatowska, 2009, pp. 9-10).

While Emiliano Zapata is praised for his treatment of the women in the essay as Poniatowska recreates how Josefina Borquez (the real name of the fictional character of *Hasta no verte Jesús mío* Jesusa Palancares) was taken in protected by the Zapatista leader,³ Pancho Villa is slated time and time again for his mistreatment of the Soldaderas that he fought against and that fought on his side. Poniatowska makes us of the testimony of her informant as well as other sources to show the Villista leader's mistreatment of women. Venustiano Carranza doesn't escape criticism either as Josefina Borquez accuses him of being a thief when he refuses not to give her a pension, not for being a Soldadera – even though she had been one, but rather for being a widow of the Mexican Revolution.

³ The problem with this is the fact that Poniatowska has stated that Zapata was one of the made up elements of *Hasta no verte Jesús mio* (Lagos-Pope, 1990, p. 250).

In her portrayal of the Mexican Revolution she mixes both fact and fiction, drawing on sources such as Mariano Azuela's *Los de abajo* as she underlines the mistreatment during the Revolution, citing that when men arrived at a new town they wanted "mujeres y dinero, en ese orden" (Poniatowska, 2009, p. 15). She then goes on to give the historical account of two sisters: Carmen Serdán and Natalia Serdán who dressed as men in order to become *soliders*, and highly regarded ones as that, only to be ejected from the army once their true identity was revealed (p. 16). Poniatowska repeats this scenario again with the story of Petra Ruiz, who disguised herself as a man (Pedro Ruiz) and gained a reputation for being a crack shot. She was promoted through the ranks and even led her own brigade of twenty-five thousand women that was later disbanded leading to Petra Ruiz working as a barmaid on the Mexican USA border. Poniatowska reveals that this incredible woman ultimately died as the result of a group of drunks shooting her three times.

Apparently unsatisfied with the visual record of the *Soldaderas* that the national library of photography holds, she offers a fresh point of view.

En las fotografías de Agustín Casasola, las mujeres con sus enaguas de percal, sus blusas blancas, sus caritas lavadas, su Mirada baja, para que no se les vea la vergüenza en los ojos, su candor, sus actitudes modestas, sus manos morenas deteniendo la bolsa del mandado o aprestándose para entregarle el máuser al compañero, no parecen las fieras malhabladas y vulgares que pintan los autores de la Revolución Mexicana. Al contrario, aunque siempre están presentes, se mantienen atrás. Nunca desafían. Envueltos en su rebozo, cargan por igual al crío y las municiones. Paradas o sentadas junto a su hombre, nada tienen que ver con la grandeza de los poderosos. Al contrario, son la misma de la debilidad y de la resistencia. (p. 13)

So Poniatowska's narrative uses the texts from the authors of the Mexican Revolution to offer us the reader repeated exhibits examples of women who were more than cooks and cleaners. As she does so, she offers us formidable examples, however the text, like much of her testimonial literature, tends to underline the unusual as opposed to the usual. Women who dress as men and become successful *solideras/soldaderas* and highly regarded war heroes only to be forgotten or even killed once their identity is made known. While the bravery, courage, valence and the contribution these exceptional women made to the Mexican Revolution and to history goes without any question whatsoever, when one observes the images the Casasola archive presents of the woman commonly known as the *Soldadera*, the deeper question might be if these exception women from Mexican history would have considered themselves *Soldaderas*. Perhaps a more precise term might be in place for these women Poniatowska has underlined in her essay.

In her contemplation of the Soldadera, Poniatowska appears to cast aside the photographs to focus more intently on images such as those that come out of art such as those of José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada and Mariana Yampolsky, all of which portrayed the Soldadera in their art differently, but with the common denominator of painting etching them as women who bore arms, not cooks and cleaners (Poniatowska, 2009, p. 24).

While Elena Poniatowska's essay on the Soldaderas shares the intention with the images of reinscribing the role of the Soldadera in the dialogue on the Mexican Revolution, she approach also includes the decrying of way in the Mexican Revolutions female heroes have been forgotten. In her so doing she also questions the Mexican literary canon by analyzing the case of Nellie Campobello, the only female author of the Mexican Revolution. Poniatowska is quick to note that it was her archive in the hands of Martín Luis Guzmán that enabled the acclaimed *Memorias de Pancho Villa* to be written, whilst her book *Apuntes sobre la vida military de Francisco Villa* went ignored. This, argues the foremost dame of Mexican letter, was not due to the fact that her book was of lesser value, but because the author was woman. Poniatowska's narrative draws a parallel between the many women of the Mexican Revolution who languish in oblivion when compared to greats such as Pancho Villa, Carranza, and Emiliano Zapata. She is not satisfied with the images of the Soldaderas Casasola's archive keeps as a memory of their role in the revolution. Poniatowska's narrative prefers the violence of combat as opposed to the domesticity that the photographs portray: though the writer is also quick to recognize that without that contribution as well, the Mexican Revolution would not have been possible: the soldiers would have returned home (p. 28). What the images do reveal is an important part of the Mexican Revolution that should also be considered. They reveal a world that can and should be commented as well.

The photos of *Las Soldaderas*

But what exactly do the images that accompany Elena Poniatowska's essay say? The very first image of the photo narrative creates a framework for the dialogue. Here we have a soldier with his rifle on his back, he helmet on and boots strapped. While he appears rough and ready for war, we see him sitting down and speaking with a soldadera we are to assume is his wife. He is engaged in conversation with her. Between the two and completing the circle is what appears to be a young girl. Her head is covered with a rebozo, but underneath it we can see a white dress. A soldier and his horse stand ready in the background, blurred as they are out of focus. This is a picture of domesticity unlike one we would see of modern warfare. In our times, families and soldiers are only together as a soldier's tour of duty is at its beginning or end. The Casasola archive speaks of a war that is, in many ways, a family fought war. The next photo confirms this same idea. We view a couple. Both the Soldadera and the soldier hold a rifle,

though in this case it is the soldier who wears the munitions. The Soldadera kisses her partner on the cheek. Again the photo archive offers the idea the idea of family life and domesticity among warfare.

Elena Poniatowska is correct. The Fototeca Nacional's collection bears testimony of Soldaderas as domestic agents. Their clothing may vary to some degree with some sporting a gun here or wearing a helmet there, though most photographed "in action" simply wear the typical garb of the day: dresses and rebozos. Often times they will be carrying a bundle of clothing or a basket of food. Many times, as they pose for the camera they are pictured with their partner: a soldier. The photographer seems keen to capture the family unit at war. Though they go without almost any mention at all in novels, testimonies, or historical accounts, the photographs capture children who accompany the soldiers and Soldaderas. Consider the picture on page thirty-nine of the photo essay. Here the Soldaderas are at a train station. More than a dozen of them await for a train. Some stand while others are in movement. None of them appear to be armed. However this does not mean that they travel light. On the contrary, they appear to be heavy laden. They carry an assortment of items, most of them for domestic use: bundles of clothing, food baskets, and portable stoves are among the items that rest beside the women. However, on the far left hand side of the image we are able to see that one of the women carries a very special cargo: a small girl. This is of course, evidence of one of the advantages of the photograph: its ability to capture people who are often not included in historical accounts, such as children and women, even if they are not seen in combat situations. The images on pages forty-nine as well as seventy-five also suggest this notion of family at war together. A shred of history uniquely offered to us by the photographs of the Casasola archive.

Most of Elena Poniatowska's essay that accompanies this collection of photographs focus on scenes of violence and combat. She appears to long for visual evidence of the details found in the novels of the Mexican Revolution. And why not, who wouldn't want to see the novels of what is possibly Latin America's most studied collection of novels meticulously captured in photographs? However there are reasons, very clear reasons why the collection of photographs does not present the dialogues she wanted. Why these women might not be pictured in action as Poniatowska wished to see them is most is due to the nature of photography. Even though the development of photographs had improved significantly by the time that the photographers of the Mexican Revolution set about to capture Mexico's greatest social movement of the twentieth century, most pictures of the Mexican Revolution are of static moments, soldiers and Soldaderas at wait, pausing to travel, to eat or to enjoy a quiet moment. The fact of the matter is that there are almost no images of combat from the Mexican Revolution (Mraz, 2010, p. 174). While there are a few photographs of soldiers running, most "combat photos" are not combat photographs at all but rather freeze frames from staged films of the Mexican Revolution, like the films that Fernando de Mora created

(Mraz, 2015). Very few pictures of active trench warfare or soldiers in movement can be found. Many action photos, if one wishes to call them that, are of firing squads, or troops in formation, and it is true that men are mostly the ones who were captured taking part in these activities, though there are some exceptions. Not unlike that picture John Mraz identifies of Soldaderas being trained by a soldier to fire a rifle (Mraz, 2010, p. 142), page sixty-seven captures four Soldaderas kneeling in formation with their rifles, munitions strapped on their chest, and ready to fire at an unseen object.

Where a different narrative on the Soldadera begins to appear among the Casasola photo archive begins to appear when one considers the portraits found in the collection. Here we begin to see the women Poniatowska wishes to see in action. Gone are the rebozos and dresses. In the portraits we see women with sombreros, trousers, and boots. They don rifles and munitions. Many look away from the cameras, sternly staring into the distance. One of them, on page sixty-one, even appears to have medals. The photo credits offer no clues as to who these women were. What is true is the fact that portraiture is only simulated reality. In the portrait what we want to be or see is often put on display.⁴ These woman who have traded their dresses for a more formal soldier attire, have very little to do with woman on page seventy-three, perhaps the only picture of a soldadera in action whose actions do not appear to be domestic orientated. Here the soldadera accompanies a group of soldiers and two other soldaderas. The woman is still wearing a rebozo and a dress but she holds a rifle in her hand and wears a military coat as well. Photographic reality it would seem, might present itself in a form that is distinct from both portraiture and novelistic accounts.

The selection of the Casasola collection found in *Las Soldaderas* contains an image that makes shows the sometimes misleading nature portraiture. On pages forty and forty-one of the *Las soldaderas* we are given a two page spread of what is probably the most famous image of a “Soldadera”. Featured as the watermark of the 2010 commemorative 100 peso bill, “La Soldadera” is the picture of a woman at the entrance of a Revolutionary train. She holds onto the two bars that line the steps to the train carriage while she looks out, her eyes intently focused on some unseen event or object to her left. Perhaps due to the intense look on her face, or perhaps due to her youth and poise, the image of this woman (uncommented in the written essay except for the brief reference to Adelita that focuses on the origin of the song, not the photograph of the collection) portrays is now the key image of the Soldadera, often known as “Adelita”. Seasoned photo historians in Mexico all have heard of or met an old woman living in some far flung point of Mexico who claims to be the supposed Soldadera on the train, not of which have been proven. Articles in the newspaper *La Jornada* during 2010, claimed to have identified the woman and published a story on her life and identity,

⁴ Maybe reference Berger on this one... Or if not find other writings on the portrait.

but this ultimately was unfounded.⁵ The curious truth about this photograph is the fact that the “Adelita” portrayed was most likely not a Soldadera at all! Travelling on a Madero Train in 1914 Adelita was most likely a cook or a food vendor as, as seen in the other photos in the collections, the Soldaderas road on top of the trains with the soldiers (Mraz, 2015). Some have even claimed she might have been a sex worker, and the truth is that long before she was the poster girl of the Soldadera, her image was used on a poster used by sex workers of the Mexico Revolution (Mraz, 2015). The exact truth about the origin and nature of the woman that photo buffs and photo historian’s know as “Adelita” will most likely be a mystery. However this image clearly teaches that portraits can often offer unsteady images of reality as well as the usefulness of context in when approaching photography.

When considering photography the photo historian John Mraz teaches that photography can offer glimpses of mentalities: engrained cultural mentalities cultivated over long periods of time.⁶ While Elena Poniatowska’s essay searches in vain for the lost and forgotten heroines as well as the violence from the stories of the Soldaderas, what we find is a series of photographs that show the domesticity that the Soldaderas brought to the Mexican Revolution. The evidence shows that they indeed were the cooks, the washers, the helpmeets and the companions of the soldiers, who could be found bearing arms as well. While Poniatowska’s text argues that the women had little choice at the time (Poniatowska, 2009), the Casasola archive does evidence the women in maternal poses, offering their soldier kisses and watching over children whilst others pose with pistols, rifles and munition-belts. While the INHA photo library was successful with this series in helping its holdings better known, the book itself raises more questions as to the figure of the Soldadera. Should one follow the stories and histories about the Soldadera written by the almost universally male writers of the Mexican Revolution? Nellie Campello, the only canonical woman writer of the Mexican Revolution tells us the life of men more than women. Or should the historian pay more heed to the visual narrative of the Soldadera found in the Casasola and other archives, even when these almost only offer evidences of the domesticity of the Soldadera or posed portraiture? Visual historians would point to the ability of the visual to capture the marginal and the subaltern in ways far more comprehensive than is often found in written historical accounts and canonical texts. Though Poniatowska’s dialogue on the Soldadera is far from the realm of magic realism, it does beg the question as to what is real.

This project, the only one in which she works alone in the construction of the visual and the written texts, manifests key differences. While she did not make the images found in the Casasola archive, she was given the task of selecting and writing about

⁵ Find this 2010 story from *La Jornada*.

⁶ John Mraz Mexico: A photo history the Mexican Reader... Get the exact quote from this...

them. The written text suggests that this was an unsatisfying task for as the writer she has searched for a visual narrative that the photographs did not (and would not) bear forth. In her unsuccessful search for a visual narrative that matched the written ones she had experienced she appears to reject the visual and simply adhere to the written, creating in many ways two narratives that are separate from each other as opposed to ones that thrive off interplay. On the other occasions, she was able to take another's idea and respond to it, grow out of it, add to it, and vice versa. Not responsible for creating meaning in the visual, the writer was able to take the stimulus and create a counter reaction without any responsibility for forming a narrative from the visual, creating a marked difference in the composition of the written narrative.

References

- Lagos-Pope, M. I. (1990). El testimonio creativo de "Hasta no verte Jesús mío". *Revista Iberoamericana*, 56(150), 243-453.
- Mraz, J. (2010). *Fotografiar la Revolución mexicana: compromisos e íconos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- . (2015). Conversation with Nathaniel Gardner. México.
- Poniatowska, E. (2009). *Las soldaderas*. México: Ediciones Era-Conaculta-INAH.

SOBRE LA POLIFONÍA DEL YO DIALÓGICO Y SU DEVENIR DISCURSIVO EN LA REALIDAD DE LA VIDA COTIDIANA¹

ELŻBIETA MAGDALENA WĄSIK
Adam Mickiewicz University in Poznań
wasik@wa.amu.edu.pl

Dominios físicos y lógicos de la comunicación en las propiedades de los yoes humanos

Este trabajo parte de la apreciación de la distinción entre los dominios físicos y lógicos iniciados por Victor H. Yngve (1996, pp. 78-80), un físico estadounidense que promovió una aproximación de ciencia dura a la lingüística humana, en oposición a la aproximación de ciencia blanda. [El trabajo] apoya las afirmaciones de los investigadores que superan los estudios orientados al discurso más allá de los hechos objetivos empíricamente disponibles a través de una observación directa en los actos de habla reales, mediante el reconocimiento de que el objeto de su investigación no sólo forma constituyentes observables utilizados por los participantes de la comunicación que se manifiestan como personas concretas, ondas sonoras físicas que los vinculan como hablantes y oyentes, objetos físicos y otras partes del entorno, sino también sus aspectos inferibles, tales como funciones, cualidades y relaciones en su modo de existir como sujetos mentales, relevante para la realización de sus tareas comunicativas. Por lo tanto, yendo más allá del dominio físico compuesto de hechos directamente observables, se propone distinguir rasgos que sólo pueden captarse a través del razonamiento y las inferencias. Aquí pertenecen, por ejemplo, las tareas y las intenciones de individuos comunicantes, sólo asumidos de modo similar al conocimiento del valor referencial de los medios comunicacionales de expresión, que constituyen el llamado dominio lógico de la comunicación. Puesto que la comunicación puede involucrar cosas y/o situaciones que son remotos en el espacio y el tiempo con respecto a eventos comunicativos como partes del entorno próximo, así como rasgos concebidos o imaginados por individuos comunicantes, los practicantes de las llamadas ciencias blandas, representantes de las disciplinas sociales y psicológicas, deben tener en cuenta el carácter complejo del pensamiento o las actividades interpretativas de los seres humanos, que son capaces de ir más allá, o de trascender los barreras de sus experiencias actuales, gracias a sus significativas capacidades comunicativas.

¹ Traducción de Juliana Acero Camaño y Diego Alejandro Ramírez Bonilla, Universidad Nacional de Colombia.

De acuerdo con la creencia de Yngve, comentada por mí recientemente (véase Wąsik, 2017, p. 460), vale la pena exponer que lo accesible en el mundo real no es el lenguaje como un sistema abstracto de elementos léxicos, sino sólo las personas que se comunican entre sí. Por lo tanto, los practicantes de los estudios de la comunicación y del discurso deben partir de las manifestaciones concretas de las propiedades lingüísticas de los individuos comunicantes para investigar y describir su comportamiento verbal como productos de su actividad texto-formativa. Entonces tendrían la oportunidad de descubrir cómo las personas se reúnen en comunidades discursivas a través de la realización de tareas compartidas como aspectos constitutivos de los ecosistemas humanos formados en los dominios naturales y socioculturales de la vida humana.

Hay consecuencias prácticas que resultan del postulado de trazar una línea entre los dominios físico y lógico de la comunicación humana para la comprensión del rol agentivo de los participantes en la comunicación como actores o causantes de los actos lingüísticos. Esta distinción permite, entre otras cosas, darse cuenta de que la evidencia obtenida de la observación cuidadosa a veces conduce la interpretación competente de eventos comunicativos, pero a veces obstaculiza o dificulta la comprensión de su desempeño. De todos modos, en lo que respecta a los productos de la comunicación verbal, se puede decir que atestiguan propiedades observables, es decir, extraorgánicas, o inferibles, es decir, intraorgánicas, de los individuos comunicantes como yoes, que forman respectivamente relaciones interpersonales e intersubjetivas.

En consecuencia, al centrarse en el lenguaje como propiedad relacional de los individuos como sujetos y personas que participan en las interacciones comunicativas, se puede llegar a la conclusión de que su función básica es establecer comunidades relativamente homogéneas de cognoscentes del significado y conocedores del significado, por un lado, y productores del significado e intérpretes del significado, por el otro, entre los participantes en la comunicación. Al ser capaz de hablar y entender los lenguajes naturales y sus variedades como medios de significación individual y de entendimiento mutuo, el yo humano puede ser abordado, en referencia a mis distinciones anteriores (véase Wąsik, 2017, p. 462), en términos del yo lingüístico que exhibe una diversidad de sus propiedades relacionadas con el lenguaje y la comunicación.

El yo lingüístico en las relaciones interpersonales e intersubjetivas

Los individuos humanos como hablantes de la lengua son seres psíquicos y sociales, conscientes de sí mismos en las relaciones con los demás, que se desarrollan hacia la autorrealización a través de su comunicación intra e interpersonal que conlleva actividades mentales conscientes e inconscientes a las cuales los observadores externos no tienen acceso directo debido a sus cualidades lingüísticas. En consecuencia, considerada desde la perspectiva del individuo, la comunicación humana, que permite alcanzar la autorrealización, tiene que ser vista como un proceso continuo de creación de un

concepto deseado del yo, que en realidad consiste en colecciones de percepciones psicológicas socialmente determinadas sobre uno mismo.

El origen de la noción de la mismidad

Es la noción de la mismidad la que se produce en el contexto del crecimiento personal de los individuos humanos a través de la satisfacción de sus necesidades y valores personales, contribuyendo a la mejora de su conciencia e identidad personal. Su comprensión, en términos de la dualidad de manifestaciones de la individualidad humana en la mente, proviene de los filósofos americanos del pragmatismo, especialmente William James (1900 [1890]), quien definió el yo humano como, por un lado, el sujeto (o el *Yo* que experimenta, piensa y habla) y, por otro, el objeto de sus propias experiencias, pensamientos y declaraciones (o el *Me* como persona física). De acuerdo con la explicación de James, el *Yo*, es decir, un sujeto mental, encuentra continuamente su identidad en su *Me* como un objeto intencional de su propia conciencia; su identidad es, pues, una cosa vagamente interpretada, percibida como tal no sólo por los observadores externos sino también por sí misma. Sólo esta discriminación de sentido común entre *Me* y *Yo* como dos aspectos del yo, descrito explícitamente por James en su obra *Principles of psychology* (1900 [1890]), permite hablar, respectivamente, sobre las propiedades observables e inferibles de los yoes comunicantes. Implica que los actos significativos-comunicativos que realizan en sus mundos de vida deben ser tratados en términos de relaciones interpersonales, es decir, observables y/o intersubjetivas, es decir, relaciones asumibles que los unen.

De hecho, la diferenciación entre las propiedades lingüístico-comunicativas observables e inferibles del yo como miembro de la sociedad y participante en la comunicación, resultante de la distinción entre el sujeto mental y la persona física, es explícitamente expresable en inglés, pero no tienen sentido de la misma manera en otros idiomas. Por ejemplo, en español, portugués o italiano, se habla más bien de cualidades de un ego que son de tipo doble, es decir, subjetivo-racional y corpóreo-empírico. A pesar de estas sutilezas terminológicas de las lenguas en comparación, es razonable darse cuenta de la naturaleza dinámica los yoes comunicantes como personas ligadas por ondas sonoras que desempeñan el papel de mensajes verbales como portadores de significado, así como sus sustitutos a su vez transformados nuevamente en ondas sonoras en los procesos de su recepción, que son accesibles a la observación empírica y experimental. Es cierto que cuando la gente envía y recibe mensajes, la existencia de colectividades comunicantes, fundada en las relaciones interpersonales, es un efecto del gasto de ciertas cantidades de energía que pueden medirse. Simultáneamente, sin embargo, los yoes comunicantes entran en relaciones intersubjetivas mutuas cuando cognocen e interpretan el significado de los mensajes verbales de forma igual o similar de acuerdo con su valor referencial. Estas relaciones entre los yoes como sujetos encuentran su reflejo en las mentes de los participantes en la comunicación en forma de conocimiento lingüístico cambiante sobre la realidad concluida.

Constituyentes del yo como objetos intencionales

Al enviar y recibir sus mensajes a través de las actividades signo-procesadoras, interpretando sus pensamientos en patrones de signos, siendo consciente de su existencia personal como persona física, el yo como sujeto internamente concebible y agente experimentador actúa generalmente hacia constituyentes de su personalidad que despiertan sentimientos y emociones de su subjetividad. En consonancia con la concepción que tiene James del yo, el sujeto mental participa en los actos de auto-apreciación, auto-búsqueda y auto-preservación, que son impulsados o provocados por los constituyentes del yo como persona; sin embargo, el yo como persona y objeto de la atención del sujeto consiste en yoes materiales, sociales y espirituales. Más concretamente, el yo material contiene representaciones mentales de aquellos objetos físicos con los que el individuo se identifica y considera como pertenecientes a sí mismo o a sí misma, especialmente su cuerpo, posesiones, familia inmediata, etc. El yo social incluye posibles imaginarios de uno mismo que el individuo posee gracias a las comunicaciones interaccionales y transaccionales en las que él o ella se ajusta a otros individuos en contextos sociales y situacionales particulares. El yo espiritual abarca aspectos internos e íntimos del yo, tales como rasgos de personalidad, actitudes, creencias, valores, etc. De modo significativo, todas estas partes del yo humano, que determinan su individualidad y personalidad, tienen que ser vistas como productos de comunicación. Independientemente de si son conocidas por el yo o comprendidas por él, reveladas a otros intencional o no intencionalmente o mantenidas ocultas, o no conocidas o no comprendidas, ellas también influyen significativamente en su comunicación. En particular, el comportamiento de los yoes comunicantes se ve afectado por su autoconciencia privada y pública, es decir, cuando introspeccionan su yo interior, evalúan sus sentimientos y emociones, así como supervisan su comportamiento desde la perspectiva de la cual serían percibidos por observadores externos. El yo humano como estructura unificada de rasgos de personalidad relativamente estables, pero a menudo incompatibles o incluso conflictivos, surge así de la amalgama de múltiples estados mentales de un individuo.

Para exponer los condicionamientos sociales del yo humano, es correcto aludir a los supuestos de James relativos a la naturaleza de la mente humana, formulados por él en *Principles of psychology* (especialmente en el capítulo 6 del primer volumen), al discutir cuestiones de la evolución mental. James reflexionó sobre cómo pasar sin interrupción de los asuntos de la vida corporal a la vida mental de los individuos humanos. Como él firmemente sostuvo, los humanos experimentan sus mentes individuales sólo como el flujo del monólogo interior. La afirmación de que los estados mentales de los seres humanos, que causan su comportamiento, son compuestos en estructura, porque están formados por estados conjuntos más pequeños, parece ser, en opinión de James, vaga e incierta. A pesar de ello, las mentes individuales, constituidas por estados psíquicos formados, en efecto, por experiencias de seres humanos con sus mundos externos e internos, son para él de interés primordial.

Refiriéndose a la visión de James sobre la mente humana como una multiplicidad de ideas asociadas en una unidad de estados que se siguen sucesivamente, uno tiene que apoyar su argumento [el de James] de acuerdo a que las mentes privadas, individuales, bajo ningún sentido se aglomeran en una mente compuesta más alta. De acuerdo con James (1900 [1890]), son sólo las palabras del lenguaje, usadas en el discurso simbólico en la comunicación, las que pueden tener el mismo significado denotativo para varios individuos y por medio de las cuales la opinión pública puede ser revestida de personalidad de varias maneras.

La formación discursiva del yo desde la perspectiva del constructivismo

Los intereses en el yo humano desde el punto de vista de sus procesos de pensamiento, que son de hecho posibles gracias al lenguaje, obligan a enfocarse en los condicionamientos psíquicos del hablante individual del lenguaje y del comunicador individual del, especialmente sus emociones y sentimientos, actitudes, creencias, valores, etc. Estos condicionamientos, únicos en el caso de cada individuo, son aprendidos o, como se podría decir, construidos en interacciones sociales.

El constructivismo personal en relación con el constructivismo social

Para comprender los aspectos psíquicos y sociales de la comunicación humana en la formación discursiva de sus participantes, hay que prestar atención al constructivismo como un acercamiento a la naturaleza de la cognición y el conocimiento humanos. Cabe mencionar, en primer lugar, *The psychology of personal constructs* de George A. Kelly (1955), que muestra la forma en que los seres humanos predicen y controlan los eventos en su entorno. En su trabajo, popularizado en español a través de la selección de textos *La psicología de los constructos personales* (2001), Kelly explica cómo los individuos particulares interpretan su propio comportamiento, en lugar de como ellos son vistos por otros que observan su comportamiento. Lo que los psicólogos tienen que saber acerca de los individuos humanos es, según Kelly, que crean patrones o modelos aparentes, los llamados constructos personales, a través de las cuales miran el mundo. Es importante señalar que estos constructos no son extraídos de la realidad existente, sino impuestos por los individuos sobre los acontecimientos reales. Vienen de individuos particulares que los usan, no de los eventos para cuya interpretación están siendo utilizados. Tales constructos personales, formados por personas para interpretar los eventos en sus vidas, son bipolares y dicotómicos, ya que incluyen propiedades opuestas de los fenómenos experimentados por ellas, pero, como creía Kelly, sólo un polo de un constructo particular, por ejemplo, de un par: justo vs. injusto, pesado vs. ligero, estable vs. cambiante, etc., se está utilizando para interpretar un evento. Examinando sus predicciones que se refieren a eventos interpersonales y materiales en sus ambientes, los individuos humanos hipotetizan que ciertos constructos serán apropiadas y los prueban en acción. Es decir, actúan de acuerdo con

lo que dictan sus constructos personales. Esto implica que cada individuo tiene su propio conjunto de constructos personales únicos que sólo parecen ser comunes a muchas personas, por ejemplo, a los hablantes de la misma lengua. Aunque, debido a las limitaciones del lenguaje, los constructos personales de dos personas parezcan ser similares, prácticamente, por lo general tienen diferentes significados para cada una de ellas.

En el marco del constructivismo social, iniciado en el tratado de Peter Berger y Thomas Luckmann, para las tareas de la sociología del conocimiento, *The social construction of reality* (1966), la construcción de la identidad personal se describe en términos de subjetividad individual frente al contexto de la subjetividad colectiva como un estar en el mundo gracias a las actividades semióticas en el pensamiento singular y en los procesos de comunicación mutua. Derivado de la fenomenología mundana (mundo de la vida), el concepto de “realidad de la vida cotidiana” en la representación de Berger y Luckmann (1966, pp. 1-3) se refiere a todas las esferas del orden institucional que se integran en una estructura más amplia, constituyendo así un universo simbólico para toda la experiencia humana. Por lo tanto, se puede decir a la luz de los autores (Berger y Luckmann, 1966, pp. 95-104) que los individuos humanos actúan siempre dentro de un universo simbólico, formado a través de objetivaciones sociales porque conocen la realidad intersubjetiva que comparten con otros, y que constituye para ellos la matriz de los significados tanto objetivos (sociales) como subjetivos (individuales, es decir, reales). Por lo tanto, no sólo la continuidad histórica de la sociedad, sino también las biografías de individuos particulares deben entenderse en términos de consecuencias resultantes de eventos comunicativos que tienen lugar únicamente dentro del conocimiento de la realidad. Como sostienen Berger y Luckmann (1966, p. 97), los individuos humanos se posicionan a sí mismos incluso con sus experiencias privadas dentro de estos universos simbólicos que son el resultado de los procesos sociales de objetivación y acumulación de conocimiento. Siguiendo su línea de razonamiento, los universos simbólicos pueden ser vistos como construcciones cognitivas que permiten a los individuos establecer vínculos explícitos entre temas e ideas significativos; como tales, se originan en los procesos de reflexiones subjetivas, que están subordinadas a las objetivaciones sociales.

El devenir discursivo del yo como una secuela de prácticas y formaciones en discursos sociales

Partiendo de los supuestos del constructivismo social, es importante hacer alusión a las nociones de discurso y prácticas discursivas, introducidas por Michel Foucault en su libro *La arqueología del saber* (1970 [1969]) y en su artículo “El orden del discurso” (1999 [1971]), útiles para las tareas de estudios sociológicamente orientados a las relaciones humanas y las formas de sus manifestaciones lingüísticas. Como Foucault (1970 [1969]) expone: “Estas reglas definen no la existencia muda de una realidad, no

el uso canónico de un vocabulario sino el régimen de los objetos” (pp. 88-81). Según Foucault, las dependencias entre el lenguaje, la realidad social y el individuo humano como un sujeto social, pensamientos e ideas, así como la ciencia y el conocimiento, deben ser tratados exclusivamente en contextos históricos y culturales. Se construyen discursivamente. Para ser exactos, llegan a ser a través de prácticas discursivas y dentro de formaciones discursivas fijas y definidas. Lo que importa en el acercamiento investigativo propuesto por Foucault son formas generalizadas de pensar y creer enraizadas en el lenguaje y basadas en la tradición histórica y el orden social e institucional que se pueden descubrir a través de los estudios del discurso. La convicción de Foucault de que las prácticas discursivas construyen la realidad humana, de que sistemáticamente forman los objetos del discurso, implica que las palabras mismas del discurso no se usan para designar las cosas sino para crear orden social.

Por lo que se refiere al hombre mismo como sujeto del discurso, no se puede asumir, siguiendo el razonamiento de Foucault (1970 [1969]), que él desempeña una función sintetizadora o unificadora, sino, contrariamente, “las modalidades de enunciación, en lugar de remitir a la síntesis o a la función unificadora de *un* sujeto, manifiestan su dispersión” (p. 89). Aunque participe en la formación de los discursos, no se puede hacer referencia a su estatus, ni a las posiciones que ocupa, ni a los planos desde los que puede hablar. En efecto, aunque estos planos están correlacionados sistémicamente, las relaciones humanas se establecen por la especificidad de las prácticas discursivas y no por una actividad sintética de sujetos conscientes, independientes y anteriores al discurso. Foucault rechaza la visión del discurso exclusivamente como “un fenómeno de expresión”, es decir, como “la traducción verbal de una síntesis efectuada por otra parte” (p. 90). En lugar de eso, habla a favor de buscar “el campo de regularidad para diversas posiciones de subjetividad” (p. 90). Para Foucault (1970 [1969]), “El discurso, concebido así, no es una manifestación majestuosamente desarrollada de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde puede determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliega una red de ámbitos distintos” (p. 90). En opinión de Foucault, “no era ni por las ‘palabras’, ni por las ‘cosas’ con lo que había que definir el régimen de los objetos propios de una formación discursiva” (p. 90). Hay que darse cuenta de que “no es ni por el recurso a un sujeto trascendental, ni por el recurso a una subjetividad psicológica como hay que definir el régimen de su enunciaciones” (p. 90). Por lo tanto, Foucault sostiene que, “los discursos y su ordenación sistemática no son otra cosa que la fase última, el resultado en última instancia de una elaboración largo tiempo sinuosa en la que están en juego la lengua y el pensamiento, la experiencia empírica y las categorías, lo vivido y las necesidades ideales, la contingencia de los acontecimientos y el juego de las compulsiones formales” (pp. 125-126). Se puede aceptar, a la manera de Foucault, que el individuo comunicante permanece siempre “en la dimensión del discurso” (p. 126).

Sobre la naturaleza dialógica del yo discursivo

Suponiendo que las relaciones interpersonales observables e intersubjetivas asumibles que unen a los yoes comunicantes encuentran su reflejo en múltiples discursos, hay que prestar atención a la dialogicidad como principio del conocimiento social. Se reconoce que la naturaleza dialógica de la mismidad es una propiedad universal del hombre, consciente de sí mismo en relación con otros, independientemente de su anclaje cultural y social. La autoconciencia, que tiene un carácter simbólico, puede aprehenderse en términos del yo dialógico, es decir, la continuidad y la discontinuidad de las múltiples voces internalizadas de las interrelaciones yo-otro o la intercambiabilidad de los papeles hablante-oyente. El yo privado del individuo es conocido por él mismo o ella misma gracias a la introspección, pero su concepto-del-yo es siempre el producto de sus comunicaciones y relaciones pasadas con los otros. Aparentemente, las propiedades universales del concepto-del-yo son sólo la posesión del yo privado o interior, la comprensión de sí mismo como físicamente distinto y separable de los otros y la existencia de un esquema general del cuerpo que proporciona al individuo un ancla en el tiempo y el espacio, así como la conciencia de sus actividades internas, tales como los sueños, el flujo continuo de pensamientos y sentimientos, que son personales en la medida en que no pueden ser directamente conocidos por los otros.

El concepto del yo dialógico que viene de Hubert J. M. Hermans, un psicólogo holandés, sigue en conformidad con la concepción del yo como sujeto y objeto desarrollado por William James (1900 [1890]). Ha aparecido ya en 1987 con respecto al individuo involucrado en diálogos internos y se utiliza en lo referente a una persona incrustada en actividades narrativas (véase Hermans 1987 y 1989). Desde entonces, la estructura dialógica del yo ha sido descubierta y analizada por Hermans en sus numerosas obras publicadas, en inglés y en otras lenguas, por él mismo y junto a otros autores.

Según Hermans, el yo humano emerge y se transforma gracias a las interacciones sociales. Constituye una complejidad de múltiples voces internas que personifican personas reales o imaginadas con las que el individuo como sujeto se involucra en la comunicación anticipando su propio comportamiento y el comportamiento de los otros, especialmente sus expresiones como reacciones a las expresiones de los demás. A partir de su comprensión del crecimiento personal o del autodesarrollo del individuo humano desde el procesamiento de la información hasta el intercambio dialógico, Hermans se inspiró no sólo en la noción del yo, definida por James en *Principles of psychology* (1900 [1890]); se refirió también al concepto de dialogismo y a la metáfora de las voces polifónicas (es decir, múltiples) propuesta por Mijail Mijailovich Bajtín, un crítico literario ruso, en *Problems of Dostoevsky's poetics* (procedente originalmente del texto ruso de 1929). Como explicó Hermans, mientras que en la descripción de James hay varios personajes que deben ser vistos como pertenecientes a la dimensión Me del yo, por ejemplo, en el caso de un hombre, su esposa y también sus hijos, antepasados, amigos, y así sucesivamente, la propuesta de Bajtín de aceptar la idea de una “novela polifónica”

significa que hay varios autores o pensadores, es decir, personajes, presentados como pensadores independientes, cada uno con su propia visión del mundo. Hermans advierte que lo que existe en una obra literaria es una pluralidad de conciencias y mundos en lugar de una multitud de personajes y destinos dentro de un mundo objetivo unificado. Por lo tanto, ha propuesto un enfoque dialógico de la subjetividad humana, elaborando sobre la opinión de Bajtín que el autor de una novela puede organizar y contraer en un diálogo plenamente desarrollado entre dos partes relativamente independientes en eventos temporalmente dispersos en oposiciones espaciales que están simultáneamente presentes.

Al discutir la teoría dialógica de la mente de Hermans, se debe aceptar su creencia de que el yo consiste en muchas voces que se activan en situaciones sociales particulares. Hay que tener en cuenta el hecho de que en la vida cotidiana los individuos se enfrentan con frecuencia a dilemas, deliberan sobre cómo actuar, buscan soluciones y explicaciones, toman decisiones y hacen compromisos, etcétera, mientras sus mentes, ocupadas o pobladas por voces, se convierten en una escena en la que suceden acontecimientos dialógicos psíquicos reiterativos y en constante cambio. En consecuencia, el yo individual tiene que ser visto como un participante de diálogos interiores y exteriores incesantes, la conversación a través de la cual está vinculado con su entorno social proporcionando, como tal, medios y contenidos relevantes para su desarrollo personal. Estas múltiples voces en su mente se refieren a las personas, como fue formulado por James (1900 [1890]), de cuya opinión el yo individual se preocupa. El mérito real de esta teoría del yo dialógico es, pues, que acentúa la visión dialógica de la comunicación humana frente a la visión monológica de las actuaciones comunicativas de los individuos que realizan sus tareas comunicativas y sus fines en actos de habla directos e indirectos.

Capas rizomáticas en el devenir afectivo del yo discursivo incrustado en ensamblajes colectivos de enunciación

El valor aplicativo de las nociones de rizoma y ensamblaje

La noción metafórica de rizoma, que puede usarse para ilustrar la participación de los individuos humanos en las redes de relaciones creadas por ensamblajes enunciativos, entró en el pensamiento intelectual moderno gracias a los filósofos franceses del posmodernismo, Gilles Deleuze y Pierre-Félix Guattari. Aunque se toma prestada de la terminología de la botánica, explica, entre otras cosas, los procesos de cambios civilizatorios y políticos, la difusión de productos de la cultura material y espiritual, etc. En su obra común *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (2004 /1994/ [1980], pp. 9–32) recurrieron al concepto de rizoma para caracterizar la naturaleza del ser en general, así como la naturaleza del discurso y el propio lenguaje en particular. Como han explicado, de una manera pictórica, “un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas

rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa” (p. 12). En la naturaleza, sin embargo, “hasta los animales lo son cuando van en manada... En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos” (p. 12).

Deleuze y Guattari (2004 /1988/ [1980], p. 13) describen las propiedades del rizoma en términos de conexión y heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificativa, cartografía y decalcomanía, que también consideran los principios del discurso. Como se puede concluir de sus ejemplos, las conocidas metáforas del árbol o raíz permiten pensar en lenguajes o discursos como estructuras con órdenes jerárquicos fijos. Un rizoma, o una hierba, no se asemeja a un árbol; el rizoma puede ser atado, en un punto aleatorio, a cualquier otro punto de otro rizoma. “En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (p. 13). Según Deleuze y Guattari “los *agenciamientos colectivos* de enunciación funcionan directamente en los *agenciamientos maquínicos*, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos” (p. 13). Consecuentemente, es “la *máquina abstracta* que efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados, con los *agenciamientos colectivos* de enunciación, con toda una micropolítica del campo social” (p. 13). Además, “un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos”. Dado que el lenguaje es rizomático, “no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales. El locutor-oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea” (p. 13).

Dada su naturaleza rizomática, las lenguas y los discursos deben ser percibidos en términos de multiplicidad, la cual, a juicio de Deleuze y Guattari (2004/1988 [1980], p. 14), excluye la existencia de cualquier relación con la singularidad de un sujeto u objeto en la realidad natural o espiritual, del mundo o de su imagen. En otras palabras, las multiplicidades no poseen sujetos u objetos, sino sólo determinaciones, magnitudes y dimensiones que crecen en número sin cambiar su naturaleza. Por lo tanto, sólo tienen líneas, pero no puntos, posiciones o unidades. “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza una medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (p. 14).

Además, las lenguas y los discursos son, siguiendo a Deleuze y Guattari (2004/1988 [1980], p. 15), caracterizados por un “principio de ruptura asignificante”; como un

rizoma, pueden ser rotos, destrozados en un punto dado, pero volverán a empezar en una de sus antiguas líneas, o en líneas nuevas. Al igual que los rizomas, contienen líneas de segmentaridad según las cuales están, literalmente hablando, estratificadas, territorializadas, organizadas, significadas, atribuidas, etc., así como líneas de desterritorialización por las que huyen constantemente. Metafóricamente hablando, las líneas de vuelo, donde explotan los rizomas, son partes de los propios rizomas, de modo que siempre existe la posibilidad de reencontrar organizaciones que las reestratifican, y formaciones que restauran poder a un significante, o atribuciones que reconstituyen un sujeto.

Comparando lenguajes y discursos a rizomas que no experimentan modelización estructural ni generativa, Deleuze y Guattari (2004/1988 / [1980], pp. 12-13) utilizan los principios de cartografía y decalcomanía. Explícitamente hablando, el rizoma es, según ellos, más bien un mapa que un rastreo. Lo que distingue al mapa del rastreo es su orientación hacia una experimentación en contacto con lo real. Como tal, no reproduce un inconsciente encerrado en sí mismo, sino que construye el inconsciente, fomentando, al mismo tiempo, las conexiones entre diferentes campos. El mapa, siendo parte del rizoma, es abierto y conectable en todas sus dimensiones; tiene múltiples entradas, a diferencia del rastreo, que siempre se refiere a la misma cosa. En resumen, el mapa implica performatividad, mientras que el trazado siempre implica competencia.

Deleuze y Guattari (2004/1988 / [1980], pp. 15 y 18) advierten que, en la cultura occidental, los sistemas conceptuales de filosofía, teología y ciencia, de la biología a la lingüística, se basan en términos arborescentes. Sin embargo, como argumentan: “Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas” (p. 16). Es evidente que “corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas” (p. 16). Como parece, las ciencias de la información y la computación todavía se adhieren a los más antiguos modos de pensamiento, ya que conceden todo el poder a una memoria o un órgano central.

Resumiendo entonces, tras de Deleuze y Guattari (2004/1988 [1980]), los principios del rizoma que es totalmente diferente del árbol, o sus raíces, ya que: “el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza” (p. 25). Significa que “el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos” (p. 25). El rizoma no puede ser reducido a una singularidad o multiplicidad de estructuras, porque “contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones” (p. 25). Del mismo modo, “contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen,

ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección” (p. 25). Como argumentan Deleuze y Guattari, el rizoma debe ser producido o construido constantemente, ya que: “Contrariamente al grafismo, al dibujo a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (p. 25).

Los académicos interesados en comprender los condicionamientos discursivos de la comunicación, tienen más bien que estudiar los yoes humanos en conexión con el mundo en el que funcionan, en lugar de buscar expresiones de su subjetividad en sus actividades intencionadas en el tiempo y en el espacio, o buscar manifestaciones de sus personalidades. Así, la comparación del discurso con la red rizomática afecta la visión sobre la naturaleza del yo humano sometido a mecanismos análogos a las fuerzas de la naturaleza.

Afectación y ser afectado en el devenir discursivo del yo dialógico

Volviendo al yo humano, hay que exponer la idea, según la cual, la vida misma es un proceso de devenir que tiene lugar, utilizando las distinciones terminológicas de los filósofos en cuestión, a través de la afectación molecular y molar, es decir, afectación sensorial y conceptual, respectivamente. Los así llamados devenires molares o conceptuales corresponden a la auto-realización de los individuos humanos conectados con el cumplimiento de sus necesidades de orden superior y el desarrollo de su personalidad, resultante de sus procesos mentales conscientes e inconscientes, como el pensar, las emociones, la volición, así como la percepción sensual, el evaluar y dar opiniones, la contemplación y la reflexión, imprescindibles para el pensamiento y aprendizaje conceptual (es decir, verbal, simbólico) y, por lo tanto, para la formación de creencias, actitudes y valores individuales. En la convicción de Deleuze y Guattari, no hay, sin embargo, ninguna diferencia vital entre los humanos y los no humanos.

A modo de explicación más exhaustiva, la noción de afectación tiene un significado peculiar en la filosofía de Deleuze y Guattari, quienes dan prioridad al devenir molecular sobre el molar. El devenir molecular es, como sostienen (1994 [1980], p. 233), “un devenir-animal, que no se contenta con pasar por la semejanza, que la semejanza más bien obstaculizaría o bloquearía” (p.240). Como prosiguen Deleuze y Guattari, el grupo, o una multitud, “las grandes potencias molares, familia, profesión, conyugalidad-, –una elección maléfica, que es la manada hay un ‘preferido’, y una especie de contrato de alianza, de horrible pacto con el preferido-, –la instauración de un agenciamiento, máquina de guerra o máquina criminal, que puede llegar hasta la autodestrucción-, –una circulación de afectos impersonales, una corriente alternativa, que trastoca tanto los proyectos significantes como los sentimientos subjetivos, y constituye una sexualidad no humana” (p. 240).

Para Deleuze y Guattari (2004/1988/ [1980]), quienes desarrollaron la teoría de los “afectos” en los que se basa el devenir molecular, “el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo” (p. 246). Ellos hablan a favor de presentar las relaciones entre los organismos y sus ambientes en términos de la teoría de las afectaciones, remontándose a Baruch/Benedictus/ de Espinoza Spinoza (1980 [1677]), a través de la descripción de cómo afectan sus ambientes y son afectados por estímulos provenientes de ellos. En la interpretación de Deleuze y Guattari, los organismos, ligados a sus mundos, difieren entre sí en cuanto a las redes potenciales de sus relaciones afectivas que guardan un vínculo con sus relaciones naturales, sociales y culturales.

Al trabajar algunos años antes con Claire Parnet, Deleuze y Parnet (1980 [1977]) ampliaron el alcance del afecto incluso a constituyentes intra o extra-organísmicos de un individuo holísticamente comprendido como una unidad psicosomática de cuerpo y alma, que consiste en un número infinito de partes que pertenecen a sí mismo. En consecuencia, cada individuo es visto no sólo como un todo compuesto de individuos de un orden inferior sino también como parte que entra en la composición de otros individuos de un orden superior. Como tal, pueden afectarse mutuamente o poseer cierto grado de capacidad para ser afectados también.

Además, una presentación de la idea de Deleuze y de Guattari del devenir como afectación debe implicar la especificación del significado de las nociones de lo virtual y lo real. Al sostener que la afectación y el devenir toman lugar en la virtualidad como aquello que existe siempre e incesantemente, y en la actualidad como aquello que está siendo renovado a través de la experiencia vigente, Deleuze y Guattari aludían a los puntos de vista sobre los procesos mentales de los seres humanos expuestos por Henri Bergson (2006 [1965/1939]). En realidad, ellos representaron una postura sobre los devenires humanos y no-humanos que está en conformidad con las creencias de Bergson, principalmente interesado en el pensamiento humano, la cognición, la retención (recordar, memorizar), la imaginación, la creatividad y la intuición. El supuesto de Deleuze y Guattari de que la realidad en general existe, en su riqueza, de una manera virtual implica aquí que lo virtual no se opone a lo real, sino sólo a lo actual, es decir, lo que aparece en un momento particular en la mente individual. Sin embargo, el devenir afectivo que consiste en una actualización continua de lo virtual llega a pasar a muchos niveles. Si es activado por la memoria, en el nivel conceptual, implica eventos mentales que tienen un carácter pictórico conceptual; abarca la percepción y el recuerdo entre los cuales no hay básicamente ninguna diferencia. Tal como se le debe a la concepción espiritual de la naturaleza con énfasis en los seres humanos llamada bergsonismo (véase Deleuze, 1987 [1966]), el problema debe ser considerado, también por Deleuze y Guattari (2004/1988 [1966]), solamente conjuntos de imágenes retenidas en la mente activadas por la percepción.

Al tratar con el individuo humano como un organismo autoactualizante, hay que subrayar, a la luz de las creencias de Deleuze y Guattari, el carácter relacional del devenir sensorial y conceptual a través del afectar. Al mismo tiempo, hay que admitir que su enfoque holístico de la variabilidad en el mundo de las multiplicidades, exactamente multiplicidades de multiplicidades, equivale a cuestionar la existencia de la subjetividad individual de los seres humanos y posteriormente a redefinirla en términos de nomadismo, como un principio primitivo de la vida comunitaria basado en la expansión espacial más que en la tradición cultural.

En la declaración final, haciendo hincapié en los yoes humanos tratados por Deleuze y Guattari como partes constitutivas de múltiples discursos, uno se siente con derecho a señalar las propiedades que tienen en común con (una) multitud(es) o pluralidad/es a las que pertenecen. Estas propiedades resultan de su devenir discursivo dentro de los rizomas de la semiótica del lenguaje, la cultura y la civilización, causando la naturaleza rizomática de sus pensamientos sobre el otro, gobiernan su ser en el mundo social. El modo de su existencia es nómada en el sentido en que lo que importa para el yo son los [sus] afectos que dominan sus roles sociales, resultantes de las redes de relaciones sociales en las que entra.

Polifonía y dialogicidad como propiedades lingüísticas que humanizan el yo humano

Para concluir, la polifonía deriva de e implica el devenir discursivo del yo desde lo no-humano a lo humano. Su dialogicidad como resultado de la comunicación cotidiana es accesible a investigaciones potenciales sobre la base de actos comunicativos-significativos llevados a cabo en diferentes ámbitos de la vida cotidiana. La accesibilidad del yo como persona concreta es alcanzable debido a la observación de sus propiedades interpersonales lingüístico-comunicativas, pero, como sujeto mental, puede deducirse en términos de las propiedades intersubjetivas lingüístico-comunicativas asumibles que posee en común con otros yoes como participantes de colectividades discursivas. Como se podría decir, la dialogicidad del yo, sometida a afectaciones incesantes que causan su devenir a nivel corporal, y el nivel psíquico de la experiencia subjetiva, mental, resulta de su imbricación en la estructura rizomática de los discursos. Lo que importa en los procesos de su devenir es la actualización (puesta al día) receptiva y conceptual de lo que ha sido memorizado en el momento en que se han producido anteriores sensaciones sensoriales en el dominio lógico. De hecho, los humanos sólo tienen un acceso introspectivo a sus propias imágenes obtenidas a través de la percepción sensual, y sólo pueden obtenerlas a través de inferencias de la conciencia de otros yoes. Por lo tanto, los practicantes de los estudios de discurso sociológicamente orientados deben familiarizarse con el conocimiento procedente de las ciencias cognitivas, la fenomenología semiótica y disciplinas relacionadas.

Referencias

- Bajtín, M. M. (1986 [1929]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality*. Garden City, NY: Doubleday.
- Bergson, H.-L. (2006 [1965 /1939/]). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (1987 [1966]). *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004 /1988/ [1980]). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980 [1977]). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (1999 [1971]). *El orden del discurso*. México: Tusquets.
- . (1970 [1969]). *La arqueología del saber*. Madrid, México, Bogotá y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hermans, H. J. M. (1987). Self as an organized system of valuations: Toward a dialogue with the person. *Journal of Counseling Psychology*, 34(1), 10-19.
- . (1989). The meaning of life as an organized process. *Psychotherapy*, 26(1), 11-22.
- James, W. (1900 [1890]). *Principios de psicología*. Madrid: Daniel Jorro.
- Kelly, G. A. (1955). *The psychology of personal construct*. Nueva York, NY: Norton.
- . (2001). *La psicología de los constructos personales: Textos escogidos*. Barcelona: Paidós.
- Marcus, H. R. y Kitayama, S. (1991). Culture and the self: Implications for cognition, emotion, and motivation. *Psychological Review*, 98(2), 224-253.
- Espinoza, B. de (1980 [1677]). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional.
- Wąsik, E. M. (2017). Towards a unified conception of the human self against the background of existential semiotics. En K. Bankov (Ed.), *New semiotics between tradition and innovation* (pp. 456-464). Sofia: NBU Publishing House & IASS Publications.
- Yngve, V. H. (1996). *From grammar to science. New foundations for general linguistics*. Amsterdam: J. Benjamins.

LA MALINCHE TRADUCTORA: REESCRIBIR LA IMAGEN DE LA MUJER

CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ
Universidad Autónoma de Zacatecas
safo2610@gmail.com

Malinche: entre la historia y la ficción

La Malinche es uno de los grandes personajes de la historia de México. Su nombre se vincula con una serie de referentes culturales edificados por la antropología, los imaginarios colectivos y la literatura. Así se han enunciado una serie de caracterizaciones y significaciones desde la pluralidad de perspectivas. Todorov apuntó que la Malinche glorifica la mezcla en detrimento de la pureza (azteca o española) y el papel de intermediario. No se somete al otro, sino que adopta su ideología y la utiliza para entender mejor su propia cultura, como lo muestra la eficacia de su comportamiento. Flores Farfán la concibe como una figura emblemática, como “lengua” o interprete de Cortés, rol que la glorifica desde la visión hispanista, pues se coloca como pieza clave en la victoria militar. Sin embargo, esta imagen se ausenta cuando los forjadores de la nación independiente la esgrimen como el arquetipo de la traición a la patria. De ahí la derivación de su nombre a las lexías “malinchismo” o “malinchista” para aludir a quien prefiere lo extranjero antes que lo propio, términos reconocidos y utilizados en el habla y la cultura popular mexicana.

Los historiadores han tratado de indagar el rostro de la Malinche, pero el proceso ficcional ha operado de tal manera, que es muy difícil separarla de las connotaciones relacionadas con el mito, la leyenda o la literatura. Es precisamente el carácter ambiguo y oscuro del personaje, el que ha suscitado la imaginación popular y literaria, “[...] la literatura que retoma las realidades y las transforma con los filtros del imaginar y de la quimera” (Baudot, 2000, p. 53). Esa misma cualidad, según George Baudot, “ese silencio histórico” hace que sea una figura compleja, imbricada entre lo real y lo imaginario; difícil de descifrar, pues merodea en ambos territorios. Margo Glantz se ha referido a su carácter dual: “Malinche es sujeto de la historia y objeto de una mitificación” (Glantz, 2000, p. 124), símbolo fundacional de la historia mexicana.

La Malinche histórica sufre un proceso de deificación, luego de mitificación. Los indígenas la vinculan con sus diosas, por tomar el papel de intermediario, debido a sus dones bilingües: “Creció hermosa, tanto que una diosa la compararon los enviados de Moctezuma”, (Glantz, 2000, p. 124) “la india a quien los adoradores retrospectivos de

los aztecas han llamado traidora y que los aztecas veneraban como una deidad, la Malintzín, la leyenda el verbo de la Conquista” (p. 125). Tal suceso pasa como extraordinario dentro de un orden religioso y social. Sin embargo, el personaje se agranda aún más en el nuevo mundo fundado por los españoles, mundo creado también con su participación, interpretada ahora con el mito providencial, como evangelizadora, mediadora entre lo profano y lo cristiano. De ahí que sus tareas reafirmen el sentido y función de la iglesia católica, institución de gran peso en el proceso de colonización. La figura de la intérprete se simboliza pues, dentro de los códigos religiosos.

Es precisamente en la época inmediata a la Conquista española cuando se va construyendo la imagen de la intérprete de Cortés desde una mirada positiva. Son los cronistas los que califican su personalidad y valor en los sucesos históricos: “Malitzin había sido organizada en estampas y cuadros ejemplares que se asemejan a una predela medieval donde se narra la vida de un santo” (Glantz, 2000, p. 55). La función de la traducción queda completamente vinculada con la misión evangelizadora.

Baudot apunta que para el cronista, Díaz del Castillo, Marina nace a partir del bautismo, ingresa en el tiempo por medio de la fe católica: “[...] a la heroína, a su excelso papel posterior una vez fecundada por el cristianismo”. (Baudot, 2000, p. 55) El suceso que cuenta el regreso de doña Marina al lugar donde nace y el reencuentro con la madre y el hermano donde se muestra altamente comprensible y bondadosa hacia su progenitora, quien a pesar de haberla condenado a la esclavitud y la orfandad es perdonada por la hija. Baudot aduce: “es sobre todo una imagen paradigmática, no una mujer de carne y hueso [...] instrumento de la providencia” (Baudot, 2000, p. 56). Es en este relato bernardiano donde surgen los dos grandes mitos sobre el personaje: el providencial y el de la traición.

Tanto Clara Cisneros como Beatriz Aracil, subrayan aportación de Bernal Díaz del Castillo en *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* en la representación e interpretación que ha sufrido el personaje a lo largo de cinco siglos. La crónica de Díaz del Castillo –comenta Cisneros– ha dado detalles de acciones cruciales de la Conquista donde Malinche fue un sujeto activo, como consejera y traductora. La descripción sobre la matanza de Cholula permite a la visión nacionalista del siglo XIX reelaborar el significado del personaje y calificar a la compañera de Cortés como traidora y culpable, de ahí los términos malinchista o malinchismo que tienen sobre todo uso en el siglo XX. Dicha representación se reafirmará también con la visión de Octavio Paz en *El Laberinto de la Soledad*.

Sandra Messinger Cypes comenta que el tratamiento que los cronistas le dan a la Malinche se rige sobre todo desde un esquema de dominación y sumisión. Es en esta época donde también se crean mitos que sostengan a la institución, la iglesia etc. Doña Marina fue vista como una figura positiva y sus acciones y comportamiento fueron equiparados con figuras bíblicas como José en el Génesis. La deuda que tenían con ella los españoles por su victoria sobre los aztecas era claramente expresada en numerosos

cronistas. Protectora de lo extranjero, también fue la gran madre, el niño que nació de Cortés, fue considerado el primer mestizo, origen de la nación mexicana.

Cristina González en su libro *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana* (2002) ofrece una interpretación pautas que guían el proceso de la mitificación del personaje. La autora reconoce con claridad dos interpretaciones esenciales en la lectura del personaje, existe una visión conservadora e hispanista que ha vinculado a la Malinche con el origen de una raza, de la patria, aparece dotada de rasgos positivos, se valora su papel como traductora y como símbolo de la sumisión española y católica. (Esta visión se gesta en las crónicas de la Conquista) Por otro lado, la interpretación nacionalista surge en el siglo XIX dentro del proyecto de la nueva nación, en este sentido el período colonial se desdeña y se realiza una actualización de los personajes novohispanos a partir de una visión política. En este contexto la Malinche es la traidora por excelencia, según la versión de la historia y la tradición del imaginario cultural en México. Sin embargo, en ambas visiones, según comenta Cisneros, se encuentran como fuente la crónica de Bernal Díaz del Castillo, es decir, emerge el pasado histórico desde la posición del colonizador.

Es el período después de la guerra de independencia donde se edifica el mito negro de la Malinche. La imagen de la madre, agudizado en el período colonial se reelabora desde las posturas ideológicas del liberalismo mexicano. Malinche sigue siendo la madre del pueblo mestizo, pero ahora representa a la madre terrible, quizá muy cercano a la figura legendaria de la "llorona" quien ha matado a sus hijos, a su raza. De heroína bíblica ha pasado a rango de prostituta, barragana y concubina del conquistador. De la fiel servidora a la peor de las traidoras, la Eva mexicana en quien recaen los males de su pueblo. Messinger observa cómo se da esta transformación, a partir del proyecto nacional decimonónico, en el cual la Malinche se convierte en símbolo donde se deposita el repudio y rechazo hacia los valores españoles. En tal contexto, de inicios del México independiente se necesitaba crear la historia mexicana y del pasado precolombino. El indio, sobre todo antes de la conquista, fue objeto de varias especulaciones históricas y el retrato de la Malinche fue reorganizado y transformado en mito nacional.

Según García Gual el mito se sostiene a partir de las acciones de los héroes, quienes funcionan como un paradigma de valores y de imitación. En su origen, desde la visión hispanista, la Malinche es la heroína de la contienda militar y espiritual, su presencia simboliza la conversión de los indígenas a la fe cristiana, el sometimiento a España, quien representa la salvación y la civilización. Sin embargo, los procesos de emancipación del siglo XIX revierten la figura de la india en su rol catequizador hacia la imagen de la conspiradora, aliada de los enemigos de su pueblo. Se convierte, entonces en antihéroe:

El mito negativo de la Malinche tiene gran razón de ser en el siglo XIX. En la estrategia de la Reforma Liberal, la escritura de la historia, es asunto fundamen-

tal. Reconstruye internamente las metas colectivas al fijarle nuevos horizontes al heroísmo y la dignidad y al determinar los nuevos arquetipos de indignidad. Le da a la patria carácter sagrado que consiente parcialmente el desplazamiento de los sentimientos religiosos, ante la presencia de los mártires, santos laicos, sitios de peregrinación, aras de la patria, emblemas de infamia. Reordena las funciones de los símbolos y crea un repertorio de personajes alegóricos, que terminan interiorizándose en la conciencia pública. (Monsiváis, 2000, p. 201)

Monsiváis comprende que el mito negro de la Malinche funciona como parte de la despañolización en general y el desprecio a los indígenas aliados de los conquistadores, y por ser mujer, se integran los prejuicios de la época, a Marina la hunden su traición y su disponibilidad amorosa, doble traidora: a su pueblo y a la castidad de su sexo.

Las migraciones que sufre el personaje entre los siglos XVI al XIX encajan sus significados en la polaridad, esto lo ha reflexionado Rosario Castellanos cuando opone o contrasta las imágenes de la Virgen de Guadalupe y la Malinche:

En la Virgen de Guadalupe parecen concentrarse únicamente elementos positivos. Es a pesar de su aparente fragilidad, la sustentadora de la vida, la que protege contra los peligros, la que ampara en las penas... El caso de Malinche podría considerarse diametralmente opuesto. Encarna la sexualidad en lo que tiene de más irracional, de más irreductible a las leyes morales, de más indiferente a los valores de una cultura. Traidora, la llaman unos, fundadora de la nacionalidad... sigue ejerciendo su fascinación de hembra, de seductora de hombres. (Castellanos, 2005, p. 468)

De esta manera, lo comenta Roger Bartra el nacionalismo construyó la dualidad Malinche-Guadalupe: exaltó el lado virginal de la mujer mestiza, pero repudió a la madre india traidora y prostituta. Guadalupe representa los valores y cualidades inversas a la Malinche, ella es la protectora por excelencia, mientras que la otra abandona a sus hijos, a su raza, pero las dos también son elementos de esa sustancia, llamada identidad nacional.

Intertextualidad e identidad

Los personajes que aparecen en las novelas históricas son sujetos documentados, registrados por la memoria histórica colectiva, seres pre-existentes ante el proceso de recreación e invención literaria. Sus nombres, acciones o atributos son parte de una tradición histórica-discursiva. Aquí son fundamentales los procesos de reescritura e intertextualidad, entendida esta última como la relación que existe de un texto con otros textos, en los que se refleja la manera en que el personaje muestra el apego o no a las fuentes con las que dialoga, así como las relaciones permanentes entre la historia y la ficción.

Gennette (1989) ha definido transtextualidad como “el vínculo manifiesto o secreto que un texto mantiene con otro” (p. 10). Kristeva la llama intertextualidad, entendida como una relación de copresencia entre dos o más textos o como la mención efectiva de un texto en otro, de ésta se deriva la cita, el plagio y la alusión.

Messinger ha dicho en sus estudios que la Malinche es un signo, un palimpsesto, idea que implica la re-escritura y construcción permanente de sentidos, de posibilidades de ser. Las obras literarias a examinar recuperan la figura de la Malinche, pero como signo, implica reconocer para su lectura la tradición que la determina. Así que el producto que se recoge en los siglos xx y xxi conlleva una lectura intertextual.

Angélica Tornero en *El personaje literario, historia y borradura* hace un recuento sobre las principales teorías y posturas metodológicas que han estudiado al personaje literario a través del tiempo, desde la antigüedad con la *Poética* de Aristóteles hasta los estudios contemporáneos que discuten más el concepto de sujeto que el de personaje, la autora retoma las discusiones en torno a las categorías clásicas del análisis formal, para reflexionarlas a partir de las obras literarias del siglo xx y xxi donde las estructuras de creación y recepción han modificado la perspectiva de comprender a los personajes.

Tornero alude a la muerte del personaje así como Roland Barthes se refiere a la muerte del autor, pues la narrativa contemporánea prefiere ausentar este elemento y dar datos ínfimos y ambiguos de identificación, todo ello dentro de los contextos de la Posmodernidad. En consecuencia, el concepto de personaje es de alguna manera insuficiente, y ella propone la categoría de identidad, para tal tarea recupera las ideas de Paul Ricoeur. “Decir identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿Quién ha hecho esta acción? ¿Quién es el agente? Al tratar de contestar acudimos al nombre propio, pero ¿Qué soporta la permanencia del nombre propio? La narración de la historia de una vida. Es decir la respuesta es la identidad narrativa” (Tornero, 2011, p. 149).

Ricoeur distingue dos tipos de identidades: *idem e ipse*. La primera se relaciona con el sustancialismo, lo cual quiere decir que se presenta como sustancia inmutable. La identidad *ipse* se refiere a lo propio, lo cual quiere decir que la identidad no es única y para siempre, sino que se resuelva a través de diferentes situaciones propias del sujeto. Así la *ipseidad* incluye el cambio de cohesión de una vida (Tornero, 2011, p. 150).

Para Ricoeur los discursos literarios y míticos permiten explorar la escala de las variaciones del vínculo entre las dos modalidades, entre el carácter y la acción, entre lo que permanece y cambia: “Recordemos que estas variaciones imaginativas son posibilidades del no ser. Se trata de analizar aquellos recursos utilizados por la literatura para borrar la identidad de los personajes literarios, diluirla” (Tornero, 2011, p. 188). Es decir, el lector desconoce quién es el personaje. En la literatura, afirma Tornero, la identidad *idem* se vincula con el concepto de carácter y la identidad *ipse* se refiere al campo de acción del personaje, ambos son elementos de un proceso de configuración:

[...] lo que un estudio como éste permite diferenciar es lo que Ricoeur denominó las variaciones imaginativas; es decir las diferentes formas de configuración de la identidad de los personajes, que van de la tendencia a la idea de la identidad que se reduce a la igualdad, a la identidad planteada en términos de multiplicidad y complejidad de los personajes, y al intento de desfigurar la identidad, como ocurre con algunas narraciones de vanguardia y desde luego, de las llamadas posmodernas [...] Los relatos literarios no sólo las toleran, sino que las engendran, con lo cual ponen en tensión los polos de identidad, llevándolos en ocasiones hasta sus últimas consecuencias. (Torneró, 2011, p. 188)

Desde un particular punto de vista, las ideas de Ricoeur sobre la identidad, se vinculan con las representaciones de los personajes históricos, desde las categorías de *idem/ipse*, pues como se ha visto éstas aparecen bajo las características que engloban los conceptos de fidelidad o infidelidad. Un rasgo de las posturas literarias de Menton o Pons, es la forma en que las identidades de los seres emblemáticos de la historia, se cuestionan o se desestabilizan, o bien, se trazan los rostros y las voces de los ausentes, de los sujetos anónimos, casi nunca enunciados por la versión oficial. Así operan los procesos de desfiguración y configuración ante la preguntas ¿Quién es? o en narrativas donde desaparece el narrador, y se asume la voz en primera persona ¿Quién soy?

La identidad de la Malinche histórica ha quedado perdida, pues los datos biográficos son escasos y ambiguos. *Las cartas de relación* la borran, suprimiendo el nombre propio y llamándola “lengua”. –Luego la diversidad onomástica, genera múltiples identidades que se contradicen unas con otras– Será el siglo XIX quien construya, tanto en el ámbito histórico como en el literario, una definición del personaje desde posturas políticas, reduciéndola a rasgos fijos: amante y traidora.

La narrativa del siglo XX muestra las reescrituras de la vida del personaje de la Malinche, quien en el espacio de ficción intenta definirse sí misma, construir una voz propia, en auto comprensión. En el ejercicio literario se ponen en práctica el carácter inmutable del personaje y las modificaciones a partir de las acciones, con el propósito de dotarlo de sentido, de construirlo como un sujeto, pues Ricoeur concibe a este elemento como un ente en construcción.

Malinche traductora

En “Las dos orillas”, cuento de Carlos Fuentes, la Malinche aparece narrada y descrita por Jerónimo Aguilar, personaje histórico quien fungió como una de las primeras “lenguas” o intérpretes de Hernán Cortés. En un tono crítico, el narrador presenta su propia versión de los acontecimientos en contraposición con ciertas las noticias registradas en las crónicas, anotando detalles curiosos y situaciones paradójicas. El relato es testimonial, va dando cuenta de su vida, marcada por el naufragio, la experiencia con las costumbres indígenas y el conocimiento de la lengua maya.

La trama de la narración está apoyada en eventos históricos cruciales en la Conquista, pero más allá de la guerra militar, se muestran las pugnas por ejercer el poder a través de la palabra, en concreto, entre las dos “lenguas” del conquistador, el propio Jerónimo y Malinche.

Aguilar y Cortés no podían hacer la interpretación directamente, ya que Aguilar no hablaba el náhuatl ni Malinche el castellano. El proceso de comunicación se lleva a cabo en español entre Cortés y Jerónimo de Aguilar, quien le transmitía el mensaje en maya a Malinche, para que ella tradujera al náhuatl. Este sistema se mantuvo hasta que Malinche aprendió el español. El relato de Fuentes ventila la interdependencia en que operaba el ejercicio de la interpretación y las habilidades que poseían los intérpretes para mantener el status, entre ellas, la invención o la imaginación.

En su relato aparece como centro de atención la Malinche. La narración se convierte en una comparación permanente entre él y la mujer indígena, ambos en su rol de intérpretes. Aunque predomina una descripción del personaje que exalta sus rasgos físicos y su feminidad, existe una exposición de los personajes en la tarea de la comunicación.

Malinche es nombrada por el propio Aguilar como la lengua, la intérprete:

Fue entonces que la segunda lengua del conquistador, una princesa esclava de Tabasco bautizada doña Marina, pero apodada La Malinche, interpretó velozmente a los mensajeros que, llegados de la costa, traían noticia de un levantamiento de mexicanos en Veracruz contra la guarnición dejada allí por Cortés. La tropa azteca logró matar a Juan de Escalante, alguacil mayor del puerto, y a seis españoles. (Fuentes, 1993, p. 21)

El texto presenta al personaje persiguiendo la verosimilitud del retrato histórico, la descripción señala a la Malinche como el puente lingüístico entre indígenas y españoles. El narrador afirma la condición de mensajera por medio de la reconstrucción de los encuentros entre españoles e indígenas, principalmente los diálogos que ella entabla con Moctezuma: “Una vez más, fue la intérprete doña Marina la que decidió la contienda, aconsejándole con fuerza al Rey: —Señor Moctezuma, lo que yo os recomiendo es que vayáis luego con ellos a su aposento sin ruido alguno. Sé que os harán honra, como gran señor que sois. De otra manera, aquí quedarás muerto.” (Fuentes, 1993, p. 21). La cita reitera el carácter de traductora cuando la denomina “la intérprete doña Marina”, además que la califica en todo el relato como mujer hábil con las palabras, con el manejo de los idiomas, pues pronto aprende la lengua castellana y deja en segundo lugar a Jerónimo Aguilar, demostrando así la superioridad y jerarquía entre las lenguas de Cortés: “Todo esto lo tradujo del mexicano al español La Malinche, y yo, Jerónimo de Aguilar, el primero entre todos los intérpretes, me quedé en una suerte de limbo” (Fuentes, 1993, p. 23)

La rivalidad de Aguilar con la Malinche se convierte en el punto nodal del relato. El narrador atribuye a la mujer indígena no sólo belleza, sino cualidades lingüísticas

vinculadas con el poder militar y político. Sin embargo, estos dotes se transforman y más allá de sólo cumplir el papel de la lengua, la Malinche aparece como una consejera o faraute, (en terminología de Glantz), del capitán español.

La tarea de consejera se expone en el cuento, a través de la revelación de secretos, confidencias y advertencias que la Malinche comparte con Cortés: “Marina le dijo a Cortés: La ciudad está llena de estacas muy agudas para matar a tus caballos si los lanzas a correr; precávete, señor; las azoteas están llenas de piedras y mamparas de adobes y al barradas de maderos gruesos las calles” (Fuentes, 1993, p. 23). Aguilar enfatiza el poder de convencimiento que la Malinche tenía sobre el conquistador español.

A los rasgos de consejera se le suma la capacidad de mando y de toma de decisiones, la primera impresión que Aguilar tiene de la Malinche es que es una mujer que sobresale de las otras esclavas “tenía lo que se llama mucho ser y mandaba absolutamente”, esta cualidad se reafirma cuando pronto se transforma en la emisaria de los españoles, es decir cambia su status social y se posiciona en los espacios del poder.

Pareciera que hasta este punto de análisis la mirada que hace Carlos Fuentes sobre la Malinche como traductora es positiva, en el sentido de que la concibe como la lengua y expone una serie de habilidades en el arte de la mediación como puente lingüístico entre dos culturas. Sin embargo, desde el relato de Aguilar la Malinche era una “lengua” que mentía, el pasaje de Cholula lo muestra: “Ella tenía que inventar el peligro. Trajo a cuento el testimonio de una vieja y de su hijo, que aseguraron que una gran celada se preparaba contra los españoles y que los indios tenían aparejadas las ollas con sal, ají y tomates para hartarse de nuestras carnes. ¿Es cierto, o inventaba doña Marina tanto como yo? No hay peligro, le dije a Cortés y a Marina. Hay peligro, nos dijo Marina a todos” (Fuentes, 1993, p. 34). Con este nuevo rasgo la figura del personaje femenino se presenta de forma ambigua, pues la virtud de hablar varias lenguas, oscila entre la astucia y el defecto.

En la última cita el propio narrador se coloca en la misma situación que la intérprete, se concibe a sí mismo como un inventor de los mensajes, lo que hace pensar que la mentira, para las lenguas, era parte del proceso de interpretación, pues finalmente tenían el poder y la libertad de hacerlo “comprobé mi poder para decidir la paz o la guerra gracias a la posesión de las palabras” (Fuentes, 1993, p. 34) Si el cuento persigue la construcción de una imagen negativa de la Malinche, ésta se compensa a través del mismo reflejo de Aguilar, de ella y el narrador, pues los dos engañan, los dos mienten.

Laura Esquivel escribe en 2005 *Malinche* novela que narra la vida de este personaje desde su nacimiento hasta la muerte. La estructura de la novela es interesante, pues la autora propone un narrador omnisciente, que reconstruye la vida del personaje; sin embargo, esta linealidad se escapa constantemente con la reminiscencia al pasado, de manera específica a la infancia. La obra sobre todo, intenta dibujar a la Malinche encarnándola desde el contexto y las creencias espirituales de la cosmogonía prehispánica. La autora opta por llamar al personaje Malinalli, su nombre indígena.

La figura de la Malinche como intérprete se presenta desde el inicio de la novela, pues el nacimiento ocurre entre una serie de augurios y presagios: “De repente, una pequeña cabeza asomó entre las piernas de su madre, con el cordón umbilical entre los labios, como si una serpiente amordazara la boca del infante. La abuela interpretó esa imagen como un mensaje del dios Quetzalcóatl que en forma de serpiente se enredaba en el cuello y en la boca de la criatura” (Esquivel, 2013, p. 10). Se suma al acontecimiento la tormenta que azota a Painala. El padre de Malinalli habla y predestina a su hija, dones que se le han otorgado por medio de la palabra: “Hija mía, vienes del agua y el agua habla. Vienes del tiempo y estarás en el tiempo, y tu palabra estará en el viento y será sembrada en la tierra. Tu palabra será el fuego que transforme todas las cosas. Tu palabra estará en el agua y será espejo de la lengua” (p. 16).

Más adelante, en la historia descrita, la niña ha crecido, se ha convertido en esclava en territorios mayas, y ha dominado tal lengua. Sus dueños la han entregado como ofrenda a los extranjeros, el destino del personaje se cumple cuando se convierte en la intérprete del Capitán:

Hacia poco había dejado de servir a Portocarrero, su señor, pues Cortés la había nombrado *la lengua*, la que traducía lo que él decía al idioma náhuatl y lo que los enviados de Moctezuma hablaban del náhuatl al español. Si bien era cierto que Malinalli había aprendido español a una velocidad extraordinaria, de ninguna manera podrá decirse que lo dominara por completo. Con frecuencia tenía que recurrir a Aguilar para que la ayudara a traducir correctamente y lograr que lo que ella decía cobrara sentido tanto en las mentes de los españoles como de los mexicas. (Esquivel, 2013, p. 68)

En la cita anterior el narrador describe la manera en que el personaje se enfrenta a su nuevo rol de lengua con dificultades, pues rompe de alguna manera con la construcción de un intérprete ideal, marcando los problemas a los que solía enfrentarse. El personaje se descubre como sujeto de poder: “Ella nunca antes había experimentado la sensación que generaba estar al mando. Pronto aprendió que aquel que maneja la información, los significados, adquiere poder, y descubrió que al traducir, ella dominaba la situación y no sólo eso, sino que la palabra podía ser un arma. La mejor de las armas” (p. 80) Esta reflexión se queda sólo como una exposición de sus pensamientos, ya que no hay escenas donde se presente al personaje ante el dilema de enunciar verdades o mentiras en un caso en concreto.

Sobre todo, el papel de lengua, implica un compromiso más allá de lo militar, político o social, una obligación espiritual. Esquivel propone un concepto de mediadora similar a las pitias griegas, depositaria de los saberes divinos: “entonces la voz que salía de su boca no era otra, que la de sus dioses” (p. 79). Este carácter religioso se impone y el personaje siente miedo ante la responsabilidad conferida en ella. La representación de la Malinche

como intérprete en la novela de Esquivel, se presenta bajo el arraigo espiritual-religioso. Más que exaltar las virtudes en sus dones bilingües, la coloca como una mujer- indígena determinada por su visión de mundo. Ella es solo la vocera de los dioses, no la de los hombres extranjeros. Así que su preocupación obedece al profundo miedo que tiene de fallar como traductora, no de equivocarse ante Cortés o Moctezuma, ante lo español o lo indígena, sino hacia fuerzas cósmicas superiores que rigen su mundo personal.

En colación a lo último, Rosa María Grillo comenta que la novela: “otorga a Marina finalmente derecho a contar su propia historia, con voz que quiere ser a la vez, indígena...” (Grillo, 2010, p. 252). El personaje está conformado desde un mundo narrativo de pretensión espiritual que busca la continuidad y renovación al describir las creencias de la cultura indígena, la figura de la traductora espiritual.

Variaciones imaginativas

La Malinche se presenta como una construcción simbólica, preexistente en el imaginario del lector. De alguna manera es un personaje ya hecho, fijo en carácter y acción. Esta personalidad se sustenta básicamente en su dimensión histórica, desde ahí se definen sus principales atributos y las acciones que realiza en el recuento de los hechos del pasado. El problema sobre la identidad de la Malinche en las obras examinadas implica revisar al personaje desde esa primera realidad histórica que la determinó. En este tenor, la Malinche presenta una identidad *idem*, según la terminología de Ricoeur, ese carácter sustancial de ser mujer, indígena, esclava, intérprete y madre. Este conjunto de rasgos permanecen independientemente de las interpretaciones que se harán en diferentes contextos.

El carácter, como se ha visto, está acompañando de las acciones que el personaje realiza, tales actuaciones conforman la identidad *ipse*. En las obras seleccionadas permanecen esos atributos básicos de configuración, pero se focalizan actuaciones particulares que posibilitan la idea de cambio o de transformación, para crear una nueva representación. Las narrativas literarias del siglo XX y XXI se enmarcan en contextos de ruptura, en este caso en particular, de los personajes históricos. El concepto de héroe se desestabiliza, incluso según Tornero, el del propio personaje literario también. Así las figuras históricas entran en el laboratorio de la ficción y son reformuladas, expuestas desde sus lados oscuros, o desconocidos, recreadas en este afán crítico de la época. En el caso de la identidad de la Malinche como traductora, ésta se re-configura en las obras analizadas. Se encuentra así la imagen de la mediadora humana, creada por Fuentes en contra posición con la mediadora espiritual. En ambos casos existe un interés por focalizar al personaje desde este rasgo, y pensarla desde nuevas perspectivas.

Referencias

Baudot, G. (2000). *Utopía e historia en México: Los primeros cronistas de la civilización mexicana 1520-1569*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Castellanos, R. (2005). *Obras II. Teatro, poesía y ensayo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Del Río, F. (2009). *La verdadera historia de La Malinche*. México: Grijalbo.
- Eudave, C. y Ortiz, A. (2013). *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*. España: Cuadernos de América sin Nombre.
- Esquivel, L. (2013). *Malinche*. México: Suma de Letras.
- Flores Farfán, J. A. (2006). La Malinche, portavoz de dos mundos. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 37, 117-137.
- Fuentes, C. (1993). *El naranjo*. México: Punto de Lectura.
- . (1993). *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara.
- García Gual, C. (2007). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Glantz, M. (Coord.) (2000). *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus.
- Gennette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Hernández, C. (2002). *La Malinche y la formación de la identidad cultural mexicana*. España: Ediciones Encuentro.
- Grillo, R. M. (2010). *Contar la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. España: Cuadernos de América sin Nombre.
- Messinger, C. (1991). *La Malinche in Mexican literature: from history to myth*. Universidad de Texas.
- Merma Molina, G. (2005). Antecedentes históricos del contacto entre el español y las lenguas indígenas: la iglesia y los españoles que se incorporaron a la vida indígena. *Res Diachronicae Virtual*, 4, 171-183.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Itinerarios convergentes y divergentes de las culturas hispanoamericanas*. Barcelona: Anagrama.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (2009). *La conquista de América*. México: Siglo XXI Editores.
- Tornero, A. (2011). *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: Universidad Autónoma de Morelos.

ANÁLISE SEMIÓTICA DA METALITERATURA NAS CRÔNICAS “GRAMÁTICA”, DE LUIS FERNANDO VERÍSSIMO E “O MISTÉRIO DA POESIA”, DE RUBEM BRAGA

ERIVELTO DA SILVA REIS
FEUC-FIC/RJ – UFRJ – SEEDUC/RJ – PIBID/FIC P.A.A.
eriveltoreis@yahoo.com.br

Introdução

Não há prática didático-pedagógica que não perpassa por um processo cognitivo de leitura, quer seja de um texto, de uma música ou de uma imagem. É necessário compreender que a utilização de recursos e/ou o desenvolvimento de técnicas e estruturas que facilitem a estratificação das unidades de sentido envolvem a possibilidade de compreensão dos elementos básicos contidos em uma obra ou que conduzam à sua contextualização no tempo do qual se origina e no espaço que a contém.

Discutir a metaliteratura: a obra literária que fala sobre ela própria, (sobre outra obra literária) ou sobre o seu processo de confecção; e que pode levar à observação dos movimentos das estruturas dos elementos internos e externos às próprias obras, durante o processo de criação, já seria um instigante e vasto campo de pesquisa sobre os fatores de cognição da leitura no processo de ensino-aprendizagem. A escolha da crônica como gênero literário analisado deve-se à intenção de indicar aos professores de Língua Portuguesa e Literatura a possibilidade de se trabalhar com textos curtos, em face do tempo exíguo destinado ao ensino das disciplinas, bem como da contemporaneidade dos textos ou da presentificação de contextos históricos, sociais e culturais contidos no corpo das narrativas e da acessibilidade ao veículo que as comporta inicialmente: jornais e sites de internet.

No caso específico dos textos escolhidos: “Gramática”, de Luis Fernando Veríssimo e “O Mistério da Poesia”, de Rubem Braga, busca-se, através do estudo da metaliteratura, demonstrar o processo criativo deflagrador dos efeitos de humor e de lirismo que são aspectos integrantes dos conceitos da literariedade de qualquer obra. Infelizmente, ainda encontram-se definições pejorativas e equivocadas em relação à crônica como gênero literário. Os motivos para tais rótulos variam de autor para autor: conjugam em geral nomenclatura etimológica do gênero, tema abordado, veículo de circulação, e/ou a técnica de aproximação focal do cronista que produz o texto, utilizando-se ora do lirismo ou do dramático extraído do fato, ora do humor, encontrado no episódico e pitoresco de personagens e situações.

As crônicas escolhidas para este estudo foram “Gramática” (1973), de Luis Fernando Veríssimo; e “O Mistério da Poesia” (1978), de Rubem Braga. Cada um deles, em seu próprio estilo, com muito êxito, teve o seu nome predominantemente associado à produção de crônicas ao longo de toda a sua produção literária. Um protocolo de leitura, preponderante no caso das crônicas, é o da subjetividade do autor/narrador, que ora se desdobra, ora se confunde e se une até mesmo ao olhar do cronista (a figura externa ao fato narrado), o que representaria um elo entre as duas crônicas. Segundo Barros (1990), o elocucionário poderá criar efeitos de proximidade ou de distanciamento do fato narrado conforme seu interesse, o veículo que contenha o texto e as reações e emoções que pretenda despertar no leitor. A saber: a crônica de Veríssimo discute o conceito de gramática em face do processo de produção textual e de construção do próprio texto; e a de Braga discute a percepção dos motivos e efeitos da sensibilização pela poesia contida em determinado texto.

Breve panorama semiótico

O termo “Semiótica” tem origem grega e surgiu a partir das observações filosóficas a respeito dos signos, realizadas por Platão e Aristóteles. O termo semiologia fora cunhado em 1659, pelo filósofo alemão Johannes Schulteus (*Semeialogia Methaphysikè*). Em 1690, Jonh Locke (*Semeiotikè*) lança uma variação ao termo, mas continua a tradição que associava os estudos semiológicos –, à filosofia, à matemática e à medicina, enveredando sempre pela observação da lógica. A semiótica, como hoje é conhecida, e associada aos estudos da literatura e da linguagem, desponta como campo recente das ciências na área de ciências humanas. Leia-se Diana Luz Pessoa de Barros (1990):

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um ‘todo de sentido’, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. [...] A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de *análise interna ou estrutura do texto*. Diferentes teorias voltam-se para essa análise do texto, a partir de princípios e com métodos e técnicas diferentes. A semiótica é uma delas. (p. 7)

As grandes escolas de estudos semióticos desenvolveram-se nos Estados Unidos, na União Soviética (Rússia) e nos países da Europa Ocidental. Charles Sanders Peirce (1839-1914) e Charles Morris (1901-1979) ainda sofreram a influência das ciências exatas e oscilava-se entre semiologia e semiótica ao se referir aos objetos de estudo. Somente em 1969, graças a Roman Jakobson, ficou convencionado que semiótica seria oficialmente o nome atribuído aos estudos de semiologia e de semiótica geral.

Dentre os principais estudiosos da semiótica e da linguagem no século xx, destacam-se: Ferdinand Saussure, Louis Hjelmslev, Roland Barthes, A.J. Greimas, J. Cour-

tés, Umberto Eco, Michel Foucault, Mickhail Bakhtin, Roman Jakobson, Claude Bremond, Jules Gritti, Violet Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Michel Arrivé, Jean Claude Coquet, Jean-Paul Dumont, Jacques Geninasca, Nicole Gueunier, Jean-Louis Houdebine, Julia Kristeva, François Rastier, Teun A. Van Dijk e Claude Zilberberg. Não se pretende neste trabalho elucidar e ou enumerar fases, feitos e desdobramentos referentes à história da Semiótica. Quem desejar fazê-lo poderá recorrer a obras relevantes como *1,2,3 da Semiótica* (1995), de Júlio Pinto; *O que é Semiótica?* (1983), de Lúcia Santaella, e *Panorama da Semiótica: de Platão à Peirce* (1998), de Winfred Nöth.

Como elementos básicos da linguagem destacam-se: tempo, espaço, contexto, hipertextos, intertextualidade e metalinguagem, que não são os únicos, mas estão entre os mais importantes e facilmente observáveis – na escrita e na oralidade –, e são elementos da linguagem utilizados, definidos aqui, em outras palavras e de forma bem simplificada, para se afirmar o que se queira e causar o efeito que se pretenda no leitor/interlocutor. Segundo Milton J. Pinto (1976):

Discurso é um exemplo empiricamente atestado de linguagem (um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa cotidiana, etc. são discursos). Linguagem tem, portanto aqui sentido lato: designa como sugeria Louis Hjelmslev, qualquer sistema semiótico. A característica fundamental dos discursos é a heterogeneidade do ponto de vista semiótico: todo discurso admite uma pluralidade de interpretações homogêneas, podendo-se, pois afirmar que são constituídos pela imbricação de diversas mensagens. (p. 10)

A língua é a capacidade de codificar e decodificar essa linguagem a partir das relações que se estabelecem e se formam no processo cognitivo, intelectual e sensitivo nas relações entre os indivíduos, a partir de sua necessidade de se fazer compreender ou de comunicar uma ideia, uma informação ou um sentimento. Para analisarmos estes signos, seus significantes e suas relações de causa e consequência, recorreremos à Semiótica. Para Barros (1990), o texto se apresenta em estruturas que compreendem um programa narrativo (*forma e função*), um percurso narrativo (*encadeamento lógico e cognitivo*) e que estão contidas, no que ela denomina como percurso gerativo de sentido, que se aplica ao texto e seus desdobramentos como obra e discurso compreendidos como enunciados.

Segundo Foucault (2006), há necessidade de suspensão da “soberania do significante” – pluralização das isotopias –, para restabelecer o caráter de acontecimento do discurso em favor da comunicação. O autor enumera quatro princípios para tal análise: *inversão*, para averiguar o ponto deflagrador do discurso; *descontinuidade*, para assegurar a identidade dos discursos e valorizar intertextualidades; *especificidade*, para destacar a

regularidade (coesão e coerência) das ideias do discurso e *exterioridade*, para garantir a comunicabilidade pretendida pelo autor através do núcleo temático do discurso.

A metaliteratura

A origem do termo remete aos estudos produzidos por teóricos oriundos da Escola de Viena e da Escola soviética. Segundo Tarski (*apud* Greimas & Courtés, 2008, p. 307), a concepção do termo metalinguagem surge “para diferenciar a língua de que falamos da língua que falamos”. Ou ainda, segundo Chalhoub (1986, p. 27), “a função metalinguística pode ser percebida, quando, numa mensagem é o fator código que se faz referente, que é apontado”. Por extensão ou aproximação semântica, a metaliteratura indicaria o mesmo ponto de observação e análise dos textos literários de que falamos (aos quais escrevemos, lemos e aos quais ouvimos) dos textos que falamos, escrevemos, lemos e/ou ouvimos. De acordo com Greimas & Courtés (2008):

É nesse sentido que é preciso interpretar um esforço de L. Hjelmslev (linha semiótica seguida por Barros, 1990), para quem a metalinguagem é uma semiótica, isto é, uma hierarquia, não de palavras ou de frases, mas de definições, capaz de tomar a forma quer do sistema, quer do processo semiótico. (pp. 307-308)

Durante esse processo o autor infla, acrescenta, suprime, restringe, sugere, manipula estes elementos que compõem a estrutura, qualificando-os, detalhando-os, para que se possibilite a pluralidade e a extensão de sentido, dota-os de ritmo e forma, busca efeitos que possibilitem à própria estrutura e seus sentidos elementares de cognição e verossimilhança possível, a reorganização cognitiva, produzindo no leitor as emoções a partir do deslocamento do ponto de partida interpretativo estabelecido pela estrutura principal ou extrapolando-a, potencializando-a, sistematizando-a. Segundo Ponzio, Calefato & Petrilli (1994):

A literatura permite ver, na linguagem verbal, aquilo que na palavra direta, na palavra objetiva, não é possível captar: a palavra outra, não somente a palavra de outrem, mas também as outras vozes que ressoam na palavra de um ‘mesmo’ sujeito. Como palavra a muitas vozes, a palavra literária, especialmente em alguns gêneros literários mais dialógicos. (pp. 231-232)

É possível sobrepor, unir, confrontar, recortar, misturar, condensar situações, personagens, diálogos tidos como possíveis ou verossímeis aos fatos, ações, diálogos atribuídos, construídos no plano de execução da narrativa subjetiva e pessoal, lúdica, híbrida de realidade e ficção, é uma maneira de modificar e aprofundar o texto, a mensagem. É a construção semiótica que atende à necessidade do autor de estabelecer a comunicação com o leitor. A proximidade e o envolvimento do narrador ou do locutor em relação ao narratário ou do

elocucionário da narrativa, do texto ou do discurso metaliterário, tem que promover, em maior grau possível, a identificação que se pretenda para a cognição e assimilação da ideia da narrativa, do texto e do discurso, a fim de que se alcance o efeito pretendido pelo autor.

Em outras palavras, não é a história ou a narrativa de um fato o assunto do texto ou do discurso, mas o seu processo de criação e as relações entre o autor (criador) e a obra (criatura). Sob esse prisma, ao observar a Crítica Genética, pode-se perceber a condensação entre semiótica e metaliteratura, em que se produz um texto sobre o processo de confecção de outro texto e sobre as relações anteriores e posteriores à sua confecção. Em se tratando de textos curtos, verifica-se que as crônicas, objetos da análise semiótica deste trabalho, foram escolhidas por serem didaticamente compatíveis com as necessidades básicas do ensino de Língua Portuguesa e Literatura nas escolas de Ensino Médio, e, nesse caso específico, por tratarem da própria Literatura e do processo de confecção de textos.

A crônica como literatura

Ao longo da história da humanidade e da própria história da Literatura, os conceitos e as definições sobre o que seria literário e não-literário variaram e sucederam-se, opuseram-se e mesclaram-se, mas, de um modo geral, seguiram uma orientação que combinava ideal estético, motivação artística e filosófica e contexto histórico. Como se pode notar no excerto abaixo:

Literatura é Arte, é um ato criador que por meio da palavra cria um universo autônomo, onde os seres, as coisas, os fatos, o tempo e o espaço assemelham-se aos que podemos reconhecer no mundo real que nos cerca, mas que ali – transformados em linguagem – assumem uma dimensão diferente: pertencem ao universo da ficção. [...] Múltiplas conceituações foram formuladas através dos tempos mas nenhuma conseguiu ser completa e definida, pois cada época fundamenta-se de acordo com sua maneira de interpretar a vida e o mistério da condição humana. (Coelho, 1976, p. 23)

A crônica surge na história com uma espécie de “rascunho” do que viria a ser posteriormente escrito e ratificado como história oficial. Somente no século XIX, a aceção arbitrária de contextualização cronológica daria lugar ao entendimento que temos hoje: a da crônica como gênero associado à literatura. Segundo Moisés (1983):

É em 1799 que o seu aparecimento ocorre, [...] por Julien-Louis Geoffroy no *Journal de Débats*, que se publicava em Paris. Fazendo a crítica diária da atividade dramática, esse professor de Retórica na verdade cultivava uma forma ainda embrionária de crônica. [...] Crônica é para nós hoje, na maioria dos casos, prosa poemática, humor lírico, etc. (pp. 245-246).

Autores como Machado de Assis, José de Alencar e João do Rio (final do século XIX e início do século XX) e, a partir do século XX: Manuel Bandeira, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Luis Fernando Veríssimo, Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta, Leon Eliachar, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos, Carlos Eduardo Novaes, Artur da Távola e Affonso Romano de Sant’Anna, figuram no topo da lista dos cronistas brasileiros e à crônica emprestam um caráter particular que a valoriza e a dimensiona além das páginas do veículo que as contém.

Assim, esses autores vão produzindo um gênero literário com talento transfigurante e híbrido (“prosa lírica”, “humor literário”, “reportagem-poética”) e transcendente (certos textos aproximam-se e confundem-se com a estrutura do conto), o que se convencionou associar e denominar como crônica, mas que simplesmente, pode ser lido como Literatura. Ressalte-se, também, o fato da originalidade e do tratamento lírico, fonético-fonológico (ritmo e aliterações), estruturação estilística dos textos (metaliteratura, por exemplo), elevado grau de qualidade artística, presentes no desenvolvimento dos temas.

A raiz etimológica da produção textual, designada como crônica, remete a um registro, preliminar da história de um povo, de uma família e/ou de uma pessoa. Mesmo se lida, com distanciamento do fato que a origina, pelo talento do autor, sobretudo dos autores destacados anteriormente e dos escolhidos para este estudo, a crônica (como qualquer texto literário) consegue preservar a riqueza estética e lírica e/ou humorística que encanta desde o momento de sua confecção.

Segundo Sodré (1979, p. 162), “Toda literatura implica numa semiose, isto é, num processo de significação cuja produção está ligada ao *valor artístico*. O alcance profundo desse valor deve ser buscado na articulação do texto literário e da História.” Ler as crônicas de Machado de Assis, por exemplo, no momento imediatamente posterior à sua produção (publicação), ou passados cem anos de sua morte, não enfraquece nem diminui o valor artístico e literário da obra. Segundo o escritor e pesquisador Affonso Romano de Sant’Anna (1991):

A crônica, afinal, o que é, se não a semiologia do cotidiano? Uma semiologia sem pretensão de cientificismo. Uma dispersão semiológica, uma dispersiva mirada que mistura o real, a história, a prosa e a poesia. [...] Que literatura é isto, semiologia pura. (p. 215).

Não se pretende, contudo, que se esvaziando um texto de seus aspectos semióticos, chegue-se a um ponto em que só haja aspectos denotativos. Entende-se que, naturalmente, nem toda crônica é lírica ou humorística, como não são românticos todos os romances.

Análise da Crônica “Gramática”, de Luis Fernando Veríssimo

Na crônica, “Gramática”, o autor/narrador aponta a estrutura tradicional no processo de ensino-aprendizagem de língua portuguesa (gramática normativa) – o método in-

ditivo-argumentativo, que parte de um pressuposto, nem sempre bem fundamentado, que pode limitar/condicionar o aluno ou apresentar apenas elementos mais superficiais de um texto analisado.

Quatro ou cinco grupos diferentes de alunos do Farroupilha estiveram lá em casa numa mesma missão, designada por seu professor de Português: saber se eu considerava o estudo da Gramática indispensável para aprender e usar a nossa ou qualquer outra língua. [...] (Veríssimo, 1973, p.11, §1º)

O autor critica o processo de ensino-aprendizagem que se baseia na reprodução de uma estrutura básica condicionada pela repetição sem argumentação crítica. Algo como o que se verifica hoje com os trabalhos que são copiados e colados da internet ou de qualquer outra fonte de dados, pelos estudantes, sem que haja uma reflexão e mesmo o entendimento a cerca dos dados captados:

Cada grupo portava seu gravador cassete, certamente o instrumento vital da pedagogia moderna, e andava arrecadando opiniões. Suspeitei de saída que o tal professor lia esta coluna, se descabelava diariamente com suas afrontas às leis da língua, e aproveitava aquela oportunidade para me desmascarar. Já estava até preparando, às pressas, minha defesa (“Culpa da revisão! Culpa da revisão!”) [...]. (Veríssimo, 1973, p.11, §1º)

O autor/narrador reforça o aspecto metaliterário ao indicar um provável posicionamento crítico ideológico de um leitor, no caso um professor, sobre a sua criação literária. Em determinado momento, dá lugar apenas ao discurso do autor, que aponta para o sobrenome do pai famoso, Érico Veríssimo, numa forma de auto-ironia e afirmação da verve literária familiar. Leia-se Veríssimo:

Mas os alunos desfizeram o equívoco antes que ele se criasse. Eles mesmos tinham escolhido os nomes a serem entrevistados. Vocês têm certeza que não pegaram o Veríssimo errado? Não. Então vamos em frente. [...] Respondi que a linguagem, qualquer linguagem, é um meio de comunicação e que deve ser julgada exclusivamente como tal. (Veríssimo, 1973, p.11, §1º e §2º)

O cronista deixa à disposição do leitor o axioma que define seu processo criativo e a maneira como ele lida com a linguagem. Possivelmente um elemento intra e extratextual que caberia em outros espaços que não apenas a crônica, como uma palestra ou uma aula. Afirma que é o uso que cristaliza a estrutura sintática e que a gramática não é o ponto de partida para a produção textual e sim a ideia, a informação a comunicação. E faz isso brincando com a polissemia da palavra princípio,

usando-a no sentido de representar o início de algo e sua conotação com a ideia de opção moral.

Respeitadas algumas regras básicas da Gramática, para evitar os vexames mais gritantes, as outras são dispensáveis. A sintaxe é uma questão de uso, não de princípios. Escrever bem é escrever claro, não necessariamente certo. Por exemplo: dizer “escrever claro” não é certo mas é claro, certo? (Veríssimo, 1973, p.11, §2°).

O narrador faz um jogo de palavras em que as ideias se confundem propositalmente, justo no ponto em que ele deseja – em hipótese – esclarecer a diferença entre clareza de comunicação e correção gramatical, valendo-se justamente de uma estrutura correta gramaticalmente, mas semanticamente confusa. Na visão do autor/narrador, esta seria a motivação literária e artística da produção textual. O autor/narrador utiliza mais um axioma, quase como a se utilizar de uma definição dicionarizada, para brincar e subverter a ideia de gramática. Leia-se Veríssimo (1973):

O importante é comunicar. (E quando possível surpreender, iluminar, divertir, mover... Mas aí entramos na área do talento, que também não tem nada a ver com Gramática.) A Gramática é o esqueleto da língua. Só predomina nas línguas mortas, e aí é de interesse restrito a necrólogos e professores de Latim, gente em geral pouco comunicativa. Aquela sombria gravidade que a gente nota nas fotografias em grupo dos membros da Academia Brasileira de Letras é de reprovação pelo Português ainda estar vivo. Eles só estão esperando, fardados, que o Português morra para poderem carregar o caixão e escrever sua autópsia definitiva. (Veríssimo, 1973, p.12, §2°).

Aqui o autor utiliza-se da palavra autópsia como forma de anáfora para a ideia contida na palavra necrólogos e, curiosamente, ao se referir aos acadêmicos, numa espécie de crítica velada ou contundente, injusta ou não. Possivelmente, os acadêmicos não esperam que o Português morra; antes, atribui-se a eles ou eles atribuem a si mesmos a função de preservar a língua, mas na medida em que autores não acadêmicos têm seus textos muito mais lidos do que os textos dos acadêmicos – até pela difusão dos textos em jornais, no caso das crônicas, parece instaurar-se uma animosidade.

O narrador marca, propositalmente, o uso popular da expressão, uma vez que os necrólogos (ou legistas) são responsáveis por realizar necropsias e não autopsias, que o autor grafá como autópsia, em desacordo com a gramática e com a semântica da palavra necropsia, mas se fazendo entender.

Uma forma irônica e bem humorada que o autor/narrador utiliza para demonstrar a evolução da linguagem cada vez mais em favor da comunicação e sua aparente desconsideração em relação à Gramática tradicional e suas regras. Note-se que não há um

indício de atribuição, por parte do autor/narrador, de uma possível ineficiência dos professores na condução do ensino de língua portuguesa.

O autor surpreende o leitor, pois a palavra entrevistista, semanticamente induz o leitor – pela convicção, pela ênfase como ele constrói os enunciados – a entender como declarações prestadas aos estudantes, o que, na verdade, está apenas em seu pensamento e que constitui alguns de seus princípios enquanto autor.

É o esqueleto que nos traz de pé, certo, mas ele não informa nada, como a Gramática é a estrutura da língua mas sozinha não diz nada, não tem futuro. As múmias conversam entre si em Gramática pura. [...] Claro que eu não disse isso tudo para meus entrevistadores. E adverti que minha implicância com a Gramática na certa se devia à minha pouca intimidade com ela. Sempre fui péssimo em Português. Mas - isso eu disse - vejam vocês, a intimidade com a Gramática é tão dispensável que eu ganho a vida escrevendo, apesar da minha total inocência na matéria. (Veríssimo, 1973, p.12, §2º e §3º).

Marca da confusão estabelecida entre a Gramática – como disciplina da grade curricular – e linguagem – como forma de se comunicar –, segundo o narrador. E essa confusão, segundo ele, é que inibe o estudante de tornar-se um escritor, ou simplesmente de expressar-se, devido à insegurança por não dominar as regras gramaticais e o frustra como estudante, por ser identificado como um aluno irregular. Note-se ainda, que o narrador parece deixar transparecer (mesmo que de forma contraditória), uma pontinha de orgulho, por ter conseguido burlar o aspecto predominante do conhecimento da Gramática como fator preponderante para formação de um autor e, mais ainda, um autor que exerça profissionalmente sua atividade e com ela consiga ganhar a vida.

A própria expressão usada pelo narrador: “ganho a vida como escritor”, pode ser analisada como um indício de um contexto em que a situação apresentada não seja tão comum, ou que o fato de ser um gramático de renome, não possibilite ao mesmo, auferir condições financeiras mínimas necessárias à sua subsistência. O autor reafirma que exerce profissionalmente a atividade de escritor, mas denuncia que por não ser considerado ou não se considerar um gramático, no sentido de especialista em Gramática e Língua Portuguesa.

Mesmo a comparação sustentada metafórica (para cada signo, ele atribui um símbolo distinto do símbolo arbitrário e comum que o identifica, mesclando significantes e significados) e contextualmente – sabe-se que no espaço urbano de convivência, tanto as bibliotecas como os livros têm um público limitado e seletivo e pouco valorizado, devido a problemas socioeconômicos de fundo histórico, social e antropológico – exploração, escravidão, desvalorização e discriminação cultural, etc. –, como de fato, os prostíbulos e as prostitutas – cuja raiz tem causas muito próximas.

Sou um gigolô das palavras. Vivo às suas custas. E tenho com elas exemplar conduta de um cáften profissional. Abuso delas. Só uso as que eu conheço, as desconhecidas são perigosas e potencialmente traiçoeiras. Exijo submissão. Não raro, peço delas flexões inomináveis para satisfazer um gosto passageiro. Maltrato-as, sem dúvida. E jamais me deixo dominar por elas. Não me meto na sua vida particular. Não me interessa seu passado, suas origens, sua família nem o que outros já fizeram com elas. (Veríssimo, 1973, p.12, §3º)

O autor pretende aproximar a comparação com um ramo de atividade, discriminado e de aparente domínio por parte do público leitor e, intratextualmente, por parte dos estudantes que o entrevistam. E o faz com humor, com malícia, sim, mas não com palavras pejorativas e grosseiras, embora demonstre conhecê-las.

Percebe-se uma alusão à intertextualidade semântica na elaboração de textos. Há, ainda, a reafirmação da identidade cultural como fator de multiplicação das possibilidades de uso da linguagem no melhor interesse de se comunicar e faz um trocadilho, pois “viver na boca do povo”, demonstra o uso das palavras por todas as pessoas e, no contexto metafórico evocado pelo autor, significa conduta socialmente condenável e passível de disseminação por comentários maldosos, verídicos ou não:

Se bem que não tenho o mínimo escrúpulo em roubá-las de outro, quando acho que vou ganhar com isto. As palavras, afinal, vivem na boca do povo. São faladíssimas. Algumas são de baixíssimo calão. Não merecem o mínimo respeito. Um escritor que passasse a respeitar a intimidade gramatical das suas palavras seria tão ineficiente quanto um gigolô que se apaixonasse pelo seu plantel. (Veríssimo, 1973, p.13, §3º).

O cronista assinala a ineficiência da produção textual baseada unicamente na observância de regras gramaticais, porém vazia de significados ou que não despertasse interesse no público leitor. Nesse ponto, o autor/narrador, deixa subentendidas as finalidades da produção textual: ser lida e comunicar algo. [Caracteriza um autor formal demais] – “Acabaria tratando-as com a deferência de um namorado”; [um autor burocrático demais] – “ou a tediosa formalidade de um marido”; [e um autor obediente demais às regras] – “A palavra seria a sua patroa!” (Veríssimo, 1973, p.13, §4º).

Nesse ponto do texto há um paralelo entre o contexto social predominante no país, cuja sociedade ainda é machista e sustenta valores patriarcais, com subvalorização da figura feminina, e o processo de ensino-aprendizagem que demonstra que as regras é que determinam a formação do discurso/texto e que seu autor deve submeter-se a elas. Diz que o autor é que deve mandar na palavra e não o contrário, alusão metafórica também à questão da inspiração como determinante da produção textual, em que o autor se eximisse do trabalho de lapidar a obra.

A Aproximação fonológica é feita de maneira proposital entre as palavras “*lexicógrafos*” e “*sexólogos*” –, no sentido de que entender de algo não significa necessariamente produzir algo, como o autor vem defendendo ao longo do texto:

Com que cuidados, com que temores e obséquios ele consentiria em sair com elas em público, alvo da impiedosa atenção dos lexicógrafos, etimologistas e colegas. Acabaria impotente, incapaz de uma conjunção. A Gramática precisa apanhar todos os dias pra saber quem é que manda. (Veríssimo, 1973, p.13, §4º).

Se o escritor só quiser criar uma obra prima – no sentido do cânone, totalmente obediente às regras –, acabará por não criar nada. A palavra “conjunção” ancora o sentido gramatical que a contém e se polissemiza no contexto metafórico construído pelo autor ao evocar que o indivíduo ficaria virgem sem conjunção carnal. A Gramática é personalizada na figura feminina – devido à sua estrutura morfológica em paralelo com o contexto social anteriormente discutido e sofre – apanha –, ou viria a, quando escritores como o próprio autor/narrador a usam sem conhecê-la a fundo.

Há um desfecho bem humorado que nos convida também à reflexão sob vários prismas nessa linha de análise comportamental e de personificação que busca a relevância e a confirmação do embate entre o autor e a Gramática e que serve de conselho subversivo aos estudantes, que são ensinados que quem manda na estrutura do texto é a Gramática.

Análise da Crônica “O Mistério da Poesia”, de Rubem Braga

A primeira questão a ser analisada neste texto é a sua flagrante condição metaliterária: uma crônica falando sobre a poesia. A crônica sempre foi um gênero destacado, em primeira instância, através de sua estrutura composta por parágrafos, de um foco denotativo central e situada no espaço tempo. Um indício, mesmo se analisado pelo critério mercadológico, de que há um reconhecimento de valor artístico e literário na crônica, é a possibilidade de haver a migração das páginas de um veículo como o jornal – ou sites –, para as páginas impressas dos livros. Há que se levar em conta o impacto da mudança: da sazonalidade e pluralidade de leitores do jornal, para a focalização de um veículo como o livro, que pretensamente esteja enquadrado em uma fatia de público mais homogênea.

Note-se que o autor da crônica usa “mistério da poesia” e não do poema. Ele não está preocupado com a forma estrutural (*poema*) e sim com as sensações e os sentimentos subjetivos advindos da leitura desta estrutura (*poesia*). E, como acontece usualmente, funde forma (*signo*) e conteúdo (*significante*) optando por referir-se ao significante, metonimizando a forma, como acontece com o grande público.

Há que se registrar que dicionaristas como Aurélio Buarque de Holanda Ferreira registram poema e poesia como possuidores do mesmo significado (1975: 1103) e que o uso tem consagrado esse critério que não é unânime entre os (as) especialistas e estudio-

sos (as). Percebe-se que o cronista aponta para a generalização das identidades culturais dos povos latino-americanos e sinaliza com a focalização metaliterária da crônica:

Não sei o nome desse poeta, acho que boliviano; apenas lhe conheço um poema, ensinado por um amigo. E só guardei os primeiros versos: *Trabajar era Bueno en el Sur... Cortar los árboles hacer canoas de los troncos.* [...] E tendo guardado esses dois versos tão simples, aqui me debruço ainda uma vez sobre o mistério da poesia. [...] O poema era grande, mas foram essas palavras que me emocionaram. Lembro-me delas às vezes, numa viagem; quando estou aborrecido, tenho notado que as murmuro para mim mesmo, [grifo nosso]. (Braga, 1978, p. 256, §1º, 2º e 3º)

É possível que Rubem Braga saiba mais sobre o poeta do que informa, não há interesse, no decorrer da crônica, em discutir ou focalizar a figura do autor, mas em divulgar e evocar a lembrança de seus poemas. Braga refere-se ao colombiano Aurélio Arturo, nascido em 22 de fevereiro de 1906, no povoado de Cauca, e falecido em 24 de novembro de 1974, em Bogotá. O cronista, que foi funcionário público e sofreu com a ditadura militar, como, aliás, todo o povo sul-americano em grande parte do século passado, e não por acaso, produz o texto no mês do aniversário do poeta. Não se deve deixar de lado nessa análise o fato de que havia grande amizade entre Pablo Neruda e Rubem Braga e que, possivelmente, fora ele quem ensinara o poema na língua original ao cronista.

Note-se a poesia sendo utilizada como um ditado popular, um provérbio ou um aforismo. O indivíduo utiliza a mensagem/tema principal, depreendida da leitura da poesia, ou o que, ao seu entendimento, se parece com a mensagem/tema, ou um fragmento da mesma, ou um verso que esteja enquadrado em uma repetição contextual, em sinonímia entre o que identifica na poesia e a experimentada ocasionalmente e se vale de, ou relembra ou repete o texto. Algo semelhante ao que ocorre com as canções, cujos versos são entoados pelo público em determinados contextos, naturalmente ajudados pela lembrança da sonoridade da melodia, evocando uma situação presente. Braga enaltece os sentimentos que a Poesia – não apenas essa específica, mas qualquer poesia –, faz aflorar naqueles que a conhecem:

de vez em quando, nesses momentos de tédio urbano. E elas produzem em mim uma espécie de consolo e de saudade não sei de quê. [...] Lembrei-me agora mesmo, no instante em que abria máquina para trabalhar nessa coisa vã e cansativa que é fazer crônica. (Braga, 1978, p. 256, § 3º e 4º).

E declara que a crônica é vã e cansativa. Opondo a subjetividade aparente da poesia à temporalidade e a presentificação de fatos ou de aspectos de fatos pontuais pela crônica. Certamente essa afirmação não se confirme, quer seja pela opção clara de próprio

autor pela crônica, ao longo de toda a sua trajetória literária, quer pelo fato da aplicação prática que envolve o texto em questão que é usado para discutir os efeitos da poesia nos indivíduos e a percepção da constituição poética de uma obra.

O cronista realiza experimentações semânticas e semióticas a partir de um único verso. Verifica-se a demonstração, não apenas de uma opção particular do autor, mas o processo de formação da musicalidade, da sonoridade dos versos, no processo de produção artística da poesia. Aponta-se para os critérios estéticos e estilísticos que levam os autores a trabalharem as ideias expressas em seus poemas, levam-se em conta os critérios objetivos para alcançarem resultados identificados como artísticos ou literários. A crônica de Braga refere-se ao poema “Rapsódia de Saulo”, do poeta colombiano Aurélio Arturo (1906-1974). Leia-se Rubem Braga:

De onde vem o efeito poético? É fácil dizer que vem do sentido dos versos; mas não apenas do sentido. Se ele dissesse: *Era Bueno trabajar en el Sur*, não creio que o poema pudesse me impressionar. Se no lugar de usar o infinito do verbo cortar e do verbo hacer usasse o passado, creio que isso enfraqueceria tudo. Penso no ritmo: ele sozinho não dá para explicar nada. Além disso, as palavras usadas são, rigorosamente, das mais banais da língua. Reparem que tudo está dito como elementos mais simples: *trabajar, era Bueno, Sur, cortar, árboles, hacer canoas, troncos*. [grifo nosso] (Braga, 1978, p. 256, §5º).

Aborda-se a questão da escolha das palavras, que são apontadas como pertencentes ao grupo de palavras ditas comuns ou mais simples. O autor observa que a constituição de um poema ou o critério para a sua apreciação subjetiva não pode estar relacionado à força etimológica ou ao grau de apuro do vocábulo. Ele destaca, no entanto, que da combinação é que advém a força semântica contida nos mesmos em um determinado contexto; e que através da forma como o poeta se utiliza destes recursos, pode se chegar aos resultados pretendidos e potencializar a cadeia significativa de cada verso ou de toda uma poesia.

A metaliteratura e a intertextualidade estão sempre muito próximas. Uma crônica que fala sobre uma poesia, uma poesia que lembra outra, uma música que lembra uma pessoa, ou uma situação, etc.. Aqui, vê-se a metaliteratura intertextual: “Isso me lembra um dos maiores versos de Camões, todo ele também com as palavras mais corriqueiras de nossa língua: ‘A grande dor das coisas que passaram’”. (Braga, 1978, p. 256, §6º e 7º).

Note-se que o cronista parte da lembrança dos versos de um autor, do qual diz não se lembrar e ao qual atribui nacionalidade inexata e que lhe foram ensinados por um amigo também não identificado. Tais informações, absolutamente relevantes para análise contextual – porém irrelevantes para a estruturação da compreensão direta do texto, levariam o leitor a focar as atenções em contexto político e social e consequente-

mente direcionariam a leitura e o entendimento dos versos por um viés não pretendido pelo cronista.

Mesmo que não se pretenda destacar contextos e biografia do autor dos versos, indiretamente, a intertextualidade com um verso de Camões, – um dos poetas mais conhecidos em todo o mundo em paralelo com um poeta específico de uma região não localizada dentro do texto – para dizer do sofrimento com os atos realizados pela ditadura militar nos países latino-americanos. Ou simplesmente, para exemplificar a lembrança de um verso, utilizado como aforismo, em determinadas situações contextuais. Leia-se Rubem Braga:

[...] Talvez o que mais me impressione seja mesmo isso: essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia. Nesse poema sul-americano a ideia da canoa é também motivo de emoção. Não há coisa mais simples e primitiva que uma canoa feita de tronco de árvore; e acontece que muitas vezes a canoa é de uma grande beleza plástica. E de repente me ocorre que talvez esses versos me emocionem particularmente por causa de uma infância de beira-rio e de beira-mar. [...] (Braga, 1978, p. 257, §8º).

O narrador dialoga com o leitor a respeito de símbolos e signos, de significados e significantes, a partir de sua experiência particular de percepção das palavras simples dentro de uma poesia e os sentimentos e emoções que estas palavras provocam. Ele discute também a palavra dentro da estrutura textual da poesia de forma objetiva; e mesmo que ao leitor, por falta de conhecimento da íntegra da poesia, do contexto sócio-político abordado intratextualmente, a canoa como símbolo da liberdade, ou de qualquer outro sentimento que o leitor, arbitrariamente lhe queira atribuir, é a demonstração de um processo cognitivo de decodificação das palavras e de seus significados dentro da poesia.

Sinaliza-se, através percepção da arte contida em um texto, que cada leitor poderá apropriar-se das palavras da maneira como lhe parecer mais conveniente, ou lhe for possível, dentro de sua experiência de vida, fatores socioeconômicos, históricos, etc., ou, simplesmente, rejeitá-las como pretensas manifestações da mensagem/tema que o autor deseja que abordem, dado o nível de plurissignificações que se lhes possam atribuir.

O autor fala sobre o trabalho expresso pela situação dentro do poema – do qual só registrou os dois versos – aponta para possíveis casos anteriores de metaliteratura; ou numa leitura intratextual, de cronistas que louvaram poetas que viveram em países cujos regimes políticos eram ditatoriais e produziram poesias para o povo.

Percebe-se que quando o cronista fala em “principal sentido”, discute os dados que estão à mostra na estrutura da poesia, sua espinha dorsal, o foco deflagrador das plurissignificações, os elementos superficiais, as “portas” e as “chaves” da leitura da poesia. Claro que para cada porta existe uma chave, mas pode acontecer – e acontece – de uma

chave abrir mais de uma porta. Neste exato momento, verifica-se a utilização de uma metáfora, para explicar uma questão metaliterária:

Mas não pode ser: o principal sentido dos versos é o do trabalho; um trabalho que era bom, não essa “necessidade aborrecida” de hoje. Desejo de fazer alguma coisa simples, honrada e bela, e imaginar que já se fez. [...] Fala-se muito em mistério poético; e não faltam poetas que procurem esse mistério enunciando coisas obscuras, o que dá margem a muito equívoco e muita bobagem. Se na verdade existe muita poesia e muita carga de emoção em certos versos sem um sentido claro, isso não quer dizer que, turvando um pouco as águas, elas fiquem profundas... [...] *Fevereiro*, 1949. [grifo nosso]. (Braga, 1978, p.257, § 9º e 10º)

O cronista encerra suas considerações sobre o mistério poético, e chama a atenção para a deliberada manipulação da estrutura da poesia. Também fala sobre o próprio texto que acaba de elaborar, que mesmo não sendo um tratado de teoria poética cumpre a função metaliterária de discutir o tema.

Referências

- Arturo, A. (2002). Rapsódia de Saulo. In: W. Ospina, *Por los países de Colombia: ensayos sobre poetas colombianos*. Medellín: FEU/ EAFIT.
- Barros, D. L. P. de. (1990). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- Braga, R. (1978). *O mistério da poesia. 200 crônicas escolhidas* (pp. 256-257). 2a ed. Rio de Janeiro: Record.
- Chalhub, S. (1986). *A metalinguagem*. São Paulo: Ática.
- Coelho, N. N. (1976). *Literatura & linguagem*. 2a ed. São Paulo: Quíron.
- Ferreira, A. B. de H. (1975). *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Foucault, M. (2006). *A ordem do discurso*. 14a ed. São Paulo: Edições Loyola.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (2008). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto.
- Moisés, M. (1983). *A criação literária: prosa*. 2a ed. São Paulo: Cultrix.
- Ponzio, A., Calefato, P. & Petrilli, S. (2007). *Fundamentos de filosofia da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Pinto, M. J. (1976). A mensagem narrativa (Introdução). In.: A. S. L. Mendonça & L. F. b. Neves (Org.), *Análise estrutural da narrativa: Pesquisas semiológicas*. 4a ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Sant’anna, A. R. (1991). *A semiologia morreu?. De que ri a Monalisa?* Rio de Janeiro: Rocco.
- Sodré, M. (1979). Semiologia e literatura. In.: E. Portella (Org.), *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Veríssimo, L. F. (1973). Gramática. *O popular* (pp. 11-13). Rio de Janeiro: Sabiá/José Olympio.

LOS IMAGINARIOS EN TORNO AL MÚSICO JALISCIENSE CLEMENTE AGUIRRE, CONSOLIDACIÓN SIMBÓLICA E IDENTIDAD

EDUARDO ESCOTO ROBLEDO
escotorobledo@gmail.com

Introducción

El presente trabajo se ocupa de un claro ejemplo de las complejas relaciones existentes entre los músicos descollantes y el poder político, que con el fin de legitimarse usa constantemente diversos elementos culturales con fines de identidad, aunque deba transformarlos o reinventarlos para su mejor aprovechamiento, distorsionando con ello los verdaderos alcances culturales de las figuras afectadas.

Aspectos biográficos y culturales

El músico Clemente Aguirre Ayala nació el 23 de noviembre de 1828 en el municipio de Ayo el Chico, conocido desde 1981 como Ayotlán. A lo largo de su carrera laboró como maestro, director de bandas de aliento, compositor y arreglista. Huérfano de padre, es enviado entre 1840 y 1843 a continuar sus estudios musicales a Guadalajara con el destacado profesor y benefactor Jesús González Rubio (c.1800-1874). Este último era miembro de una familia de exitosos comerciantes y mantenía en su casa un verdadero conservatorio en el que daba asilo y manutención de manera desinteresada a sus alumnos más necesitados.

Desde los 12 años (1840) Aguirre se desempeñaba como clarinete primero en bandas militares de la región, con las que recorrió buena parte del territorio nacional (Páez Brochie, 1939, pp. 3-6). De hecho, fue así como apenas con 18 años estuvo presente en la Batalla de La Angostura, verificada el 2 de febrero de 1847 (pp. 3-6), en el marco de la Guerra Intervencionista de los Estados Unidos en México y en lo que parece haber sido el bautizo de fuego del músico, quien resultó herido. Aguirre ampliaría su formación estudiando composición y dirección con José María Pérez de León en la capital del país. Ahí se encargó de la formación de “una banda de músicos indígenas, y en La Barca y Atotonilco el Alto formó sendas bandas musicales” (pp. 3-6). Se ocupó posteriormente de la dirección de las bandas de música de los 25°, 26° y 27° Batallones de Infantería del Ejército mexicano y la Banda Musical de Zapadores (Pareyón, 1998, pp. 16-34). Con la mayoría de ellos tuvo giras nacionales.

Aguirre se mantuvo en la institución armada hasta el final de su vida. Alcanzó el grado de capitán en sus últimos años, lo cual constata cómo a pesar de formar parte del ejército, parece no haberse visto afectado por el volátil clima político del país, hallándose solicitado primero por los conservadores y después por los liberales. El 3 de noviembre de 1860, el cuerpo al que pertenecía –junto con el resto de los que defendían la ciudad– se rindió a los liberales tras la entrada de González Ortega, Zaragoza, Berriozábal y Doblado, hecho que dio fin al sitio de Guadalajara (Contreras Gutiérrez, 1989, p. 41).

Después de estos hechos se ocupó de la Banda del 33° Batallón, la cual dejó para quedarse a radicar en la ciudad de San Luis Potosí, donde se hizo cargo de la educación musical de la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad (Páez Brochie, 1939, pp. 3-6). Allí permaneció hasta 1885, cuando el coronel Ignacio Montenegro gestionó ante el gobernador de Jalisco, Francisco Tolentino, que se le ofreciera venir a ocupar el mismo puesto en la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara (Páez Brochie, 1939, pp. 3-6; Campos, 1991, pp. 101).

Fue fundada en 1841 por el gobernador Mariano Paredes que “deseando extirpar del Estado el vandalismo” (Villa Gordo, 1888, p. 64) conformó una junta que determinó como mejor solución impulsar la moralidad y el trabajo mediante el establecimiento de una escuela “dedicada a educar jóvenes de la clase pobre, para que al llegar a cierta edad tuviesen formadas buenas costumbres y contasen con un arte u oficio que les proporcionase recursos para vivir” (Villa Gordo, 1888, p. 64). Para 1888 era considerado “el tercer establecimiento benéfico de importancia” (Villa Gordo, 1888, p. 64) de la capital de Jalisco.

Ya en Guadalajara, Aguirre terminó ocupándose también de la dirección de la Banda de Gendarmería de Guadalajara –con la que alcanzaría notoriedad a nivel nacional– y por algún tiempo, de la orquesta del Teatro Degollado (máximo escenario de la ciudad de Guadalajara) entre otras. Estos ensambles eran requeridos en cada ocasión especial, ya fuese social, cívica o política que así lo requiriese: recepciones hechas a políticos, celebraciones realizadas a personajes destacados y eventos relacionados con la Iglesia, como las bodas de oro del arzobispo Pedro Loza (1888) (“El Ilmo. Sr. Loza”, 1888, p. 3), las festividades guadalupanas en el Santuario (“Cartas de los estados. Jalisco”, 1887, p. 1) o el concierto realizado con motivo de la inauguración del órgano monumental de la catedral en 1893, donde participó al frente de la Banda de Gendarmería interpretando una marcha religiosa de su autoría (“Inauguración del grande órgano de tribuna de la Catedral de Guadalajara”, 1893, p. 2).

Se puede citar la manera en que diferentes crónicas recuerdan cómo en el día de Santa Cecilia (22 de noviembre), tan celebrado por el gremio musical, año con año las agrupaciones dirigidas por Aguirre en Guadalajara tenían un papel predominante. Aguirre fue desde 1855 miembro fundador de la Sociedad Jalisciense de las Bellas Artes (Pareyón, 2000, p. 15). y en 1869 de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, dirigida por

Miguel Meneses y en la que colaboraban artistas como Cruz Balcázar y Adrián Galarza (Paez Brotchie, 1939, pp. 3 y 6). En ella conformó y dirigió una orquesta que promovió el repertorio de los compositores más destacados del momento, tanto mexicanos como extranjeros. A esta Sociedad se debe la presentación por vez primera en tierras jaliscienses de las oberturas de Wagner –gracias a la donación de música impresa por parte de la Colonia Alemana de la ciudad– (Benítez, 1946, p. 35), distintas arias de Verdi y sobre todo de los vales vieneses, muy del gusto de la época (Pareyón, 1998, pp. 21-22).

En lo tocante a la composición, no fue hasta la década de 1860 que Aguirre comenzó a dedicarse con regularidad a dicha actividad, misma que abordó ante todo de un modo funcional. En su catálogo predominan las marchas y arreglos para banda que realizó sobre distintas obras de conocidos compositores europeos y mexicanos, además de los chotises, habaneras, mazurcas, polkas y vales, entre otros géneros de moda de los que se ocupó, y tuvo también incursiones en la música religiosa.

No obstante su marcha *Ecos de México* provocó verdadero furor y se volvió en Guadalajara parte esencial de las fiestas nacionales y favorita del público, terminando por hacerse imprescindible en los actos cívicos y políticos celebrados en Jalisco donde, en opinión de José R. Benítez (1945, p. 4), se ritualizó: “con sus marciales acordes, todos los tapatíos sentimos no se qué recónditos hechizos, qué alegres resonancias, qué bruscos aleteos dentro del alma: algo inefable que despierta mil cosas que llevamos dormidas dentro de nosotros, que nos hablan de amor al terruño”.

Lo mismo se refleja de forma unánime desde las crónicas posteriores a sus primeras ejecuciones en Jalisco (su estreno se realizó el 15 de septiembre de 1884 en la ciudad de San Luis Potosí) (Pareyón, 1998, p. 35). Por ejemplo, en su edición del 28 de junio de 1885, *El correo de San Luis* reproduce una nota publicada poco antes en el diario *Juan Panadero*, de Guadalajara, donde se lee que una banda dirigida por Lorenzo Santibáñez (alumno de Aguirre, destacado clarinetista y director que alcanzó posteriormente el grado de capitán y que murió un año antes que su maestro) se presentó en la Plaza de Armas de la capital jalisciense, generando un gran entusiasmo que sobrepasó todo límite cuando:

acompañada por la banda del cuerpo efectuó la gran marcha que D. Clemente Aguirre compuso con el título de ‘Ecos de México’. Esa marcha es sin duda una de las mejores piezas que ha escrito el modesto y afamado compositor jalisciense. La muchedumbre prorrumpió en aclamaciones laudatorias y consiguió que se repitiera aquel torrente de bien combinadas armonías (“La música del 27 Batallón”, 1885, p. 3).

No en vano, Simon Frith (2001, p. 423) afirma que sólo la música parece capaz de crear una clase de “identidad colectiva espontánea, esa asunción tan personal del sentimiento patriótico”. En el Teatro Degollado se presentó *Ecos de México* en septiembre de

1886 (Pareyón, 1998, p. 35), en el marco de las fiestas patrias, ocasión en que se interpretó con orquesta “y las bandas militares y de guerra del 9º Regimiento y 27º Batallón” (Benítez, 1945, p. 4). José Rogelio Álvarez (1980 [1888], p. 26) precisa que se emplearon cuatro pianos tocados a cuatro manos, una orquesta de 80 elementos y tres escoltas militares ubicadas en los palcos segundos, provocando un entusiasmo indescriptible que obligó a la repetición de la obra “para acallar los aplausos y los vivas al compositor y al director”, que era el mismo Santibáñez.

Más allá del aspecto propiamente musical, la sonoridad alcanzada con tal orquestación era inusual en la Guadalajara de aquellos días, lo que contribuiría a incrementar el impacto simbólico de aquella marcha entre el público. La vinculación que consiguió esta pieza con la exaltación de la identidad patriótica, pero sobre todo de la regional –según se entendían en aquella época– provocó tal grado de euforia que llegó a llamarse “el Himno de Jalisco y se prohibió que se sacaran copias de la marcha, para que [no] se ejecutara por otros conjuntos nacionales y extranjeros” (“Comentarios al día”, 1965, p. 4a).

Es notable la manera en que la obra sensibilizó el orgullo regional, después de todo, su título alude de forma tácita al país como conjunto, y su música no contiene referencias estéticas o intertextuales (tan en uso en ese tiempo) a manifestaciones musicales que pudieran considerarse circunscritas a Jalisco. Esto evidencia una apropiación, que podría explicarse atendiendo en primer término a las cuestiones performativas y semánticas que ya se han aludido acerca de la forma en que Aguirre desarrollaba su trabajo musical. Bajo este enfoque, Ecos de México quedaba asociada de manera directa con los significados atribuidos a los ensambles que la interpretaban (organización militar, patriotismo, valentía), a los espacios en que se ejecutaba (punto de encuentro, ritualidad, relajación de las barreras sociales, unidad, confraternización) y a su compositor e intérpretes (superación a través del estudio, talento, altruismo, proximidad).

Esta explicación reivindica como en la interpretación textual el significado de un texto o mensaje escapa muchas veces a la intención de su autor para pasar a ser consecuencia de las condicionantes de su entorno (contexto). Cabe asimismo reflexionar acerca de la íntima relación entre las bandas musicales que dirigía Aguirre y los espacios públicos en los que se presentaban, así como la forma en la que este proceso contribuyó a la configuración simbólica del músico. De hecho, el momento dorado que vivió en el marco de la cultura occidental la música militar en el siglo XIX no se puede entender sin considerar dicho aspecto performativo, y particularmente el caso de los kioscos, usados por motivos acústicos y visuales pero entendidos de igual forma como una apropiación o colectivización del espacio urbano, los cuales tuvieron en Francia –a partir la Revolución– una especial valoración que se extendió en principio a toda Europa (Ruiz Torres, 2002, pp. 57-58). Desde los kioscos la banda educaba a la vez que divertía y exaltaba con mayor eficacia los valores patrios al reconciliar “la naturaleza con la cultura” (Ruiz Torres, 2002, p. 56). Las bandas y la música alcanzaban así un carácter ceremonial que

incluso, en ciertos casos, motivó el apoyo oficial para la creación y mantenimiento de tales ensambles, con el objetivo de “restar poder a la Iglesia la cual mandaba sobre la vida ceremonial de la comunidad” (Ruiz Torres, 2002, p. 158).

De la misma manera, en la Guadalajara de esa época tenían una gran aceptación las veladas llevadas a cabo la noche del día 15 en el Teatro Degollado, el cual lucía lleno de público de todos los estratos, incluido el gobernador del estado. En ellas, la oratoria y la lírica se intercalaba con la música, cerrándose invariablemente la velada con la ejecución de la marcha *Ecos de México*, obra de Clemente Aguirre” (Orendáin, 1970, pp. 1d-2d.).

No obstante, a pesar de lo que en su momento fue y representó, al día de hoy es más bien desconocida.

Clemente Aguirre murió en Guadalajara la noche del 24 de octubre de 1900, existiendo crónicas contradictorias respecto a los honres que recibió. Fue muy reconocido y estimado en vida, tanto en el plano musical como en el personal. De hecho, era considerado como uno de los hombres notables del estado (“Publicación oportuna”, 1888, pp. 64 y 81). En sus últimos años, aceptó dirigir una gran serenata en honor al general Porfirio Díaz, el 2 de abril de 1898 en la capital del país. En dicha función -en realidad un homenaje al anciano músico- participaron las bandas de la guarnición, en cuyas plantillas se encontraban numerosos alumnos del músico jalisciense (“Publicación oportuna”, 1888, pp. 64 y 81). Ahí se reconoció “su meritoria reputación como maestro de bandas... respetado y amado por sus muchos pupilos...” (Professor Clemente Aguirre will lead the serenade in the President’s honor”, 1898, p. 3) y fue recibido por estos” casi con reverencia filial” (Professor Clemente Aguirre will lead the serenade in the President’s honor”, 1898, p. 3).

Entre sus muchos alumnos (sólo hay que pensar que cada banda se componía por alrededor de 50 integrantes), pueden citarse a Diego Altamirano, Nicolás González, Florentino Acosta, Benito Díaz, Julio Ávila y Pilar Salas.

Pervivencia simbólica

Si bien en estricto sentido Aguirre tuvo como único descendiente a su hijo Adrián, desde el punto de vista de la antropología cultural sí tuvo una vasta estirpe –o parentela– (Fábregas Puig y Tomé Martín, 2001) en el gran número de alumnos a los que guió en la instrucción musical y que desarrollaron hacia él una relación de parentesco clasificatorio. Inclusive, puede incluirse en esta dinámica al público aficionado a la música de las bandas a las que dirigió. Además, la exposición pública que tuvo Aguirre debido a la naturaleza de su labor musical y el tipo de performance en la que ésta se desarrollaba, le convirtieron en el músico más conocido y reconocido de su tiempo en Jalisco, y también en el más recordado a modo póstumo en la historia musical del estado, generándose todo un culto en torno a su persona.

Para comprenderlo bien hay que profundizar en la especial relevancia y sentido que tendrían en aquel momento histórico-social las presentaciones de las bandas musicales.

Benítez (1963, pp. 22-23) por ejemplo, recuerda cómo en su niñez (hacia 1890), siendo los años en que el hoy desaparecido Convento del Carmen se convirtió en cuartel, el pequeño muro que se encontraba en el exterior, previo al altozano, “servía de banca corrida a los vecinos del barrio, que las tardes de los jueves acudían para oír la música del batallón que se alojaba en el cuartel, frontero, al lado norte”. Si esta emoción se desataba en torno a una función musical que no tenía como finalidad la audición pública, es posible imaginar lo esperadas y apreciadas que serían las presentaciones realizadas con ese propósito. Esto se explica por sí mismo si se piensa que en esa época, la música en vivo era la única forma de poder experimentar sensorialmente el hecho musical. Diversas fuentes coinciden en señalar el entusiasmo que generaban las bandas en la ciudad en las más diversas circunstancias. López Portillo y Weber (Ruiz Torres, 2002, pp. 257-258) relata cómo en los días antes ya señalados, de siete a nueve de la tarde, la población en general acudía en masa, reuniéndose junto al kiosco:

grupos de verdaderos melómanos, de fanáticos aficionados a la buena música: hombres del pueblo que dedicaban aquellas dos horas maravillosas a escuchar la banda, a chupar con entusiasmo canutos de dulce de caña de azúcar, a comer cacahuates... y a tomar de vez en cuando buenos tragos de tequila.

Éste es un valioso testimonio que demuestra la esencia de la praxis musical propia de estos conjuntos y su impacto, en este caso, sobre la sociedad a la que servía como elemento de cohesión, y que respondía llevando a cabo una serie de rituales determinados que denotaban aceptación e integración.

Vale la pena recordar que para Rappaport (2001, p. 23), el ritual es una estructura, un conjunto “más o menos permanente de relaciones entre un número de características generales, pero variables”. Esta estructura se construye con elementos que no son exclusivos del ritual, pero que mantienen entre sí relaciones que sí lo son (p. 60). Se trata pues de “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan” (p. 56).

Los rituales dependen para su interpretación de contextos espaciales y temporales específicos, su conducta tiende a ser puntillosa y repetitiva y en su ejecución puede exigirse o no decoro (Rappaport, 2001, p. 69). Los presentes en el ritual constituyen una congregación y la participación es el elemento clave que define a cada miembro de tal congregación en el evento, la diferenciación entre los dos grupos fundamentales que interactúan -intérpretes y público- puede acentuarse mediante una delimitación física o arquitectónica del espacio que ocupan cada uno, como kioscos, escenarios elevados, cortinas, etc. (p. 76). Por último, debe reconocerse que los rituales pueden cumplir con una función de comunicación, en donde los participantes transmiten información para sí mismos y para otros participantes “acerca de su actual estado físico, psíquico y social”, y lo mismo puede ocurrir con el estatus de los grupos como conjunto (p. 95).

Otro elemento que puede incluirse en el proceso de conformación simbólica de Clemente Aguirre es el espíritu altruista por el que mantuvo una fama bien ganada. Esta actitud bien pudo responder a una sensibilidad adquirida en la nada fácil situación que vivió en sus primeros años y que en buena medida pudo solventar gracias a la generosidad. Por citar algunos casos, Aguirre donaba en 1882 a la Sociedad de Santa Cecilia de Guadalajara¹ un “gran repertorio musical, compuesto de escogidas piezas instrumentales para orquesta” (“Buen obsequio”, 1882, p. 2). En 1887, con motivo de las severas inundaciones que sufrió la ciudad de San Luis Potosí, Aguirre –como miembro que había sido de la llamada “colonia jalisciense” en aquella ciudad– realizó un donativo de 30 pesos, la mayor de las aportaciones individuales realizadas por los que se suscribieron a la causa (“La catástrofe de San Luis Potosí”, 1877, p. 4).

El 3 de julio del mismo año, el músico organizó un festival a beneficio de la misma causa (Benítez, 1945, p. 4). De igual forma, en 1889 es electo presidente de una sociedad dedicada a recabar cuotas entre sus socios (casi todos músicos) con el fin de mantener un fondo con el que pudiera socorrerse a los familiares de aquellos suscritos que fueran falleciendo (“Nueva sociedad”, 1889, p. 3).

Todo esta constitución del personaje facilita vincularle con el concepto de “dominio carismático” que defiende Max Weber (2002), el cual se basa “en la entrega extra-cotidiana a la santidad, heroísmo o ejemplaridad de una persona y a las ordenaciones por ella creadas o reveladas” (Fábregas Puig y Tomé Martín, 2001, p. 172). Se da lugar así a una congregación –como en este caso, una comunidad de discípulos– motivada por el interés “ideal o material de los prosélitos en la persistencia y permanente reanimación de la comunidad” (p. 197), un “proceso de comunización de carácter emotivo” (p. 194) que muchas veces surgen ante la desaparición del portador del carisma (p. 197).

El vacío que dejó el portador del carisma provocó –por su simbolismo identitario– un deseo de persistencia por parte de sus seguidores, lo cual lleva a la conformación de un mito a través de procesos como las invenciones o las atribuciones. La muerte de Aguirre fue recordada fielmente año con año por sus alumnos, quienes se reunían ante su tumba hasta principios de la década de los 60 del pasado siglo, cuando ya eran cada vez menos (“Comentarios al día”, 1965, p. 4a) y muy mayores.

Por esto, pese a la vinculación de Aguirre con las fuerzas armadas porfiristas, dichos homenajes no se interrumpieron ni generaron oposición de parte del régimen post-revolucionario, que supo aprovechar el fervor patrio y el símbolo de identidad regional que encarnaba. Se respetó de alguna manera el valor que Aguirre ganó ante la oficialidad dada su relación directa con el público. Esto era mucho más conveniente que enfrentar la desaprobación que habría acarreado una prohibición del culto a su figura. Así

¹ Asociación que patrocinaba conciertos sinfónicos, exposiciones, actividades de difusión musical y ayuda para los músicos ancianos o enfermos, fundada en 1857.

se salvó Aguirre de terminar -como tantos de sus contemporáneos- siendo proscrito, olvidado o ignorado, “acusado” de pertenecer al llamado “arte decimonónico”.

La veneración por Clemente Aguirre se consolidó e incluso en la década de los años treinta del siglo XX había en Guadalajara dos calles que llevaban su nombre (Páez Brochie, 1939, pp. 3-6). En una de las salas del Museo Regional de Guadalajara, se colocó su retrato, junto al de otros jaliscienses considerados como ilustres y su nombre fue grabado en la Estela Monumental de la Calzada de los Músicos, inaugurada en 1963 en el parque Agua Azul.

Invención y mitificación

Pero los hechos fehacientes sobre los méritos de Clemente Aguirre fueron dando paso a las atribuciones, proceso motivado por la apropiación (en términos de Barthes) desatada por la búsqueda de la conformación de su figura como un símbolo de identidad. Así, las valoraciones y explicaciones aún de tipo biográfico sobre el músico se supeditan a las características que convienen a dicho proceso, adecuándose al modelo que puede participar activamente en una determinada construcción cultural. Esto es a lo que Rappaport (2001, p. 22) denomina “tautología exhaustiva”.

Por ejemplo, en la década de los años sesenta del pasado siglo había gente ya mayor que disfrutó en su juventud de la música de la Banda de Gendarmería, y que aseveraba –sin ofrecer mayores detalles– que la marcha *Ecos de México* fue presentada en un concurso de composición realizado en Roma donde obtuvo el primer lugar (Ruiz Velasco, 1969, p. 4a; Maestro Landeros, 2014, p. 4). No han podido encontrarse pruebas que confirmen este supuesto. Sería difícil que un suceso de este tipo no hubiese generado en su momento una enorme repercusión y, sobre todo, que no trascendiera como para permitir corroborarlo aún actualmente con relativa facilidad.

Esta invención parece impulsada por la necesidad de convalidar la admiración por un destacado símbolo identitario. Bajo los planteamientos de la antropología cultural se trata de un imaginario, que aparece como condición previa a la consolidación simbólica. De esa forma, la capacidad de proyectar una imagen de lo que no es aparece con anterioridad a la constitución (colectiva) del simbolismo (Brinck, 2009). Imaginario y símbolo se complementan, pues el primero tiene necesidad del segundo “para expresarse, para salir de su condición de virtualidad, ‘para existir’” (Vergara Figueroa, 2007, p. 130).

Los procesos de construcción de la identidad se vuelven asuntos de especial importancia para los regímenes políticos en vías de legitimarse. En casos de esta índole, “no es tanto la música lo que se inventa, sino los modelos de discurso que le conciernen, sus prácticas de promoción y conservación, las políticas culturales en torno suyo...” (Alonso Bolaños, 2008, p. 9). Por eso, las figuras emblemáticas se vuelven tan necesarias en procesos como estos, ya sea que tomen una participación activa o, mejor aún, una de tipo pasiva, siendo presentados como ejemplos que en caso necesario terminarán por ser dotados de las propiedades necesarias para cumplir mejor con su función.

El México posterior a la Revolución es todo un paradigma al respecto, por tratarse de un periodo en el que muchas tradiciones musicales fueron “reforzadas, reconstruidas, y simbolizadas por el estado para formar parte del acervo cultural de la Nación” (Alonso Bolaños, 2008, p. 21). Sin olvidar que el México del siglo XIX y de modo particular el porfiriano echaron mano de procesos de este tipo como herramienta de gran utilidad en su política de pacificación y estabilización del país (la llamada *Pax porfiriana*).

Así, en 1928 Rubén M. Campos señaló la existencia en la Biblioteca Nacional de México de dos colecciones de música popular: “una del estado de Jalisco formada hace medio siglo por don Clemente Aguirre, el famoso maestro tapatío que formó a tres generaciones de sonadores de instrumentos musicales, y otra del estado de Hidalgo, anónima” (Campos, 1991, pp. 109-110). El autor indica –sin mayor especificidad– que incluyó varias de las piezas contenidas en aquellas colecciones en la compilación que forma parte de su libro. Hasta donde se ha podido indagar, ésta es la primera noticia que se tuvo después de la Revolución de la existencia de dicha colección realizada por el músico jalisciense. Basado en esto, Campos presenta a Clemente Aguirre como “recolector del folklore de Jalisco” (p. 347), algo muy adecuado para la dirección en que –según se ha señalado aquí mismo– se encaminaban entonces los esfuerzos de las instituciones culturales.

Mendoza (1953, p. 64) conjetura románticamente sobre la posibilidad de que su compilación hubiera sido “hecha quizás a ratos perdidos, viajando de un lugar a otro y probablemente en su primer periodo de producción o sea al empezar la segunda mitad del siglo”, antigüedad que la haría más valiosa aún, “a lo que puede agregársele haber sido recolectada con interés y cariño a fin de conservar y dar a conocer la producción de su tierra natal”. Por último agrega: “este trabajo vindica para Aguirre el mérito de haber reunido desde sus años mozos esta colección de cantos jaliscienses” (Mendoza, 1953, p. 69).

No obstante aquellas apreciaciones tan convenientes, se ha demostrado que la colección responde a una petición hecha en 1895 a cada uno de los gobiernos estatales por la Junta Organizadora del Congreso de Americanistas a celebrarse ese año en la Ciudad de México. El fin perseguido era el de contar con transcripciones al piano de música autóctona mexicana para que fuesen presentadas en audición a los visitantes que habrían de acudir procedentes de 16 países. El Gobierno del Estado de Jalisco derivó la petición a Aguirre, quien a su vez solicitó el apoyo de varios músicos de la ciudad (Escoto Robledo, 2015).

Se ha sostenido también que fue Aguirre quien –al frente de la Banda de Gendarmería– instauró la tradición de las Serenatas en la Plaza de Armas. Para aclarar este punto, basta con citar lo escrito por Vigneaux (1950, p. 47), en su *Viaje a Méjico*, en donde afirma cómo en Guadalajara, desde que terminaba la temporada de lluvias, la concurrencia asistía de ocho a diez de la noche a dicha plaza “todos los jueves y domingos, para oír música”. Esto sucedía en 1855, más de 30 años antes de la creación de la banda de Gendarmería.

En cuanto a *Ecos de México*, el grado de identificación que con el porfiriato pudo haber tenido esta obra no fue superior a su arraigo como símbolo de identidad regional, por lo que después del triunfo de la Revolución tampoco se impidió que siguiera siendo ejecutada con la frecuencia ya acostumbrada, sobre todo en las fiestas nacionales, donde era tocada siempre en un lugar privilegiado del programa y manteniendo un nivel protagonista cercano al del propio Himno Nacional. Fue así hasta los primeros años de la década de los cuarenta, según se aprecia en fuentes hemerográficas.

El periodo en el que *Ecos de México* fue cayendo paulatinamente en desuso, precedió en más de una década al ya citado cese de la conmemoración del fallecimiento de su autor, lo que evidencia cambios contextuales, performativos y por tanto semánticos que terminaron por modificar su percepción. Las emociones que había excitado en la sociedad jalisciense de medio siglo atrás ya no eran susceptibles de alcanzarse de la misma forma, pues a pesar de tratarse del mismo marco espacial, en el plano temporal habían surgido profundas e importantes diferencias culturales, estéticas, políticas, económicas y sociales.

Y es que sin buscarlo, Aguirre fue aprovechado como un símbolo de identidad regional por regímenes políticos bastante disímiles, tomando un peso que alcanzó a mantenerse el tiempo suficiente para que los hechos derivaran por un cauce que se antoja casi lógico: en 1958 su estatua fue develada en la recién terminada Rotonda de los Jaliscienses Ilustres.

La develación de la estatua de Aguirre fue un acto que destacó sobre todo por su emotividad.² Entre los asistentes a la ceremonia figuraron el gobernador Agustín Yáñez, las más importantes autoridades y funcionarios locales y estatales, diferentes sindicatos y la Sociedad de Autores y Compositores de México, representada por “Tata Nacho” [José Ignacio Esperón] y su “asesor sinfónico”, el maestro Blas Galindo, entre otros (“Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”, 1958, pp. 1, 3 y 10 secc. 2).

Uno de los oradores del evento, el diputado Francisco Sánchez Flores, recordó la profunda emoción que experimentó al escuchar por primera vez *Ecos de México*, “marcha heroica y triunfal” cuyo canto “decía de todas las ternuras de la patria” (“Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”, 1958). Acto seguido la Banda del Estado, junto a la Banda de Guerra de la Policía Municipal interpretaron la famosa marcha.

Esta pervivencia simbólica de la que aún gozaba *Ecos de México* influyó sin duda tanto en la elección de su compositor para formar parte de la Rotonda, como en la manera en que quedó inmortalizado, ya que en el pedestal de su estatua, debajo de su nombre, fue colocado el título de “compositor”, a pesar de que como ya se ha expuesto, pudo haber sido esa su faceta menos destacada. Al enfatizar aquel aspecto de

² Se sigue comprobando así lo señalado por Weber en relación a la creación de una comunidad por medio de la emotividad, como parte del proceso que da forma a la relación de dominio carismático.

Aguirre sobre otros que le definirían mejor, se atendía al proceso de construcción de su identidad simbólica, como una especie de solución que permitía definir un espacio de conciliación para las diferentes interpretaciones ideológicas que podrían extraerse de su biografía.

Por petición del gobernador Yáñez, el encargado de la develación fue “uno de los dos discípulos supervivientes de D. Clemente Aguirre: Aurelio Baranda Arámbula, un anciano músico, que lo hizo emocionado y con lágrimas en los ojos” (“Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”, 1958). Nótese que en un punto culminante de la conformación simbólica de Aguirre, las propias autoridades reconocieron y atendieron a la relación anteriormente expuesta de parentesco clasificatorio del músico para con sus alumnos. Desde el punto de vista antropológico cultural, Baranda sería un perfecto *ego*, que fue distinguido con la oportunidad de descubrir la estatua de su insigne ascendiente.

Conclusiones

Reconocer el simbolismo creado en torno a la figura de Aguirre, así como sus implicaciones, constituye una herramienta de la mayor utilidad con miras a internarse en el estudio y comprensión del personaje en cuestión y de su verdadera trascendencia, misma a la que sólo puede accederse tras desmontar la mitificación de la que ha sido objeto.

Puede apreciarse así, como el hecho de destacar de manera forzada un aspecto del personaje que no es necesariamente el más sólido que posee, es lo que ha contribuido a su desconocimiento y relativo olvido, o mejor dicho, a su tenue trascendencia. Esto sucede en la práctica porque mientras se insiste en hacer referencia a un “compositor”, por muchos años no se hizo nada en absoluto para que pudieran conocerse otros de sus trabajos más allá de la muy celebrada marcha, promoviendo pasivamente su desconocimiento, al igual que el de otros importantes rasgos de su carrera musical en los que debería apoyarse su trascendencia.³

El personaje fue adquiriendo rasgos simbólicos ya en vida, que no obstante fueron actualizados para funcionar de acuerdo a las necesidades de proyectos ideológicos en vías de legitimación, apropiándose de ellos forzando su interpretación hasta donde fuese necesario. Por ello, la dimensión del trabajo compositivo de Aguirre, que resultaba ante todo simbólico, no pudo arraigarse mucho más allá de la congregación sobre la que había ejercido el liderazgo por carisma, y al extinguirse ésta, el símbolo pasó a perder significado por carecer de un contexto. En cualquier caso, Aguirre es hasta el momento el único músico recordado en la Rotonda, aunque se desconozcan a modo general sus méritos más notorios.

³ El primer trabajo biográfico y de edición musical sobre Aguirre lo realizó Gabriel Pareyón en 1998.

Referencias

- Alonso Bolaños, M. (2008). *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo xx*. Buenos Aires: SB Ediciones.
- Álvarez, J. R. (1980 [1888]). Fiestas inaugurales del Ferrocarril a Guadalajara. En J. Villa Gordo, *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros*. Guadalajara: Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara.
- Benítez, J. R. (8 de julio de 1945). Como me lo contaron te lo cuento. *El Informador* (p. 4). Guadalajara.
- . (27 de octubre de 1946). Como me lo contaron te lo cuento. *El Informador* (p. 35). Guadalajara.
- . (1963). *Como me lo contaron te lo cuento. Por la calle de Juárez*. Guadalajara: Ediciones del Banco Industrial de Jalisco.
- Brinck, P. (2009). *Guillermo. De lo simbólico, lo imaginario y lo real en el pensamiento antropológico*. Recuperado de <https://laperadelolmo.wordpress.com/2009/07/29/hello-world/>
- “Buen obsequio”. (14 de noviembre de 1882). *El Siglo Diez y Nueve* (p. 2). México, D. F.
- Campos, R. M. (1991). *El folklore y la música mexicana: Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925): obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas: ilustraciones de tipos, escenas y paisajes pintorescos de antaño y retratos de músicos mexicanos*. México: INBA-Cenidim.
- “Cartas de los estados. Jalisco”. (11 de enero de 1887). *El Tiempo* (p. 1). México, D. F.
- “Comentarios al día”. (21 de octubre de 1965). *El Informador* (p. 4a). Guadalajara.
- Contreras Gutiérrez, A. (1989). *Monografía del municipio de Ciudad Manuel Doblado, Gto.* México: s. e.
- “El Ilmo. Sr. Loza”. (1 de abril de 1888). *La Voz de México* (p. 3). México, D. F.
- “Emotivo resultó el homenaje a Don Clemente Aguirre”. (17 de agosto de 1958). *El Informador* (pp. 1, 3 y 10 secc. 2). Guadalajara.
- Escoto Robledo, E. (2015). *El papel de la invención en la construcción de la identidad: análisis etnomusicológico de la colección de jarabes y sones atribuida a Clemente Aguirre* (tesis de maestría). Universidad de Guadalajara.
- Fábregas Puig, A. y Tomé Martín, P. (2001). *Entre parientes, estudios de caso entre México y España*. México: El Colegio de Jalisco, Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- “Inauguración del grande órgano de tribuna de la Catedral de Guadalajara”. (25 de enero de 1893). *El Tiempo* (p. 2), México, D. F.
- “La catástrofe de San Luis Potosí”. (2 de julio de 1877). *El Tiempo* (p. 4). México, D. F.

- Maestro Landeros, N. (10 de junio de 2014). *Dictamen de Decreto Día de la Banda de Música del Gobierno del Estado de Jalisco*. Dictamen Oficial, Poder Legislativo 008125. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Mendoza, V. (1953). Una colección de cantos jaliscienses. *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6(21). México.
- “Municipio de Ayotlán”. (2010). *Consejo Estatal de Población*. Recuperado de <http://www.iiieg.gob.mx/contenido/Municipios/Ayotlan.pdf>
- “Nueva sociedad”. (26 de junio de 1889). *El Diario del Hogar* (p. 3). México, D. F.
- Orendáin, L. I. (13 de septiembre de 1970). Cosas de viejos papeles. *El Informador* (pp. 1d y 2d). Guadalajara.
- Paez Brotchie, L. (24 de octubre de 1939). Don Clemente Aguirre. *El Informador* (pp. 3-6). Guadalajara.
- Pareyón, G. (1998). Clemente Aguirre (1828-1900). *Semblanza, tablas de obras musicales y colección editada de partituras, t. I y II*. Guadalajara: Instituto Nacional de Bellas Artes-Cenidim.
- _____. (2000). *Diccionario de música en Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- “Professor Clemente Aguirre will lead the serenade in the President’s honor”. (31 de marzo de 1898). *The Mexican Herald* (p. 3), México, D. F.
- “Publicación oportuna”. (17 de mayo de 1888). *El Tiempo* (p. 3). México, D. F.
- Ruiz Torres, R. A. (2002). *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Iztapalapa.
- Rappaport, R. A. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press.
- Ruiz Velasco, R. (28 de octubre de 1969). Platicando. *El Informador* (p. 4a). Guadalajara.
- Vergara Figueroa, A. (2007). Imaginario, simbolismo e ideología. *Dialogía*, 2, 109-146.
- Vigneaux, E. de. (1950). *Viaje a Méjico*. Guadalajara: Ediciones del Banco Industrial de Jalisco.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

META-RELATO Y ESTÉTICA NARRATIVA: LOS VALORES TRASCENDENTALES EN EL CINE

SAÚL ARIZA LARRAÑAGA

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco

saulautomath@gmail.com

Delimitación de una estructura narrativa cinematográfica

Una de las cualidades sistémicas más sobresalientes del cine como medio audiovisual consiste en la facultad de crear historias, relatos trascendentales delimitados únicamente por dos aspectos axiales: la imagen en movimiento y el sonido. Ambos son componentes adaptados a una narración donde los elementos del lenguaje cinematográfico¹ convergen en la construcción de una realidad existente pero organizada a manera de ser transmitida del modo más eficiente.

La narrativa audiovisual puede ser observada desde diferentes perspectivas, considerando los elementos del contenido y de la expresión en el relato. Cada vía pretende comprender el texto dentro de un sistema semiótico particular, en este caso el cine a través de su lenguaje. Desde sus inicios el cine muestra sus peculiaridades, incluso el mismo Román Jakobson observa en un ensayo pionero de 1933, algunas de ellas: su mudamiento continuo y su función altamente maleable. El lingüista ruso subraya:

Stiamo assistendo allo sviluppo di una nuova arte. Essa non si evolve di giorno in giorno, ma di ora in ora, si sbarazza dell'influenza delle arti più vecchie e comincia, addirittura, ad agire su di se. Stabilisce proprie normative e leggi, e in seguito le distrugge di sua spontanea volontà. Diventa un mezzo di propaganda e di educazione, la quotidiana manifestazione sociale di un tipo di spettacolo: in questo atteggiamento essa supera tutte le altre arti. (Jakobson, 2009 [1933], p. 69).²

¹ “En un sentido, [el cine] ‘dice’ algo, y fue a partir de esta verificación como, desde los años veinte, nació la idea de que, si un film comunica un sentido, el cine es un medio de comunicación, un lenguaje” (Aumont y Marie, 2006 [2001], p. 133-134).

² Estamos asistiendo al desarrollo de un nuevo arte. No crece día con día, sino hora por hora, se desembara de la influencia de las artes e inicia, incluso, a actuar sobre sí mismo. Establece sus propias reglas y leyes, y luego las destruye por su propia voluntad. Se convierte en un medio de propaganda y de educación, de la manifestación social cotidiana de un tipo de espectáculo: en esta actitud es que supera todas las otras artes. (Jakobson, 2009 [1933], p. 69).

Al reconocer un alcance artístico en la articulación formal del cine, éste subyace bajo la concepción intrínseca de una estructura, coincidiendo con la idealización del enfoque estructuralista que percibe al texto dentro de una construcción segmentada y resuelta en diferentes niveles. Dichos niveles componen sobreposiciones complementarias de las cuales se deben destacar básicamente: un nivel lingüístico, un nivel de significación y un nivel elemental interpretativo.³

Por ello, es necesario adjudicar al relato cinematográfico la particularidad de estructura con capacidades narrativas permite identificar la organización del mismo, bajo un sistema de análisis específico únicamente delimitado por las aseveraciones teóricas propuestas por el modelo elegido. Cabe resaltar que la modalidad analítica se desprende en su totalidad de la base semiótica presupuesta en el análisis de textos. (Véase por ejemplo Tzvetan Todorov, en Barthes, 1966)

Por otra parte, el estudioso español Jesús García Jiménez, distingue cinco grandes partes de la narrativa audiovisual, aclarando el hecho de que “es una disciplina teórico-práctica que tiene por objeto descubrir, describir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias” (García, 2003, p. 16). Dichas perspectivas se diferencian de la siguiente manera: la morfología narrativa, la analítica narrativa, la taxonomía narrativa, la poética narrativa y la pragmática narrativa. Cada una enfocada en uno o varios aspectos de la estructura narrativa.

Tal diferenciación anterior permite reafirmar la importancia de la semiótica en términos del relato cinematográfico, donde descifrar los códigos de la forma del contenido, la sustancia del contenido, la forma de la expresión y la sustancia de la expresión, parafraseando la glosemática estructural, pueden determinar los componentes que generan la construcción del relato audiovisual. Todo ese aparato semiótico muestra y demuestra la conceptualización del cine como ejecutor de una actividad narrativa. El mismo Jakobson destaca ya “[...] ogni arte ha che fare con i Segni, e per gli autori di cinema la natura segnica degli elementi cinematografici (delle unità) non è un segreto [...]” (Jakobson 2009 [1933], p. 71).

En este sentido, y de acuerdo con la definición de García con respecto a la narración audiovisual, en interacción con la glosemática hjelmsleviana,⁴ podemos esclarecer el siguiente esquema donde se puntualizan los elementos que conforman la estructura narrativa del relato audiovisual.

³ Tales niveles coinciden en un orden metodológico con las dimensiones de la semiosis propuestas por Charles Morris: sintáctica, la semántica y la pragmática. (Morris 1994 [1971]).

⁴ Existen intentos varios de aplicar la glosemática a los estudios del cine con resultados variados y poco eficientes para fines explicativos de la complejidad en el comportamiento del sistema semiótico cine. Véase Carontini y Peraya (1975), Zavala (2005).

Estructura narrativa en específico	Estructura del relato audiovisual	Contenido	Sustancia	Sistema semiótico -Cine -Televisión -Dispositivo móvil -Radio
			Forma	La historia -Acción -Personaje -Espacio -Tiempo
	Expresión	Forma	Naturaleza de los significantes -Voz -Música -Imagen gráfica -Imagen fotográfica -Sonidos Incidentales	
		Sustancia	Conceptualización de la forma en un código particular del autor	

Del relato al meta-relato

El relato obedece a un orden sintáctico y semántico dividido en un orden susceptible a ser descrito en planos, debe su estructuración a la concatenación de enunciados con distintas capacidades y funciones expresivas. T. Todorov lo define de la siguiente manera:

El relato como historia corresponde a un orden cronológico ideal entendido más bien como un procedimiento de presentación intentado en obras recientes y no como el que se refiere al hablar de una historia en sí. Esta noción corresponde a una exposición pragmática de lo que sucedió, la historia es pues una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos. (Tzvetan Todorov, en Barthes, 1966, p. 164)

Ahora bien, en cuanto forma estructural con función social abunda en la colectividad del pensamiento global sumergido en la inmanencia del lenguaje articulado desde sus diferentes valoraciones consustanciales y culturales. Dichas representaciones somáticas refrendan la maleabilidad con la que éste se adecúa al medio basándose en una propuesta lingüística paradigmática, ya sea bajo una función escrita u oral. Roland Barthes puntualiza estos soportes esenciales del lenguaje aseverando que la combinación ordenada de las sustancias determina la sustancia de la expresión del relato.⁵

⁵ Entiéndase por *sustancias* las variaciones en las que puede ser narrado un relato. En este sentido, Barthes concretamente subraya al lenguaje articulado, oral o escrito, la imagen fija o en movimiento, el gesto y la combinación de estos como consecuencias primarias de la narración. (Barthes, 2002, p. 7).

Tomando en cuenta la interacción cognitiva dentro de los relatos como estructuras narrativas a través de una perspectiva mediática, es importante reconocer, en primera instancia, el alcance o la capacidad de estos para ser transmitidos, permitiendo examinar las posteriores suficiencias de embrague, es decir, la cualidad comunicativa abarcada en el relato. En el caso del cine, en sus inicios veíamos la fundación de un espectáculo audiovisual en donde los espectadores desconcertados por la imagen en movimiento, manifestaban un terror ante el desconocimiento de una experiencia fílmica, una experiencia que en términos estrictos, no contaba con una dimensión sonora completamente desarrollada, ya que es hasta (históricamente reconocido) el famoso *Jazz Singer* donde se puede percibir un advenimiento concreto del sonido como esencia fundamental de la cinematografía. En este caso se puede identificar un primer acercamiento de transmisión de emociones por parte del medio cinematográfico, aludiendo a una sensación de peligro ante el desconocimiento de la cinemática visual.

La conformación del relato (escrito, oral o audiovisual), como se ha explicado en el apartado anterior, está determinada por una estructura narrativa, una relación cognitiva organizada entre hechos presentes en un tiempo específico. Bajo una propuesta sintagmática del relato como resultado totalizado conformado por diferentes elementos como: voz, focalización, modo, frecuencia, velocidad, persona, orden, etc. (Genette, 1998), el relato puede ser perfilado hacia un plano paradigmático, es decir un meta-relato.

Antes de indagar en la noción de meta-relato, es importante resaltar el nivel de interpretación en la construcción del relato, debido a que la figura de espectador fílmico es la que determina, entre otras cosas, la existencia de una narración, es quien da coherencia a la dialéctica de imagen y de sonido. Esta dimensión pragmática del relato presenta cualidades irrefragablemente prácticas, donde el espectador a través de una lógica inductiva determina los precedentes creativos del autor interpretando las relaciones sintácticas y semánticas de los signos fílmicos.

Abordado desde la semiótica, el cine es un medio de motivaciones incidentes en los individuos expuestos ante una pantalla y una experiencia sonora. La magnitud del aparato (medio) cinematográfico está vertida en la relación entre la percepción del espectador y el medio, por lo que la dimensión pragmática del texto fílmico es fundamental en el proceso de recepción de las historias. En sus inicios, para algunos teóricos como el caso de Ricciotto Canudo el fin genérico del cine no comprendía un vínculo con su naturaleza narrativa, únicamente una labor artística basada en la sugerencia de emociones y no en relatar hechos (Morin, 2001 [1956], p. 15). En este sentido, la evolución del cine no solo se vio reflejada en los avances tecnológicos o a nivel de las historias, también la teoría tuvo que adaptarse a los cambios.

En la relación *teoría-tecnología-recepción-espectador* reside la cimentación del meta-relato, al menos en términos audiovisuales, ya que el meta-relato desde su procedencia filosófica insinúa una conceptualización paradigmática, es decir, un gran relato, un relato casi fundacional e iniciático que da cabida a la existencia de pequeñas representacio-

nes narrativas condicionadas a la estructura planteada por éste mítico relato paradigmático (véase Ricoeur, 1999).

En un plano sintagmático, la adecuación de las historias deviene de una mega-estructura narrativa cimentada en signos elementales y unitarios, es decir el plano paradigmático (véase Bettetini, 1975, p. 14), el cual es flexible en la reorganización de las unidades a las que Vladimir Propp se refiere como *motivo*, adaptando el concepto de Vesselovski para la identificación de las unidades de narración carentes de niveles de descomposición.⁶ A partir de este vínculo se asigna un primer acercamiento a la noción de meta-relato como un discurso previsto en una historia que es capaz de abarcar “relatos pequeños”.

El meta-relato se encuentra determinado entonces por la cultura y su permanencia en el tiempo, por el impacto entrevisto en su configuración de los componentes narrativos, su adecuación objetiva. A partir de la reflexión anterior, el meta-relato podría ser considerado un gran transmisor de valores, un punto de partida para la enseñanza ética donde estatutos como el amor, la fraternidad, la solidaridad, el respeto y otros valores trascendentes logren cautivar un ‘imaginario colectivo’.

La adecuación del cine: esencia estética

La convergencia entre cine, estética y semiótica ha ocupado a los estudiosos del campo desde perspectivas variadas. Sylvie Perineau (2014) observa por ejemplo una dimensión estética a partir del traslado del significado de una obra literaria a una expresión fílmica como una lógica que debe considerar diversos aspectos: La tópica figurativa, el movimiento y su figuración, la transposición del ritmo, la estratificación de la plasticidad, factores todos que llevan a desarrollar dinámicas perceptivas y a propuesta de formas sensoriales y a su necesario sincretismo como resultado plástico. Se trata de considerar la respuesta del receptor como parte de un nivel de construcción del significado donde la estética se estructura para cubrir ese requisito necesario.

Si la evolución del cine está determinada por el espectador, a partir de sus exigencias mediáticas en la satisfacción de expectativas, se puede hablar de la existencia de una fruición fílmica de corte estético. En la actualidad no se puede aseverar que existe una actividad cinematográfica por parte de los espectadores como la que concretamente se erigió a finales del siglo XIX. Las nuevas formas de comunicación lograron trasgredir la recepción de los relatos, en pocas palabras, la aparición de plataformas vía *streaming*/internet, desplazaron la experiencia fílmica acotándola a una inmediatez y espontaneidad en los relatos y al mismo tiempo reducción de las pantallas.

La semiótica debe comprender estos acondicionamientos de la estructura narrativa cinematográfica a partir de diferentes modelos de análisis desarrollados con base

⁶ El *motivo*, de acuerdo con Propp, no posee una validez general debido a que estas unidades narrativas pueden descomponerse en elementos independientes, es decir, elementos de la sintaxis.

en el análisis de textos. Para tales fines, estos modelos encuentran cabida dentro de la narratología, la cual es considerada como un vehículo disciplinario con la función de indagar dentro de la capacidad humana de relatar: la narratividad.

Posteriormente las plataformas de transmisión fueron transformándose, pero es importante resaltar que estos cambios no fueron bruscamente metamórficos en el sentido que no cambiaron la relación dialéctica entre imagen y sonido, fue una adaptación a las necesidades de los espectadores, quienes gracias a cuestiones tecnológicas determinantes en una contemporaneidad continuamente fluctuante, se encontraron con una experiencia casi ajena a la erigida en 1895.

Los cambios tecnológicos también permitieron entonces considerar que la estética cinematográfica fundamentada en una experiencia fílmica cambiara con relación a la demanda del espectador. Actualmente nos encontramos en un punto de enclave donde la interacción es casi obligada, un referente consecencial para los nuevos formatos de estructuras de la narración, de ahí un precedente a 'nueva estética' cinematográfica.

A manera de conclusión

El meta-relato considera la efectividad de un relato al cual se puede aspirar como una estructura preexistente, la cual en su capacidad de abstracción considera la existencia de reglas, de ordenamientos y de jerarquías con las cuales es posible pensar en la estrategia para elaborar los nuevos relatos.

Ahora bien, la identificación de planos y niveles en un modelo estructural desde la glosemática muestra una serie de evidencias necesarias para comprender la capacidad narratológica de un relato en cualquiera de sus dimensiones: 1) indica aquellos presentes en un relato narrado pero los cuales resultan propios de un objetivo determinado en su extensión incluso por las funciones específicas propias; 2) señala la sustancia del contenido como una parte constitutiva del relato y no su aparente limitación a los confines de la historia narrada; 3) muestra las necesarias adecuaciones materiales, campo evidente de una estética en acción comunicativa, como parte fundamental componente de un relato.

El meta-relato obedece también a una sustancia de su parte conceptual, que por su capacidad explicativa se convierte en proyecto con un valor abstracto pensado en su posibilidad de ser narrado y los valores éticos, en su posibilidad de ser actualizados constituyen su esencia.

Los cambios en la tecnología solo muestran nuevas posibilidades expresivas de una sustancia del contenido inmanente y siempre presente en cada actualización de un relato, es decir en cada nuevo film, que seguramente revivirá un viejo valor, ahora con tintes de actualidad.

Referencias

Aumont, J. y Marie. M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.

- Barthes, R. (2002). *Análisis estructural del relato*. México.
- Bettetini, G. (1975). *Cine: lengua y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carontini, E. y Peraya, D. (1975). *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*.
Barcelona: Gustavo Gili (Punto y Línea).
- García, J. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Hjelmslev, L. (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jakobson, R. (2009 [1933]). *La fine del cinema?* Milano: Booktime.
- Martínez, M. y Scheffel, M. (2011). *Introducción a la narratología*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morris, Ch., (1994 [1971]). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Perineau, S. (2014). Énonciation audiovisuelle: faut-il renier christian metz?. *New Semiotics. Memorias Congreso Mundial de Semiótica*. Sofia: IASS-AIS. Recuperado de http://iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=156
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Zavala, L. (2005). *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: UPN.

BURLA E IRONÍA EN EL CONTENIDO DISCURSIVO DE LAS LETANÍAS DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA, COLOMBIA

ALEJANDRO ESPINOSA PATRÓN
Universidad Autónoma del Caribe, Colombia
espinosa200018@hotmail.com

Introducción

El estudio de la burla y la ironía han estado presentes en el pensamiento del hombre como manifestaciones propias de la parodia para representar la sociedad de los sujetos de una época determinada. Hay en ellas una particularidad: ambas responden por el contexto, el momento y lo que significan.

Los beneficiarios-enunciatorios (Courtés, 1997) hacen alusión a ellas como expresiones espontáneas que surgen en la conversación diaria, ambas conforman una diada que las hace fusionarse; se exigen mutuamente, una es consecuencia de la otra, es un fenómeno que se presenta de acuerdo con el nivel cultural del sujeto. En tal sentido, “en la época medieval se orientaba hacia un caso particular, [...] hacia lo universal e integral, lo que construye un mundo propio opuesto al mundo oficial, una iglesia opuesta a la oficial, un estado opuesto al oficial” (Bajtín, 1974 [1965], p. 74).

Para la Real Academia Española (RAE, 2014) el término *burla* se refiere a la “acción, ademán o palabras con que se procura poner en ridículo a alguien o algo”. Por tanto, en el teatro español la burla fue estudiada por Moliere para conocer el ridículo en la ciudad y de la corte.

[...] los marqueses, los petimetres y, en una palabra, cuantos defectos observó, le ofrecieron otros tantos caracteres: los trató con un admirable fondo de gracia y de burla fina; solía recargar las cosas porque creía que era necesaria esta exageración para hacer más fuerza al espectador, acostumbrado a ver retratos todavía más cargados que los suyos. (García, 1802, p. 186)

En consecuencia, la ironía en palabras de Hénault (1993) “es decir lo contrario no de lo que uno piensa, sino de lo que uno dice. Se trata de un acto de palabra paradójal, puesto que se destruye a sí mismo” (p. 64).

En el campo de la literatura, la burla ha tenido su sitial con la obra de Rabelais, donde se estableció un estudio sobre los pueblos primitivos; se presentaba la existencia de cultos cómicos “que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (‘risa

ritual’); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos” (Bajtín, 1974 [1965], p. 8). De la obra de François Rabelais (1494-1553) emana la burla y la inmensa alegría vital bajo las que subyace una de las mayores parodias de la sociedad. La visión distorsionada de Rabelais, una mezcla entre lo lúdico y lo satírico, va asociada al elemento escatológico (“O belle matière fécale”) cuyo sentido esencial fue revelado por Bajtín (Polák, 2009, p. 66).

Llama la atención que, en el carnaval de Madrid, “la burla se inclinaba por los más dóciles y humildes como si la risa significara, no tanto la liberación, como el desplazamiento de la agresividad y la tensión social”. (Del Río Barredo, 2002, p. 115) Igualmente, los inicios de la burla en el carnaval europeo como manifestación de lo ridículo no sólo suponía una diversión a través del engaño y la ridiculización, sino una verdadera representación del «mundo al revés», el tema más característico del Carnaval (Del Río Barredo, 2002). En el siglo XVII, las burlas de carnaval se asociaban a las representaciones teatrales (Del Río Barredo, 2002). Las comedias alcanzaban en esa época su mayor apogeo en los teatros comerciales de la ciudad y en las casas particulares, tal como se hace en el carnaval de Barranquilla. “Las escenificaciones estaban permitidas en domicilios ‘de calidad’, pero se realizaban igualmente y sin grandes problemas en las viviendas populares” (p. 117).

Dentro de este marco histórico, cabe resaltar que el aspecto burlón y denigrante hacia la sociedad estaba asociado a “la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal. Era la naturaleza ‘secundaria’ del hombre la que reía, su aspecto ‘inferior’ corporal y material que no podía expresarse a través de la cosmovisión y el culto oficiales” (Bajtín, 1974 [1965], p. 64). Sin embargo, había un contrasentido en la forma como la iglesia llevaba sus rezos y ceremonias para congraciarse con la gente, Bajtín (1965) lo resalta cuando explica que en la tradición antigua permitía la risa y las burlas licenciosas en el interior de la iglesia durante las Pascuas. Desde lo alto del púlpito, el cura se permitía toda clase de relatos y burlas con el objeto de suscitar la risa de los feligreses, después de un largo ayuno y penitencia.

Antecedentes de la ironía

El fenómeno de la ironía ha generado abundante literatura dedicada exclusivamente a su objeto. El uso del término en el carnaval de Barranquilla desde la discursividad se ha tocado con mucha futilidad, lo que reafirma el carácter novedoso de esta investigación, donde se enfatiza en el nuevo sentido producto de la significación que aflora del discurso de los grupos de letanías en las fiestas y en los macro actos como: La Guacherna, La Batalla de Flores, La Gran Parada y la muerte de Joselito (Espinosa, 2014-2015, p. 10), porque lo que se reafirma con este estudio es cómo

[...] las condiciones de producción del sentido, abren el camino a la aprehensión del orden simbólico como matriz fundamental del comportamiento social

y de las estructuraciones de los imaginario como red compleja de representaciones engendradas en el seno mismo de las prácticas sociales. (Sigal y Verón, 2003, p. 16)

Entre tanto, la ironía, como parte del pensamiento del hombre, refleja el discurso de la verdad o la mentira, formas distintas de comunicar una idea, un mensaje, encierra el otro con su discurso lógico, incapaz de alcanzar lo que intenta con su sentido. Por ello, en palabras de Ochoa (2005)

[...] el recurso irónico significa una huida de toda sabiduría de escuela, de toda pretensión de sistema, y tiene un propósito liberador, por decirlo así, purifica el entendimiento removiendo obstáculos y desembarazándose del lastre que significa, en términos de Kant, la misma pretensión de la razón. (Ochoa, 2005, p. 2)

A través de la historia se ha definido el término como tropo o figura del lenguaje por medio de la cual se quiere dar a entender lo contrario de lo que se dice o se está afirmando. “La forma más común de conseguir esta contrariedad es mediante la negación de un enunciado o con el uso de antónimos” (López, 2013, p. 251). Esta última enunciación servirá para conocer y mantener una postura sobre el pensamiento discursivo de los leñaneros por lo que comunican con sus rezos irónicos y burlescos en sus presentaciones durante el carnaval de Barranquilla.

Como todo tropo, la ironía es una desviación del discurso apto. El requisito fundamental del discurso es que sea conveniente a lo que exigen las circunstancias, los fines de la intervención y las características del tipo o género al que pertenece el discurso. Esta cualidad es lo que los griegos llamaban *prepon* y los romanos *aptum*: la adecuación, la “conveniencia” o congruencia con los factores externos e internos de la producción del discurso, el que este último sea apropiado para la consecución de los fines prefijados, y, en general, acorde con la situación además de con las reglas (Mortara, 1991 [1988], p. 129).

En el campo de la literatura, Guzmán y Cebrelli (1999) hacen alusión al término sátira o ironía, entendida como práctica escrituraria particular. Una de sus modalidades, la sátira menipea tiene estrechas relaciones con la cultura del carnaval de la cual extrae sus rasgos constitutivos, en exclusivo la inversión del orden jerárquico y la lógica del mundo al revés (Bajtín, 1974). Es así como la ironía, modo integral de los romances medievales, hace posible su doble función mediadora, como se cumple en el Quijote la creación de un nuevo tipo de ficción a partir y a través de los libros de caballerías (Urbina, 1983, p. 674).

En ese orden de ideas, Haverkate (1985) desarrolló el tema de la ironía verbal con la pragmalingüística donde enfatizó en los actos locutivos, ilocutivos y proposicional. Este se ubica en dos sub-subactos: el predicativo y referencial, los cuales están presentes en los discursos e interacciones que a diario sostiene la gente en cualquier contexto.

Como complemento a lo anterior, el investigador Jankelevitch (2012) escribió el texto *La ironía*, donde aborda temas como “El movimiento de conciencia irónica”, “las ironías sobre las cosas”, “La ironía sobre sí”, “La pseudología irónica: del fingimiento, de la inversión irónica, de la lítote, conformismo irónico, y trampas de la ironía”, aportes que serán tenidos en cuenta para identificar en el discurso de los letanieros la ironía desenfundada, y el modo como se hace uso del instante, de lo fugaz, lo efímero, lo que crea la risa entre los asistentes de los eventos. “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. Debe tener un significado social” (Bergson, 2011, p. 12). En ese sentido, la ironía y la risa les hace creer a la gente no lo que dice, sino lo que piensa; buena conductora, se las arregla para que se crea lo que insinúa o deja entender; en sus simulaciones mismas no olvida encauzarnos por buen camino, hace lo necesario para que se adivinen sus transparentes criptogramas (Jankelevitch, 2012, p. 63).

Entre tanto, Booth (1986) en su análisis se preocupa por estudiar la voz de la ironía, y se pregunta si hay alguna forma estándar de señalar la ironía. Identifica otros niveles de evaluación que son: a) el juicio de las partes de acuerdo con su función; b) las cualidades como críticas constantes; c) logros en los trabajos particulares; d) clases de comparaciones. Además, en su investigación se interesa en destacar la ironía estable, las formas de la ironía; las marcas de la ironía; la ironía comparada con todas las literaturas. También, se suma la lectura irónica como de conocimiento, significado y significancia; figuras del discurso: metáforas, alegorías y fábulas, y juegos de palabras.

El problema

Ante este panorama, surge inquietudes del tipo ¿cómo se presenta en los discursos de los letanieros la burla y la ironía en el carnaval de Barranquilla? ¿Qué hay en sus contenidos discursivos, ¿por qué hacen uso de ellas y no de otras formas comunicativas? El discurso de las letanías, propio de la fiesta, y con características sacras, semejante a la iglesia católica, se inserta en “una narratividad que motiva a cualquier investigador a encontrar las raíces de la burla y la ironía en el carnaval, porque se está ante la representación cultural de concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones” (Fabbri, 2004, p. 57). La letanía es un acto de denuncia pública y como tal “da cuenta del carácter o grado de significación que el letaniero-narrador otorga al contexto sociocultural, lingüístico y a la realidad real” (Ramos, 1999, p. 21). En tal sentido, este estudio semiótico discursivo apunta hacia el estudio de dicho problema. Por lo anterior, entender el discurso de las letanías en el carnaval como producto que refleja la transformación del ser y la sociedad, es encontrarse con lo que Polák (2009) describe como

[...] monstruosidades, bufonadas, pesadillas, carnavales extraños, burlas, anomalías, figuras de la *commedia dell'arte*, contorsiones, gárgolas, payasos aterradores, enanos, caras imbéciles, muñecos de guiñol, maniqués, marionetas, monigotes y otras cosas por el estilo son los adornos de lo grotesco. (Polák, 2009, p. 98)

Estructura de las letanías

Las letanías del carnaval de Barranquilla son versos compuestos de cuartetos de siete a ocho sílabas, donde se combina el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto en una estructura responsorial. Las letanías representan un texto de mayor valor cultural, cuya transmisión está garantizada por el nuevo sentido que aflora de su performance en las fiestas. Los tres grupos de letanías reconocidos en el carnaval de Barranquilla: Letanía de las Ánimas Camperas, El Correo de las Brujas, y El Testamento de Joselito están integrados por ocho a diez personas que leen sus unidades semióticas frente a un público que los aclama. Los coristas (rezos) responden con un tono católico que hace la burla más intensa.

[...] la transmisión del mensaje no es la única función del mecanismo comunicativo, ni del mecanismo cultural en su conjunto. Estos, al mismo tiempo, realizan una producción de nuevos mensajes, esto es, actúan en el mismo papel que la conciencia creadora del individuo pensante. (Lotman, 1989, p. 44)

Generalmente los grupos de letanías se visten con colores fuertes que se funden con sus discursos de crítica para representar mejor la burla, por ello, el lenguaje que predomina en todos los grupos es el coloquial, por ejemplo, en Cádiz, España, se presenta un discurso donde las formas sencillas y directas se fusionan con el carácter lúdico a raíz del juego del doble sentido donde se tratan temas sociales, normalmente de actualidad, de cuya unión nace como resultado la crítica y el humor. Pues no se debe olvidar que ambos son objetivos principales de este evento cultural: transmitir un mensaje a la vez que divertir a los espectadores (López, 2013, p. 257).

Metodología

La perspectiva metodológica se enmarcó en el paradigma cualitativo porque este se refiere en su más amplio sentido a “la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable. La metodología cualitativa, consiste en un conjunto de técnicas para recoger datos” (Taylor y Bogdan, 2000, p. 7). En estos los investigadores siguen un diseño de investigación flexible. El investigador ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística; las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo. El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan (p. 7). En tal sentido, la metodología cualitativa y el análisis de contenido, permiten el desarrollo del proceso de codificación, subcategoría, categorías, voces disfemísticas, eufemísticas, lítotes, oxímoros, en las tres letanías.

Content Analysis is described as the scientific study of content of communication. It is the study of the content with reference to the meanings, contexts

and intentions contained in messages. The term Content Analysis is 75 years old, and Webster's Dictionary of English language listed it since 1961. (Prasad, 2008, p. 1)

En un primer momento se analizó cada una de ellas desde las unidades semióticas con sus líneas en una matriz, luego se cotejaron para, en un segundo momento, establecer la categoría central, en este caso, Corrupción. La metodología ofrece la posibilidad de investigar sobre la naturaleza del discurso; hacer inferencias válidas a partir del texto, el remitente (s) del mensaje, el mensaje en sí mismo, o la audiencia del mensaje (Weber, 2002). Además, es posible realizar inferencias y conclusiones sobre el contenido de cualquier texto.

Desde esta perspectiva, se identificó cómo los enunciadores letanieros con sus textos de enunciación emplean su discurso para ridiculizar al otro. La enunciación es una operación, y como tal, es asimilable en su orden y a su nivel-a un programa narrativo determinado que tiene en consideración tres actantes: un sujeto hacer o sujeto anunciante (enunciador); objeto en circulación, lo que es enunciado y beneficiario-enunciatorio (Courtés y Greimas, 1990, p. 357).

Como resultado de la metodología empleada, se estructuraron tres redes de significación representadas en el programa Atlas.ti., las cuales sirvieron para establecer la sistematización y contenidos de los enunciados como actos de denuncia pública de los enunciatarios, “siendo un acto, tiene la propiedad de ser único. No puede ser efectuado más que en circunstancias particulares, una vez y una sola, en una fecha y en lugar definido” (Benveniste, 1999, p. 186).

Población y muestra

La población motivo de este estudio estuvo conformada por tres grupos de letanías avalados por su experiencia y creatividad discursiva durante muchos años en el carnaval de Barranquilla: Letanía de las Ánimas Camperas, con el tema “Reina sin corona”, Grupo de letanías El Correo de las Brujas, con el tema “Corrupción en el país” y el Grupo de letanías El Testamento de Joselito, con el tema “El fútbol y la corrupción”. En cuanto a la muestra, tres letanías conformaron la muestra para el análisis: “Reina sin corona”, “Corrupción en el país”, y “El fútbol y la corrupción”. Ellas describen los problemas de la sociedad de los años 2016 y 2017.

Técnicas e Instrumentos de recolección de información

La principal técnica que se empleó para recoger la información fue el análisis de contenido de cada uno de los textos de las tres letanías seleccionadas, línea por línea, el cual permitió extraer, a través del programa Atlas.ti., las subcategorías, categorías y la categoría principal, lo que reafirmó que el análisis de contenido ayuda a identificar “el significado global que los usuarios de una lengua establecen mediante la producción y

la comprensión de sus discursos” (Van Dijk, 2001, p. 152). En cuanto a los instrumentos, a través de los tres textos de los grupos de letanías seleccionados, se aplicó la técnica de análisis de categorías gracias a las redes semánticas que se generaron con la ayuda del programa Atlas.ti.

Recolección de información y análisis de datos

Durante el evento de carnaval se presentaron los tres grupos de letanías seleccionados, entregaron al jurado los textos de las letanías para su presentación. El jurado hizo entrega de la información para estudiar el discurso de los tres grupos. Las letanías se estructuran con los temas de los titulares de los periódicos, revistas, televisión, resúmenes y extractos de otros medios de comunicación. Su experticia en temas relacionados con la situación del país los convierte en garantes para estudiarlos. La recolección de la información permitió identificar las subcategorías, categorías y la categoría central, Corrupción, con el programa Atlas.ti, la cual fue determinante para entender a través de las matrices cómo y por qué se desarrolla el concepto en un lugar determinado. “Los significados locales son el resultado de la selección que realizan los hablantes o los escritores en función de los modelos mentales que tengan de los acontecimientos, o de las creencias de carácter más general que compartan socialmente” (Van Dijk, 2001, p. 154).

Análisis y discusión de resultados

El modelo de Booth (1974) visto desde la pragmática discursiva y el análisis semiótico de contenido, sugieren cuatro pasos para reconstruir y entender el significado de la ironía en los textos en las tres letanías de la investigación:

1. Al lector se le exige que rechace el significado literal.
2. Se ensayan interpretaciones o explicaciones alternativas.
3. Debe tomarse una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor-ironista.
4. Una vez tomada una decisión sobre los conocimientos o creencias del hablante, se puede finalmente elegir un significado o conjunto de significados de los que se pueda estar seguros. (Booth, 1974, pp. 36-38)

Las letanías a través de matrices con el programa Atlas.ti

Letanía de las Ánimas Camperas

Tema: Reina sin corona

Un saludo Barranquilla
De las Ánimas Camperas
Con un corte letaniero
Pa'este pueblo de primera.

Coro:

Con agua ron y maicena
Se los digo en un segundo
Qué orgullo el de Barranquilla
Con el mejor carnaval del mundo.

Venimos a criticar

A todos esos pendejos
Garrote le voy a dar
Yo les vine a dar buen rejo.

Coro:

Que se agarre todo el mundo
Aquí se las tiro plena
En ocho minutos, cero segundo
Viene una recocha buena.

Qué cagada en miss universo
El mundo en silencio quedó
Cuando solo por un momento
Colombia reina se coronó.

Coro:

Cipote negro perrata
Así me dijo Armandito
Humilló a nuestra candidata
Porque no le dio el chiguito.

Un escándalo universal
Causó el negro maricón
Que es el clon del Pibe Valderrama
“Perdón, perdón me equivoqué”
Es el clon de Óscar de León.

Coro:

Qué oso grande y peludo
La colombiana es un bizcocho
Que no sea tan pelotudo
Ese calvo bola ocho.

Me equivoqué, la he cagado
La ganadora es la pía
Este pueblo colombiano
De la rabia se moría.

Eligieron a Filipina
Lo descubrieron, qué ironía
El negro Harvey en una esquina
Se martillaba a la pía.

Coro:
A ellos debe darles pena
Mi verso aquí lo pregona
Si tus lágrimas valen nena
Más que una pinche corona.

Mi letanía lo pregona
Que el negro cara de aborto
Se queden con la corona
Y se la sampe por el orto.

La monteriana dice Facundo
Es la más bella entre todas
Por eso es que gritó al mundo
Viva Colombia nojoda...
Ameen...

¹ Las fronteras entre ambas palabras no están muy claras, sin embargo ambas sustituyen un término por otro, pero en lo disfemístico prevalece la burla por el objeto u el otro, raya en la vulgaridad. Por ejemplo en Colombia, Costa Atlántica, niño es igual a joven, pero desde lo disfemístico significa cabezón, pelao, lo que reafirma la burla y la ironía en las expresiones utilizadas. En cambio, las palabras eufemísticas no pueden ser cambiadas por otras, es decir no tienen un sinónimo. “Los eufemismos sólo pueden ser detectados en el contexto de una preferencia, y su comprensión depende de los conocimientos, gestos, usos sociales o creencias de los interlocutores en el intercambio lingüístico” (Chamizo, 2004, p. 46).

² En el caso del litote es la atenuación de las palabras para generar burla. Las letanías del carnaval de Barranquilla hacen uso de este recurso retórico en cada una de sus versos, líneas o unidades semióticas.

³ El oxímoron es un tipo de contradicción, significado opuesto en una sola palabra o expresión que genera nuevo sentido, como el caso de las letanías con la ironía.

Tabla 1. Matriz de análisis sobre la burla y la ironía en el contenido discursivo de la letanía “Reina sin corona”

“Reina sin corona”	Unidades semióticas	Categorías	Subcategorías	Voces disfemísticas, eufemísticas ¹ , litotes ² , oxímoros ³ desde el discurso de la burla y la ironía	Categoría central
Un saludo Barranquilla De las Ánimas Camperas Con un corte letaniero Paéste pueblo de primera Rezo: Con agua ron y maicena Se los digo en un segundo Que orgullo el de Barranquilla Con el mejor carnaval del mundo	Unidad 1	Expectativa por la burla y la ironía	Se inicia la crítica para los sujetos	Pueblo de primera	Burla e ironía
Venimos a criticar A todos esos pendejos Garrote le voy a dar Yó les vine a dar buen rejo	Unidad 2	Barranquilla Con el mejor carnaval del mundo	Se inicia la crítica para los sujetos	Con agua ron y maicena	
Rezo: Que se agarre todo el mundo Aquí se las tiro plena En ocho minutos, cero segundo Viene una recocha buena	Unidad 3	Nueva expectativa por lo que se narrará	Se inicia la crítica para los sujetos	-Garrote le voy a dar -Dar buen rejo	
Qué cagada en miss universo El mundo en silencio quedó Cuando solo por un momento Colombia reina se coronó	Unidad 4	Nueva expectativa por lo que se narrará		-tiro plena -Viene una recocha buena	
Rezo: Cipote negro perrata Así me dijo Armandito Humilló a nuestra candidata Porque no le dio el chiguito	Unidad 5	Acto de corrupción		Cagada en miss universo	Corrupción
	Unidad 6	Acto de degradación al jurado		Cipote negro perrata Porque no le dio el chiguito	Corrupción

Un escándalo universal Causó el negro maricón Que es el clon del Pibe Valderrama "Perdón, perdón me equivoqué" Es el clon de Óscar de León	Unidad 7	Acto de humillación y degradación	Negro maricón Clon del Pibe Valderrama Clon de Óscar de León	Corrupción
Rezo: Qué oso grande y peludo La colombiana es un bizcocho Que no sea tan pelotudo Ese calvo bola ocho	Unidad 8	Acto de exaltación y degradación	Qué oso grande y peludo Bizcocho Calvo bola e ocho	Corrupción
Me equivoqué, la he cagado La ganadora es la pía Este pueblo colombiano De la rabia se moría	Unidad 9	Acto de degradación y burla	La he cagado De la rabia se moría	Corrupción
Eligieron a Filipina Lo descubrieron, qué ironía El negro Harvey en una esquina Se martillaba a la pía	Unidad 10	Acto de degradación e ironía	Martillaba a la pía	Corrupción
Rezo: A ellos debe darles pena Mi verso aquí lo pregonaba Si tus lágrimas valen nena Más que una pinche corona	Unidad 11	Acto de reflexión	Una pinche corona	Corrupción
Mi letanía lo pregonaba Que el negro cara de aborto Se queden con la corona Y se la sampe por el orto	Unidad 12	Acto de degradación y rechazo	Negro cara de aborto Sampe por el orto	Corrupción
La monteriana dice Facundo Es la más bella entre todas Por eso es que gritó al mundo Viva Colombia nojoda... Ameen...	Unidad.13	Acto de conclusión y exaltación	La más bella entre todas Viva Colombia nojoda... Ameen...	Corrupción
Fuente: elaboración propia				



Figura 1. Red de significación sobre la letanía “Reina sin corona” con el programa Atlas.ti y el modelo de Booth (1974)

Fuente: elaboración propia

En atención al modelo de Booth, “la ironía se debe estudiar en el marco de los fenómenos de la enunciación, en tanto que modalidad, puede añadirse a otro acto verbal” (Sopeña y Olivares, 1998, p. 207), en el caso de la letanía *Reina sin corona*, se compone de trece unidades semióticas que describen paso a paso cómo el sujeto es degradado porque comete un acto de corrupción al entregarle un cetro a una persona que no le corresponde. Por tanto, en atención al modelo de Booth (1974), se rechaza el significado literal porque el letaniero, para no expresarlo directamente, utiliza una serie de figuras literarias (metáforas, metonimias) que descalifican el ser en su profesión, maestro de ceremonia: “Cagada”, “negro perrata”, “chiguito”, “negro maricón”, “calvo bola ocho”, “martillaba”, “pinche corona”, “negro cara de aborto”, “sampe por el orto”, entre otras, que reflejan su posición burlesca sobre el acto de corrupción generado en la decisión del jurado. No hay otro tipo de mecanismo que lo disfemístico para pronunciarse:

Si damos por bueno que la metáfora “consiste en dar a una cosa el nombre que pertenece a otra”, que “conlleva característicamente una falsedad categorial”, que se define como la transferencia de una estructura desde un dominio conceptual (el dominio fuente) a otro (el dominio término), y si descubrimos que todas estas características se pueden aplicar también a los eufemismos y a los disfemismos, entonces eufemismos y

disfemismos podrían ser considerados como metáforas, o al menos como un caso especial de metáfora (Chamizo, 2004, p. 44).

Grupo de letanías “El Correo de las Brujas”

Tema: Corrupción en el país

Miren qué vaina bacana
Con la rectora de la universidad
Como ella no es colombiana
Le dieron casa con comodidad.

Coro:

Como buena administradora
Se dejó cegar por la plata
Pa’ manejar la registradora
Salió mejor que la gata.

El Romelio y Tomás Arrieta
Disque van a remodelar
Que el billete bien lo inviertan
Y no lo cojan pa’ recochar

Coro:

El velódromo en ciclismo
Elías Chewin en baloncesto
Los políticos y su cinismo
Y que no hay plata para esto

Stefi Díaz alias la beba
La reclusa más coltizada
Se burló de todos esta jeva
Tirándose otra arreglada.

Coro:

Ellas se
hacen cirugía
Gastándose la platica
Y los hombres en su mayoría
Se mueren por las gorditas

Usted que se cree tan pura
 En la batalla de Flores dejó el pelero
 Vino y cometió su locura
 Con el polvo carnavalero

Coro:
 Hecho el polvo madrugao
 Y ahora está llena de pelao...

Tabla 2. Matriz de análisis sobre La burla y la ironía en el contenido discursivo de las letanías “El Correo de las Brujas”, tema: Corrupción en el país

“Corrupción en el país”	Unidades semióticas	Categorías	Subcategorías	Voces disfemísticas, eufemísticas, oxímoros desde el discurso de la burla	Categoría central
Miren qué vaina bacana Con la rectora de la universidad Como ella no es colombiana Le dieron casa con comodidad	Unidad 1	Debilidad en las leyes colombianas	Casa-cárcel por comodidad	vaina bacana	Corrupción
Rezo: Como buena administradora Se dejó cegar por la plata Pa’ manejar la registradora Salió mejor que la gata	Unidad 2	Ladrona	Acto de ironía y burla: registradora, cegar, gata	Salió mejor que la gata	Corrupción
El Romelio y Tomás Arrieta Disque van a remodelar Que el billete bien lo inviertan Y no lo cojan pa’ recochar	Unidad 3	Robar	Acto de crítica, ironía: remodelar, billete, recochar	Billete, recochar	Corrupción
Rezo: El velódromo en ciclismo Elías Chewin en baloncesto Los políticos y su cinismo Y que no hay plata para esto	Unidad 4	Robar	Acto de ironía y cinismo: políticos, velódromo y baloncesto	plata para esto	Corrupción
Stefi Díaz alias la beba La reclusa más coltizada Se burló de todos esta jeva Tirándose otra arreglada	Unidad 5	Corrupción	Acto de burla y corrupción: lipoescultura, reclusa	alias la beba jeva Tirándose otra arreglada	Corrupción
Rezo: Ellas se hacen cirugía Gastándose la platica Y los hombres en su mayoría Se mueren por las gorditas	Unidad 6	Vanidad	Acto de burla: cirugía, gorditas	gorditas	Corrupción

Usted que se cree tan pura En la batalla de Flores dejó el pelero Vino y cometi3 su locura Con el polvo carnavalero	Unidad 7	Acto de ironía	Acto de ironía y burla	creerse tan pura dej3 el pelero cometi3 su locura Con el polvo carnavalero	Corrupci3n
Coro: Hecho el polvo madrugao Y ahora est3 llena de pelao...	Unidad 8	Acto de ironía	Acto de ironía y burla	Hecho el pol- vo madrugao llena de pelao	Corrupci3n

Fuente: elaboraci3n propia

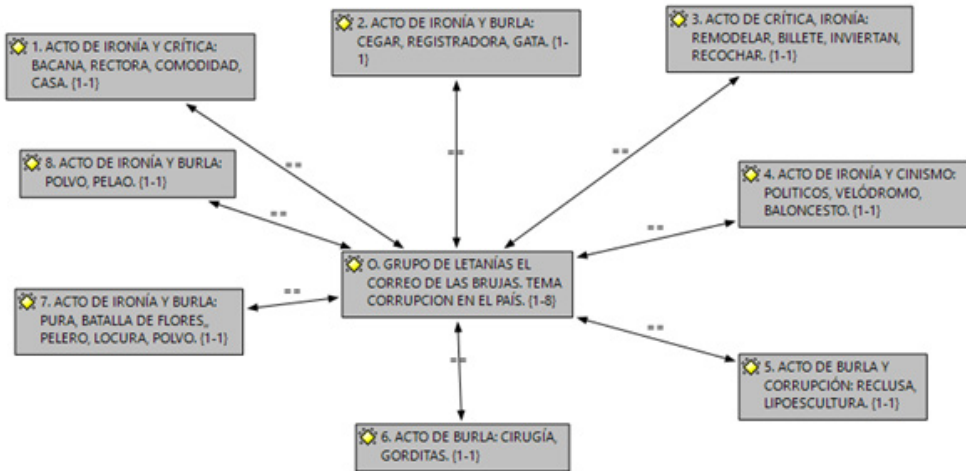


Figura 2. Red significados sobre el análisis de la letanía “Corrupci3n en el país” con el programa Atlas.ti y el modelo de Booth (1974)
Fuente: elaboraci3n propia

En la letanía “Corrupci3n en el país”, se presentan ocho unidades semi3ticas que expresan la ironía desde las comparaciones con los animales, la gata y sus características, por ejemplo, “las mujeres norteamericanas se encuentran estrechamente identificadas con las gatas; que la narradora doble encuentra su doble en las mujeres norteamericanas; y que las gatas funcionan como mediadoras de los distintos planos de la realidad” (Payán, 2009, p. 6), hasta el complejo de las mujeres gordas que es matizado por el diminutivo ‘gordita’. Entre tanto, en la línea “casa con comodidad”, es la reiteraci3n de la ironía con la oposici3n casa con cárcel y cárcel con comodidad, donde prima lo que Booth (1974) plantea que el sentido debe verse más allá de lo literal y entrar en la dimensi3n de otros sentidos de la misma realidad discursiva. Por ello, en las líneas, “recocha”, “cinismo”, “alias la beba”, “cotizada”, “jeva”, “tirándose otra arreglada”, “echó el polvo madrugao” y “ahora est3 llena de pelao”, se compaginan con el sentido total de la ironía que Booth plantea porque se buscan otras interpretaciones de lo que el sujeto

percibe en su contexto. Un significado o conjunto de significados de los que se pueda estar seguro (Booth, 1974, pp. 36-38).

Al mismo tiempo, el uso de esas expresiones degradantes hacia el ser se convierten en eufemismos semilexicalizados porque han entrado a formar parte del acervo de una lengua, y son utilizadas y comprendidas como habitual por los hablantes de una lengua, pero en el que es posible aún distinguir el significado literal y el sentido eufemístico de un término (Chamizo, 2004, p. 46).

En ese sentido, el humor y la ironía en los grupos se refleja por el contenido discursivo de la letanía, y para verificarlo solo basta escuchar el sonido estridente de la risa al final del coro y de cada unidad semiótica, porque “la risa es algo que se prolonga, repercutiendo de forma paulatina, algo que empieza con un estallido para luego retumbar, como el trueno en la montaña” (Bergson, 2011, p. 11). Además, la risa debe tener una función social, “debe responder a ciertas exigencias de la vida en común” (p. 12).

Grupo de letanías “El Testamento de Joselito”

Tema: El fútbol y la corrupción

Maduro es un tirano
Saca compatriotas del camino
No gusta del colombiano
Y ama a Timochenko y a Gabino.

Coro:
A propósito de Maduro
Dicen que anda como loco
Buscando un buen conjuro
Pa' que se lo echen por el coco.

Con Blater y su ladrones
Se llenó el fútbol de corrupción
Vivían haciendo goles
Y fallaron el de la definición.

Coro:
En este robo mundial
El colombiano no podía faltar
Es vergüenza nacional
Ese man preso debe estar

Allá en esa federación
 Ya ninguno los apoya
 Por chupar grueso el bastón
 También pringaron a Bedoya

Coro:
 Le quitaron la emoción
 Que vivió la selección...

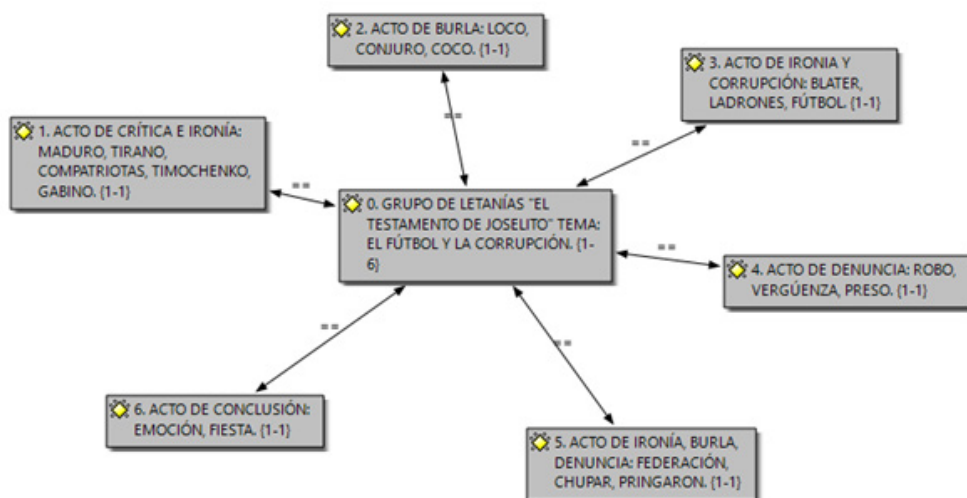
Tabla 3. Matriz de análisis sobre La burla y la ironía en el contenido discursivo de las letanías “El Testamento de Joselito”, tema: El fútbol y la corrupción

“El fútbol y la corrupción”	Unidades semióticas	Categorías	Subcategorías	Voces disfemísticas, eufemísticas, oxímoros desde el discurso de la burla	Categoría central
Maduro es un tirano Saca compatriotas del camino No gusta del colombiano Y ama a Timochenko y a Gabino	Unidad 1	Acto de crítica e ironía	Acto de crítica e ironía: tirano, ama a Timochenko y a Gabino., Saca compatriotas del camino, No gusta del colombiano		Corrupción
Rezo: A propósito de Maduro Dicen que anda como loco Buscando un buen conjuro Pa’ que se lo echen por el coco	Unidad 2	Acto de burla: loco, conjuro, coco	Acto de burla: loco, conjuro, coco	Coco	Corrupción
Con Blater y su ladrones Se llenó el fútbol de corrupción Vivían haciendo goles Y fallaron el de la definición	Unidad 3	Acto de ironía y corrupción	Acto de ironía y corrupción: con Blater y su ladrones; vivían haciendo goles; fallaron el de la definición		Corrupción
Coro: En este robo mundial El colombiano no podía faltar Es vergüenza nacional Ese man preso debe estar	Unidad 4	Acto de denuncia	Acto de denuncia: robo, vergüenza, preso	Ese man preso debe estar	Corrupción

Allá en esa federación Ya ninguno los apoya Por chupar grueso el bastón También pringaron a Bedoya	Unidad 5	Acto de denuncia	Acto de ironía, burla, denuncia pública: Federación, chupar, pringaron	chupar, pringaron	Corrupción
Rezo: Le quitaron la emoción Que vivió la selección...	Unidad 6	Acto de conclusión a la burla y la ironía: emoción y fiesta	Acto de conclusión a la burla y la ironía: emoción y fiesta		Corrupción

Figura 3. Red semántica sobre el análisis de la letanía “El fútbol y la corrupción” con el programa Atlas.ti y el modelo de Booth (1974)

Fuente: elaboración propia



En cuanto a la última letanía, “El fútbol y la corrupción”, seis unidades semióticas explican la lectura de los letanieros sobre la situación política- social del país, cómo entienden el conflicto, la relación “Tirano”, “Timochenko y Gabino”. Otras líneas dentro de las unidades semióticas como “Maduro”, “loco”, “buen conjuro”, “coco”, “Blater y sus ladrones”, “fútbol de corrupción”, “vergüenza nacional”, “chupar grueso el bastón”, “pringaron a Bedoya”, virtuemias degradantes que se convierten en espejos que proyectan a través de la ironía y la burla lo que ocurre en la realidad semiótica de las letanías: el valor de los eufemismos y disfemismos. “A dysphemism is an expression with connotations that are offensive either about the denotatum or to the audience, or both, and it is substituted for a neutral or euphemistic⁴ expression for just that reason” (Allan y Burridge, 1991, p. 26).

⁴ Las palabras en negrilla responden al concepto que se viene planteando en el texto sobre cómo las palabras marcan la ironía y la burla, solo con la entonación, sino con los significados que se evocan.

Lo que las convierte en objeto de estudio para preservarlas como actos de habla propios del carnaval de Barranquilla; recursos discursivos que brotan del contexto social donde se originan por lo que se dice en los periódicos, la televisión, la calle y en los pasillos de los entes del gobierno, para ser interpretados desde el carnaval donde el contra-sentido es propio de la fiesta. Un estudio de la ironía que considere todo lo anterior (el lector y las convenciones que el autor intenta cuestionar) debe partir del reconocimiento de que todas las formas de la ironía yuxtaponen las perspectivas de hablantes, enunciados y situaciones (Zavala, 2005, p. 21).

El siguiente nivel de Booth (1974), propositivo o funcional, es aquel en el que podrán identificarse las intenciones del autor implícito, es decir, la visión del mundo y de la literatura que éste pone de manifiesto al emplear la ironía. El último nivel, dialógico, requiere la identificación de las competencias que la presencia de la ironía presupone en el lector implícito, así como la identificación de las rupturas que la ironía suele establecer, especialmente en la narrativa moderna, frente a las formas de la continuidad textual (fragmentación, metaficción, etc.) e intertextual (parodia, alusión irónica, ironía “polifónica”, etc.) (Zavala, 2005, p. 21).

Según el mecanismo que Booth (1974) ofrece para ayudar a entender el proceso de la ironía, se debe encontrar en el texto para clasificarlas como ironías estables o inestables. La ironía estable encuentra los indicios para interpretarla dentro del texto mismo, mientras que en la inestable se tiene que recurrir a otro tipo de competencia ya sea ideológica, lingüística o de género para descifrarla (Choe, 2014, p. 266).

Las tres letanías analizadas reflejan signos propios de la burla y la ironía, los cuales están representados por el discurso escatológico de los sujetos de la región. Por ello la risa, el vestido multicolor de los grupos aumenta el nivel de aceptación de bufonería en la fiesta. Para que la ironía sea efectiva es necesaria una cierta dosis de ambigüedad, puesto que de otra manera la burla desaparecería. Cuanto más profunda es la ambigüedad, más difícil es de descodificar la implicación conversacional, y más refinada y compleja es la ironía (Sopeña y Olivares, 1998, p. 206).

Para ahondar en esto, es necesario resaltar los marcadores de la burla y la ironía desde el contexto y la cultura, los cuales están ligados al espacio en el que se presentan, por lo que hay enunciados y significados que dependen del momento histórico para que puedan entenderse como irónicos o no. En el caso de las letanías emplean voces difemísticas para expresar su nivel cognitivo sobre los temas sociales, no sólo porque atienden en sus discursos a “la noción relacionada con las luchas por el poder y el control, sino que también prestan una detallada atención a la intertextualidad y a la recontextualización de los discursos que compiten” (Wodak y Meyer, 2001, p. 42).

Conclusiones

Identificar la corrupción como resultado del estudio de la burla y la ironía en las tres letanías, admite entender la mirada crítica de los grupos de letanías del carnaval de Ba-

rranquilla, lo que visibiliza los problemas de la sociedad desde su contexto cultural y de los procesos discursivos que rigen la vida del hombre actual. El acercamiento, entonces, a los procesos de comunicación cultural desde la semiótica de la cultura, permitiría explorar cómo funciona el bagaje de sentido dentro de la cultura y, por tanto, la riqueza de las axiologías y los principios fundamentales de las lógicas, ahondar procesos de constitución cultural cuyos resultados redundarían, sin más, en un conocimiento más a fondo tanto de lo que es nuestra cultura como de lo que es nuestra comunicación, los valores que las mueven, las direcciones hacia donde se encaminan y la lógica que las mueve (Pérez Martínez, 2008, p. 37).

La corrupción es también un tema de poder, de fiesta, de manejo de relaciones, de fuerza económica, es un fenómeno vivo en la sociedad actual el cual se percibe no solo en los discursos anuales de los letanieros sino en los periódicos locales, nacionales e internacionales, que sirven de base para indicarle a los percibientes lo que está bien o mal en la sociedad.

No es que sufra en estos momentos mayores ni más intensos episodios de corrupción política que en el pasado: de hecho la corrupción es endémica, estructural, y sería más correcto hablar de “estructuras de corrupción” que de “casos de corrupción”. Esto es, el “pelotazo” ocasional del político arribista se nos antoja casi inofensiva en comparación con las tramas que desde hace años están incrustadas en todas las estructuras del Estado.

La corrupción también es tema central en otros medios como *La Prensa*, de Panamá, el cual presenta titulares como: “Riccardo Francolini, ligado a estructura de corrupción”, “Políticos se apartan de Odebrecht”, “Fiscal sustenta la orden de aprehender cuentas a Cortés” (Rodríguez, 2017). Por otra parte, en Colombia, edición de *El Tiempo.com* y en la *W*, se destacan titulares como “Consumidores demandan a 4 firmas implicadas en ‘cartel de los pañales’”; “Odebrecht reconoce que pagó 11 millones de dólares en sobornos a Colombia” (Sánchez Cristo, 2017); “Los líos que denunció la Contraloría en contratos Ecopetrol-Pacific” (Sánchez Cristo, 2017).

Para ratificar la corrupción, *El Espectador.com* titula sobre el tema así: “Con polígrafo y lector de retina Gobierno busca a funcionarios corruptos: Desde esta semana el Gobierno iniciará la evaluación con polígrafo y lector de retina a más de 50 funcionarios de entidades estatales, donde existen riesgos de corrupción” (*El Espectador*, 2017)

Por ello, la palabra clave que aflora de la investigación sobre la ironía y la burla es la corrupción, sinónima de poder, pero esta no tuviera poderío si no se maneja con el nivel ideológico que cada gobernante tiene para manipular la sociedad.

the theory of ideology, which on the one hand has pointed to the increasing relative importance of ideology as a mechanism of power in modern society, as against the exercise of power through coercive means, and on the other hand has come to see language as a (or indeed the) major locus of ideology, and so of major significance with respect to power. (Fairclough, 1989, p. 44)

En virtud de lo anterior, la corrupción en el contexto colombiano presenta una red que permea con sus entrañas a todos los implicados de los gobernantes, desde el concejal hasta el Presidente de la República, hecho que se afirma con el escándalo de la firma constructora Odebrecht, la cual ha revelado los sujetos beneficiarios, implicados, y los medios de comunicación, enunciarios, que muestran la ideología de los gobernantes como “una entidad en sí misma, como un sistema ordenado de símbolos culturales” (Geertz, 2003, p. 173) arraigados en lo tradicional, en la repetición constante de actos que eran naturales para ellos, pero que ahora presentan un matiz diferente gracias a la semiótica analítica de los evaluadores de la Fiscalía General de la Nación.

En otras palabras, lo que se analiza en esta “fiesta” es cómo la corrupción se convierte en ideología para succionar a los más desfavorecidos. “La fiesta sea cual sea, refleja y atestigua preocupaciones, intenciones políticas, relaciones de poder” (Heers, 1988, pp. 260-261). En ese orden de ideas, léanse titulares como:



Referencias

- Allan, K. y K. Burrige. (1991). *Euphemism and dysphemism, language used as shield and weapon*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- Bajtín, M. (1974 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral.

- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot. Recuperado de <http://www.edicionesgodot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf>
- Benveniste, E. (1999). *Problemas de la lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Booth, W. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Chamizo Domínguez, P. J. (2004). La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo. *Panace@*, 5(15), 45-51.
- Choe, S. (2014). De la ironía estable a la ironía inestable en Crónica de una muerte anunciada. *Revista Iberoamericana* 25(1), 265-286.
- Del Río Barredo, M. J. (2002). Burlas y violencia en el Carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII. *Revista de Filología Románica*, 3, 111-129.
- El Espectador*. (2017). Con polígrafo y lector de retina Gobierno busca a funcionarios corruptos. Recuperado de <http://www.elespectador.com/noticias/politica/poligrafo-y-lector-de-retina-gobierno-busca-funcionario-articulo-580123>
- Espinosa Patrón, A. (2014-2015). Las letanías del Carnaval de Barranquilla, Colombia: entre la estructura y el sentido. *Razón y Palabra*, 88(3), 8-30.
- Fabbri, P. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Fairclough, N. (1989). *Language and power*. Reino Unido: Longman Group.
- García de Villanueva, M. (1802). *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Madrid: Sancha.
- Geertz, C. (2003). *The interpretation of cultures*. Barcelona: Gedisa.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Guzmán, M. y Cebelli, A. (1999). El carnaval y la máscara en “El simulacro” de Jorge Luis Borges. *Revista de Literaturas Modernas*, (29), 185-194.
- Hénault, A. (1993). La ironía. *Plural*, (258), 96-101.
- Haverkate, H. (1985). La ironía verbal: análisis pragmalingüístico. *Revista Española de Lingüística*, 2(15), 343-391.
- Jankelevitch, V. (2012). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- Lafarga, F. (1997). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Universidad de Lérida.
- López, A. (2013). *Cómo enseñar la ironía a través de la propia cultura*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/28_lopez.pdf
- Lotman, I. M. (1989). La cultura como sujeto y objeto para sí misma. En I. Lotman (1998), *Semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Universidad de Valencia.
- Mortara, B. (1991 [1988]). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Nachmias, D. y Nachmias, C. (1976). *Content analysis. Research methods in the social sciences* (pp.132-139). Reino Unido: Edward Arnold.
- Ochoa, H. R. (2005). *Razón e ironía*. Recuperado de <http://ww5.observacionesfilosoficas.net/ironia.htm>

- Payán Fierro, H. (2009). *La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar*. Recuperado de http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis/2009/08/20/La_figura_del_gato_en_la_cuentistica_de_julio_cortazar.pdf
- Pérez Martínez, H. (2008). Hacia una semiótica de la comunicación. *Comunicación y Sociedad*, (9), 35-58.
- Polák, P. (2009). *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco*. Recuperado de https://is.muni.cz/th/61131/ff_m/tesina-version_definitiva.pdf?lang=en
- Prasad Devi, B. (2008). Content analysis. A method in social science research. En D. K. Lal Das y V. Bhaskaran. (Eds.). *Research methods for social work*. Nueva Delhi: Rawat.
- Ramos, R. (1999). *Tiempo y sociedad*. Madrid: Siglo XXI.
- Real Academia Española. (2014). Burla. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=6JS4jA6>
- Rodríguez, O. (2017). *Fiscal sustenta la orden de aprehender cuentas a Cortés*. Recuperado de https://impresa.prensa.com/panorama/Fiscal-sustenta-aprehender-cuentas-Cortes_0_4683281746.html
- Sánchez Cristo, J. (2017). *Consumidores demandan a 4 firmas implicadas en 'cartel de los pañales'*. Recuperado de <http://www.wradio.com.co/noticias/internacional/odebrecht-reconoce-que-pago-11-millones-de-dolares-en-sobornos-a-colombia/20161221/nota/3337734.aspx>
- Sigal, S. y Verón, E. (2003). *Perón o muerte*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sopeña Balordí, A. (1997). *El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa*. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9797220451A/33887>
- Sopeña Balordi, A. y Olivares Pardo, M. (1998). *Los indicios de la ironía en el texto*. Universidad de Valencia.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos*. Barcelona: Paidós.
- Urbina, E. (1983). *Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del Quijote*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_079.pdf
- Van Dijk, T. (2001). *Estudios del discurso*. 2 vols. Barcelona: Gedisa
- Verón, E. (1971). *El proceso ideológico*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Wodak, R. y Meyer, M. (Comps.) (2001). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zavala, L. (2005). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos* (tesis doctoral). Ciudad de México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.

CÓDIGOS CULTURAIS COMO CONSTRUÇÕES DE SÍNTESE ANALÍTICA DO ESPAÇO CINEMÁTICO¹

IRENE MACHADO

Universidade de São Paulo; CNPq-Brasil

irenemac@uol.com.br

Plasticidade das construções analíticas

A noção de código cultural sustenta diferentes abordagens no estudo da cultura. Em cada uma delas reproduz perspectivas radicalmente singularizadas, ainda que mantenham um núcleo conceitual: a idéia de que o código é uma convenção que garante tanto a organização social quanto o funcionamento de suas instituições e produtos. Aplicada às instâncias simbólicas da cultura, caso dos códigos da língua, há que se ponderar sobre certas distinções. Ainda que a língua seja uma instituição social, os códigos lingüísticos não se limitam ao processo interativo e, na coexistência com uma diversidade de outros códigos culturais de natureza radicalmente diversa, se expandem em diferentes linguagens. Por exemplo, com a invenção da escrita surge um código gráfico que se expande a partir do desenho (os grafemas) e dos sons (os fonemas). Na expansão, os códigos se transformam e deles emergem o inusitado e diverso.

Do ponto de vista semiótico, a capacidade de expansão dos códigos culturais qualifica diferentes processos de semiose, isto é, de relações interpretativas entre diferentes sistemas de signos e de suas linguagens. Uma letra não equivale a um som mas a palavra harmoniza visualidade e a sonoridade equalizada na expressão joyceana *verbi-voco-visual*. Por conseguinte, impossível subtrair a palavra da condição de imagem visual, como querem os reducionistas. Dessa impossibilidade é possível derivar a formulação conceitual que entende os códigos culturais como construções analíticas em prol de sínteses interpretantes e, portanto, de operações plásticas. Nesse sentido, o poder de definição dos códigos culturais geradores de sistemas de signos reside muito mais no seu potencial analítico, capaz de operar sínteses a partir das transformações da própria semiose, do que propriamente garantir um funcionamento, ainda que possa fazê-lo. Com isso, ao operar no eixo da análise e da síntese, os códigos culturais desenvolvem muito mais a plasticidade do que a normatividade de suas operações.

¹ VIII Congresso Latino Americano de Semiótica: Materialidades, Discursividades y Culturas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 27, 28, 29 de septiembre. Mesa temática: Semióticas de la comunicación y la cultura, de lo audiovisual, cine, televisión y nuevas plataformas. Título proposto: Espaços semióticos da cultura.

A síntese analítica que orienta a construção dos códigos culturais age no sentido não apenas de preservar um sistema mas também de transformá-lo gerando informação nova. Trata-se de uma transformação de qualidade não de quantidade, o que implica um forte componente de transgressão nessa passagem de um estado para outro que não é necessariamente de caráter previsível.

Poderíamos continuar nossas especulações no sentido de traçar um raciocínio a respeito dos códigos culturais em semiose considerando os códigos da linguagem verbal. Contudo, há uma outra expansão que emerge no contexto dos meios de comunicação onde não apenas o conceito de linguagem se tornou um desafio epistemológico como também os códigos das diferentes linguagens em expansão no sistema cultural colocam diferentes problemas de natureza semiótica. A linguagem do cinema e os códigos audiovisuais são o desafio a demandar investimentos investigativos no campo dos estudos semióticos da cultura.

Poucos foram os críticos que, como o cineasta Sergei Eisenstein, entenderam a linguagem do cinema através da síntese construtiva de seus códigos audiovisuais, isto é, da imagética plasticamente construída pela sonoridade-acústica, pela visualidade e pela cinese (*kinetics*, movimento). Em estudos da montagem na linguagem do cinema, Eisenstein sintetiza no plano não apenas os registros fotográficos da luz como também a gravação e reprodução acústica do som na composição do movimento ou da passagem de uma dimensão plástica a outra. Nesse sentido, os planos de luz podem colocar em evidência a plasticidade tanto dos ângulos de tomada em conflito (de luz e sombra ou de sequência horizontal), quanto das articulações verticalizadas de imagem sonora e visual. A plasticidade da luz, seja como partícula, seja como onda, imprime uma dinâmica na noção de plano que se torna transgressora do ponto de vista dos códigos audiovisuais uma vez que considera a síntese construtiva de som, visualidade e movimento como uma variável da noção de imagem em movimento (*moving picture*) como uma nova episteme do próprio espaço cinemático na cultura audiovisual que o gera.

A partir dessa concepção da audiovisualidade que do ponto de vista da plasticidade evoca a dinâmica de um processo triádico, entendemos a importância dos códigos culturais na construção do espaço cinemático não pela soma nem pela subtração e menos ainda pela oposição. Logo, não vamos repetir aqui o reducionismo que por séculos tem separado palavra e imagem. Nesse sentido, imagem audiovisual do cinema não se estrutura pela soma de som e imagem; o espaço visual não se situa em oposição ao espaço sonoro; o espaço sonoro não é aquilo que resta quando se subtrai a visualidade. Mais relevante do que os movimentos de exclusão estão os processos de articulação histórica não necessariamente sincrônico a colocar em marcha manifestações da memória da cultura como informação marcada pelo devir de formas plasticamente renovadas. O espaço cinemático integra a cadeia desse processo por mais que se configure como projeção radicalmente contemporânea dos constructos de seu presente histórico inscrito em seus códigos audiovisuais. É o raciocínio que se espera desenvolver na sequência.

Transdução da luz em movimento no espaço cinemático

Quando se constata a persistência do cinema no contexto do aprimoramento das tecnologias de produção da imagem audiovisual eletrônica muitos constituintes ficam de fora, inclusive os códigos elaborados culturalmente. Tudo em nome da continuidade de uma dominante. Basta considerar o papel da perspectiva óptica, a mesma que foi desenvolvida na pintura e que serviu de modelo para a construção de lentes das câmeras fotográficas. O papel do código da perspectiva óptica se mede pela força com que ele moldou toda uma cultura visual ao longo de mais de cinco séculos. Se, por um lado, seria no mínimo equivocado afirmar que a imagem audiovisual rompe com o código da perspectiva óptica, por outro é muito limitado imputar a tão-somente ele o papel de persistência do cinema no contexto digital como acredita D.N. (Rocowick, 2007).

E o que fica de fora nessa perspectiva analítica? Segundo nosso entendimento fica fora de questão a plasticidade, tanto da multiplanaridade que contempla o confronto de pontos de vista, quanto da luz que não apenas incide sobre os objetos no espaço e permite, por exemplo registro fotográfico, mas também se expande e reverbera no tempo. Conseqüentemente, fica de fora a plasticidade do som enquanto reverberação acústica de interação com um outro o que significa ignorar o próprio movimento sem o qual o espaço cinemático audiovisualmente construído simplesmente inexistente. Com essas exclusões se perdem as distinções no âmbito da cultura audiovisual, deixando o caminho livre para argumentos do discurso tecnológico.

Sabemos o quanto a visão da perspectiva óptico-linear condicionou a noção de plano, contudo, algumas ponderações se fazem necessárias no sentido de distinguir a cultura audiovisual nascida com o cinema. De saída o que se observa é que os planos de luz projetada não se organizam da mesma forma que os planos no quadro pictórico. Trata-se de códigos distintos: nesse a luz dispõe os objetos visuais em função do ponto de fuga, ao passo que no cinema a luz organiza os volumes, texturas e intensidades como objetos gráficos pois a câmera não traduz diretamente na superfície do quadro aquilo que apreende. Relembrando Flusser ao afirmar que os aparelhos reprodutores de imagens foram criados para criarem situações pouco prováveis, conferindo visibilidade às virtualidades (Flusser, 2008, p. 26), diríamos que ao transformar as quantidades de luz que impressionam a película em imagem foto-cinematográfica, as câmeras realizam a operação de transdução. Além de traduzirem a luminosidade dos objetos que captura para projetá-los enquanto imagem visual na tela, operam a transformação transdutora da luz em movimento.

A mesma luz que distingue e organiza as tomadas em planos de visibilidade gerou, no contexto eletrônico, a possibilidade de modificar o arranjo das tomadas graças à transdução da luz em movimento. Fotogramas projetados sob a ação da luz elétrica produzem não mais os posicionamentos mas os deslocamentos. Ainda que o interior do plano continue reproduzindo uma perspectiva linear, a progressão de sequências resulta em vibração luminosa, que se propaga tal como uma onda. Estaríamos repetindo

o óbvio se o horizonte de nossas colocações não fosse amplo o suficiente para alcançar a plasticidade do processo de transdução que o meio audiovisual processa ao reconfigurar não apenas a luz investida da qualidade de movimento mas também o som, alargando o âmbito do fenômeno elétrico natural ao meio desenvolvido culturalmente como cinema, muito bem tramado na tríade de luz-câmera-ação.

A câmera articulada no centro da tríade não explicita apenas seu papel de dispositivo de transdução. Como interpretante da luz em ação explicita igualmente a ambivalência do fenômeno luminoso que ora se comporta como partícula e situa posicionamentos, ora se comporta como onda e se desloca, podendo disputar espaço ressonante com som. Tal distinção é aquela que define e qualifica o espaço cinemático audiovisual, independentemente da configuração da perspectiva óptica linear. Afinal, o caráter vibratório da ressonância está para a multidirecionalidade assim como a linearidade óptica está para o ponto de fuga. Estamos falando dos diferentes códigos na dinâmica da modelização cultural que pode até mesmo alcançar reverberações que acontecem no tempo, como abordaremos no próximo segmento.

Cronotopias da luz no contexto da memória informacional

Quando entra em ação o movimento, os próprios planos se diversificam e ganham dimensões que não se restringem às coordenadas de um espaço posicionado em termos de um quadro. O mesmo enquadramento que define a tomada fotográfica, torna-se insuficiente para definir a tomada da imagem em movimento de luz e som. A própria inserção sonoro-acústica coloca em evidência a dinâmica da dimensão temporal como modo de organização do espaço cinemático o que revela uma outra instância que não é aquela da perspectiva óptico-linear mas sim acústico-ressonante. Tudo isso é realização dos códigos audiovisuais que qualificam elementos que não constam do horizonte da cultura visual o que impõe a demanda de ponderar sobre a cultura audiovisual não como oposição à cultura visual mas como uma outra cultura. Uma cultura de alinhamento espaço-temporal marcado pela cronotopia da plasticidade da luz no espaço ressonante, isto é, da luz que deixa de ser apenas luz de registro fotográfico e passa a ser luz onda num espaço contínuo de ressonância porque fruto de diferentes reverberações.

No conceito de cronotopo temos a possibilidade de articular no espaço diferentes temporalidades ou, como formulara Mikhail Bakhtin, ver o tempo escoar no espaço (Bakhtin, 1988, p. 211). Podemos então indagar: quais temporalidades estão implicadas nos planos de luz que constroem o espaço cinemático? Não encontramos outro caminho de análise de tal indagação senão convocando a historicidade da memória informacional da cultura em as produções culturais de um tempo presente se coloca em sincronia eventos passados revestidos de ações que pulsam na atualidade de um presente.

Se o conceito de cronotopo, formulado por Bakhtin, nos ajuda a alcançar a condição do tempo como categoria do espaço, a noção de memória informacional proposta

por Iúri Lótman (Lotman, 1998b, p. 93-123; Machado, 2016). Para acompanhar eventos e processos culturais que perduram no tempo, atravessam espaços e se transformam, completa a semiose da modelização dos códigos no espaço da cultura. E essa semiose que submetemos à análise nesse momento de nosso estudo. Para isso, vamos acrescentar ao nosso raciocínio realizações fílmicas que contribuiram para a construção de nossos argumentos. Esperamos, assim, acolher aquilo que foi excluído quando Rodowick afirmara a persistência do cinema recuperando tão-somente o papel da perspectiva óptica da fotografia nos meios digitais. Começemos com a análise da memória informacional entendida como espaço cultural de transformação, de intervenção e de transgressão.

Por memória informacional Lotman entende aquelas construções emblemáticas que se manifestam como formas invariantes, muitas vezes incompreendidas, outras tantas intraduzíveis, porém capazes de movimentar variações e, por conseguinte, gerar informação nova. Os códigos culturais são representativos nesse sentido porque, como vimos, ainda que concebidos como convenções são capazes de expandir para criações imprevisíveis. A cultura visual desenvolveu, além da escrita, códigos que cumprem essa função, a perspectiva é apenas um deles. O argumento de Lótman vai mais longe e se desloca para os códigos emblemáticos a um só tempo transformadores e transgressores. Nosso exemplo recai numa forma emblemática da cultura visual que já conheceu diferentes traduções na cultura audiovisual e pode, portanto, ser considerada como um manancial da memória na persistência do cinema como forma cultural. Estamos nos referindo à visão aérea tornada princípio construtivo de planos em sequências cinematográficas de grandes extensões tomadas em câmera alta, tornada um dos mais expressivos procedimentos da perspectivação do espaço fílmico na tela.

O exemplo específico de nossa análise é a consagrada sequência inicial do filme *Terra em transe* (Brasil, 1967), de Glauber Rocha. Em plano sequência, a câmera se desloca sobre a amplitude do mar oceano até encontrar o solo de Eldorado (figura 1). Enquanto vemos a câmera avançar sobre o Atlântico negro, o canto de povos, certamente nossos ancestrais africanos, embala a trajetória, operando um corte sincrônico que Bakhtin chamaria de cronotópico uma vez que no espaço se encontram diferentes projeções de temporalidades.

Se o mar corresponde à porção do espaço que conjuga num único plano topográfico geografias de terras distintas que já formaram um só continente, o canto traduz não o espaço fracionado mas as temporalidades conjugadas, cujos fios continuam a desenhar tramas relacionais e a ecoar dissonâncias. Ainda que a narrativa tematize questões da atualidade dos anos de 1960 no Brasil, a trama coloca em perspectiva a memória informacional que, por um lado, configura a topografia de uma história intercontinental e, por outro, manifesta a topologia que a imagem técnica processada pelo cinema desenvolveu de modo emblemático.

Como todo emblema, o plano aéreo que a sequência de *Terra em transe* constrói se reporta não apenas à ancestralidade da trama enredada pelos povos negros da África

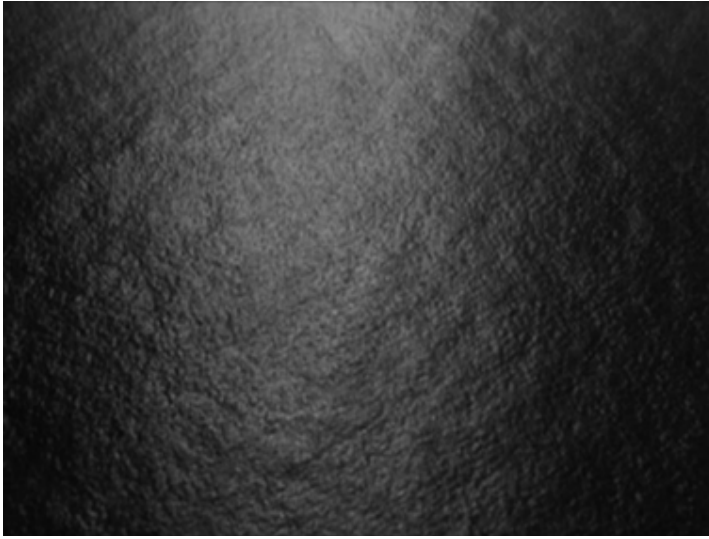


Figura 1. Plano sequência de abertura de *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha
 Fonte: citado em Berti (2016)

e América. Há que considerar a ancestralidade do próprio procedimento «visão aérea», considerado atributo de aparelhos desenvolvidos no aprimoramento da câmera fotográfica em conjugação com os transportes aéreos da tecnologia industrial. Na problematização de tais atributos e guiados pelo movimento da memória informacional encontramos um outro viés cultural, a demandar um deslocamento numa outra topografia: o sistema gráfico dos geoglifos que o povo Nazca (200 a.C. – 600 a.C.) cultivou no deserto Peruviano ao longo de 37 milhas entre os Andes e o Pacífico e que hoje conhecemos como Linhas de Nazca, objeto de análise em estudo anterior (Machado, 2016). Como se observou nas análises das imagens fotográficas registradas em filmes ou capturadas pelos satélites, existem muitas dúvidas a respeito dos geoglifos. Por um lado, o dilema de formas gráficas não geradoras de um sistema de escrita; por outro, o fato de as linhas desenharem formas geométricas cujo desenho só pode ser alcançado pela visão aérea de um “olho de pássaro”.

No centro de nosso questionamento não se interroga como os povos peruvianos desenvolveram tal noção de visão aérea, mas o fato de que, uma vez criada, tal visão gera relações com outras formações culturais desenvolvidas em outros contextos históricos, o que nos leva a reforçar o papel modelizante da memória informacional bem como a precedência de um processo de codificação – a visão aérea – tornada invariante capaz de modelizar diferentes sistemas semióticos da cultura. Não à toa que coube à visão do «vôo-de-pássaro» o atributo modelizador de nossa visão aérea que, no caso dos geoglifos, constroem um sistema cultural independente dos signos discretos da escrita.

A visão do espaço tomada do espaço aéreo é emblemática no cinema, não só pelas possibilidades semióticas de seu uso mas também pelos desafios propostos em muitas

de suas expansões. O artista-designer russo Aleksándr Ródtchenko desenvolveu procedimentos memoráveis nesse sentido, graças às operações de intervenção nos códigos de sua câmera capazes de confundir o olhar. Mantendo-se nos limites do enquadramento fotográfico, a câmera de Ródtchenko revoluciona o olhar ao deslocar o posicionamento dos ângulos e produzir um espaço fotográfico distinto daquele alcançado na frontalidade do campo visual. Diferentes espacialidades se confrontam com encaminhamentos para porções distintas do espaço aéreo, que dilata volumes, cria contrastes e submete os objetos a inusitados arranjos e fronteiras visuais (figura 2).



Figura 2. Fotografia Aleksándr Ródtchenko em tomada aérea no eixo oblíquo do plano

Fonte: citado em Mitchell, P. (2008)

A possibilidade de o plano adquirir dinamismo interno a partir de um deslocamento inusual de linhas altera a noção de perspectiva, sem modificar a natureza óptica linear embutida nas lentes da câmera. Na foto aqui reproduzida, o enquadramento permite situar no mesmo plano diferentes distâncias, quebrando a linearidade frontal. Essa é uma intervenção nos códigos da câmera, vale dizer do ângulo da tomada, que opera no nível da transdução da luz apreendida oferecendo uma visão reveladora de uma paisagem cotidiana.

A magnitude de um procedimento dessa natureza está na criação de um espaço cinemático no interior do espaço fotográfico, prática que se expandiu para o cinema, quando o cineasta Dziga Viértov explora a radicalidade construtiva no clássico filme *O homem com a câmera* (1927). Nele os mais diferentes planos das tomadas se entrecru-

zam e se chocam desestabilizando a visão linear. O que o trabalho foto-cinematográfico aqui desenvolvido oferece como inovador é a criação de um espaço cinemático em que a geometria óptica da câmera tanto organiza a visão perspéctica quanto abre caminho para intervenções de enquadramentos capazes de alterar o alinhamento interno do plano e produzir direcionalidades *a priori* não previstas no programa da máquina. Com isso, o espaço cinemático ganha não apenas na pluralidade das articulações como também no movimento de seu plano gráfico que resulta em tensionamentos de diferentes intensidades. É isso que o trabalho criativo de Viértov explora na radicalidade do processo construtivo de suas tomadas excêntricas.

De saída, o filme elege seu protagonista: a câmera e deposita nele toda a responsabilidade de gerar a linguagem audiovisual que não se equipara à literatura e muito menos ao teatro, como se pode ler no texto de abertura do filme. Ou seja, não se trata de um teatro ou uma narrativa filmada, mas cenas da vida tomadas de improviso no movimento das ações cotidianas. Ao se desvincular da narrativa teatral e literária o cinema de Viértov libera o olhar do espectador e o convida a explorar a plenitude do quadro. Em vez de seguir os atores em seus gestos e falas, o olhar do espectador acompanha os movimentos no interior do plano em suas cenas e no compasso de diferentes ritmos: de aceleração e de lentidão.

O filme se define, portanto, como experiência da comunicação cinemática, mais do que articulação de planos. Enquanto tal se organiza graças à tomada em ângulos inusitados de focalização das cenas de improviso segundo o princípio de montagem em que a livre associação de tomadas subvertem o legado da linearidade das sequências que progridem numa única direção (figura 3).



Figura 3. O homem com a câmera, Dziga Viértov. Montagem de fotogramas

Fonte: citado em Del Rincón (2011)

Se a câmera é o protagonista, o homem com a câmera não é apenas o título do filme mas a evidência do processo operativo de diferentes tomadas em que se manifestam a cumplicidade entre o olho mecânico da câmera e o olho do cinegrafista, com a intervenção do último no programa da câmera que orienta a ação do primeiro, o que leva o cinegrafista a escolher os ângulos da filmagem e operar montagens no próprio momento de tomada de planos (figuras 4 e 5).



Figura 4. Tomada em câmera alta (plongée)
Fonte: citado em *The Quest of Cinema Journey* (2014)



Figura 5. Tomada em câmera baixa, no nível do chão (contra plongée)
Fonte: citado em *Aguirre* (2016)

O cinegrafista opera intervenções na sequência dos planos: em vez de linearidade, constrói a multidirecionalidade, choque, confronto de linhas, provocando um desconcerto (figura 6).



Figura 6. Multidirecionalidade dos ângulos de tomada com desestabilização do olhar

Fonte: citado em *Les Années Folles* (s. f.)

Com tamanha diversidade de ângulos de visão e de interferência na direcionalidade da composição interna dos planos, o espaço cinemático se reconfigura na dinâmica dos procedimentos fílmicos que já não são de ordem apenas fotográfica. A performance da câmera resulta de diferentes dimensionamentos analíticos, como observa Rodowick (2007, p. 16). Ao espaço profílmico que se estende pelo campo visual da câmera, se acrescentam: o espaço da tela de projeção, o espaço fílmico dos eventos articulados enquanto filme e o espaço espectral de percepção e interação. Em cada um desses espaços se configuram diferentes conjugações sígnicas de códigos cinemáticos, isto é, de construções analíticas que distinguem as esferas envolvidas: observação, apreensão, percepção, cognição e interação. No espaço cinemático atuam forças de diferentes procedência e qualidade actancial.

Na progressão de nosso raciocínio, observa-se que a radicalidade do procedimento que considera a produção de imagens por meio de ângulos e tomadas não ficou restrita à foto-cinematografia, expandindo-se para a composição audiovisual videográfica e digital, eixo de uma linhagem que culmina com as imagens foto-videográficas tomadas por satélites. Nelas, os planos já não surgem como unidades compositivas mas desaparecem na compactação das distâncias em escalas. Nas imagens reproduzidas por GPS o traçado diagramático do cálculo numérico resulta de um trabalho inequívoco de transdução não mais da luz que devolve formas visíveis mas de gráficos com plena intervenção de códigos a reproduzirem linhas compactadas e contornos do cenário que captura, processo que se institucionalizou em mapas que os meios móveis, como os *smartphones* colocam à disposição de qualquer usuário.

Nos termos de nossa análise, continuamos a examinar o princípio cronotópico de escoamento do tempo no espaço, na historicidade de um procedimento que a memória informacional da cultura da visão aérea recupera e transforma. Contudo, há que se observar a alteração do princípio semiótico gerador dos códigos. As coordenadas referenciais que sustentam a dimensão de indicialidade do espaço cinemático já não orientam a transdução da imagem e os grafismos de pura iconicidade das imagens processadas por cálculos roubam a cena gerativa dos códigos digitais totalmente articulados ao espaço ressonante da luz.

Espaço cinemático desenhado pelos códigos icônicos

Em sua trajetória de passagem do processo fotográfico para o processo eletrônico-digital, entendemos que se opera uma transformação nos códigos da linguagem do cinema, quando a indicialidade cede lugar ao processo icônico enfatizando os símbolos codificados de sua composição que se oferecem em diferentes diagramas: de luz, de linhas, de formas, de velocidades, de tonalidades, de timbres e tudo que possa ser traduzido em termos de gestos gráficos. Com isso, se observa que, em vez de retorno às formas do mundo visível, multiplicam-se formas gráficas, diagramas de relações topológicas produtoras de gestos que correspondem mais às operações de cálculos em performances de circuitos eletrônicos internos do que reprodução de registros externos.

Ante o enfraquecimento da indicialidade, a composição icônica já não opera nem com tomadas nem com planos, mas com camadas, arquivos, notações resultantes da transcodificação de sinais em signos, vale dizer, de programas. Fora do plano e sem ângulo de tomada, a performance dos arquivos é que se encarrega de produzir gestos gráficos traduzidos em movimento de imagens visuais e sonoras. Com isso o encadeamento das imagens torna-se muito mais fluido a ponto de projetar uma nova espacialidade, próxima da flutuação no “espaço vazio”, onde corpos e objetos parecem libertos da gravidade, sem coordenadas, sem perspectiva, sem pontos de referência. Um espaço de pura virtualidade, em que a persistência do cinema se transforma, de fato, em resistência, em reação de intervenção nos códigos.

Dentre as realizações do cinema a explorar os códigos eletrônicos-digitais na produção de gestos gráficos geradores dessa experiência estética audiovisual vamos tratar aqui do projeto experimental da trilogia quatsi de Godfrey Reggio. Em cada um dos filmes um universo temático distinto foi submetido à tradução da virtualidade da imagem em novos códigos digitais.

A trilogia quatsi é constituída pelos filmes: *Koyaanisqatsi: vida em (des)equilíbrio* (1983), *Powaqqatsi: vida em transformação* (1988) e *Naqoyqatsi: a violência como meio de vida* (2002). Nas duas primeiras produções, o trabalho filmico ainda se orienta por fotografias editadas, enquanto que na última as imagens são reprocessamento digital de arquivos filmicos. Logo, nos dois primeiros operam a indicialidade das imagens, ao passo que no último as intervenções são de caráter icônico: emergem como gestos gráficos

e projeções da videografia musical. Fruto da parceria entre Godfrey Reggio e o músico Phillip Glass, o filme extrapola o circuito câmera-projetor (ou mecânico-elétrico). A produção audiovisual resulta da articulação de arquivos visuais e sonoros que, por um lado, recuperam elementos da memória informacional no grande tempo da cultura, por outro, processam e recodificam informações em programa de cálculo numérico do computador mediante operações tais como: transcodificação, amostragem, reciclagem, síntese.

Duas cenas da sequência inicial de *Naqoyqatsi* exploram tal articulação de arquivos transcodificados. Trata-se da sequência em que o plano fixo da obra *Torre de Babel* (1563) de Pieter Bruegel é seguido por tomadas internas de um grande edifício abandonado que vasculham os escombros num percurso que caminha do interior para o exterior (figuras 7 e 8).



Figuras 7 e 8. *Naqoyqatsi* (2002), Godfrey Reggio
Fonte: citado em Samuel (2014)

Além de romper com as fronteiras que possam existir entre épocas históricas, o encaideamento entre *Torre de Babel* e o edifício até a dissolução da fachada em movimentos de água-nuvem e pontos luminosos nos coloca não apenas diante de uma gestualidade gráfica inusitada como também de inusual experiência estética audiovisual do espaço cinemático: aquele da “imagem-fluxo”. Enquanto fluxo, a imagem se torna presente no devir de sua performance e na flutuação do espaço em que se atualiza.

Quando a tomada focaliza em *contra-plongée* a totalidade da fachada, o percurso muda de direção e um movimento abrupto empurra o plano para trás e, na horizontalidade, a fachada se dissolve e o trabalho do processamento digital se inicia. Muito significativo é o plano de luz que se segue, com rastros luminosos (chuva de fótons? de elétrons? de raios cósmicos? estelares?) convergindo para o centro da tela de modo a centralizar a representação gráfica de zero (figura 9).

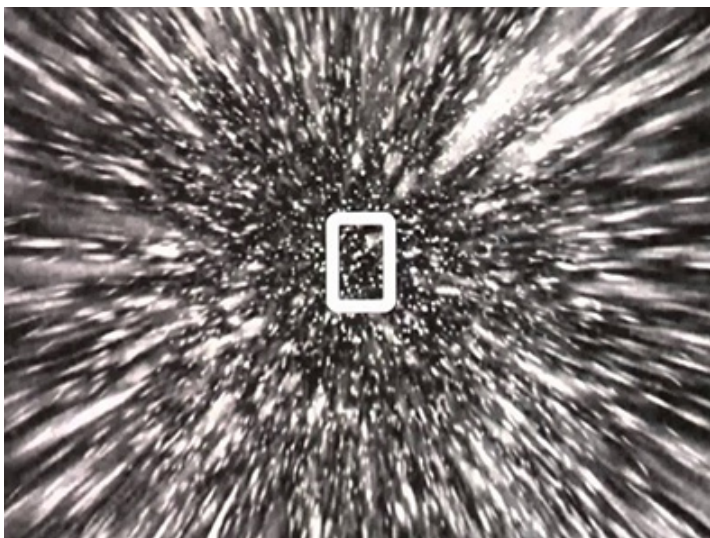


Figura 9. *Naqoyqatsi* (2002), Godfrey Reggio

Fonte: Dave (2016)

A experiência do espaço cinemático se realiza não em coordenadas de posicionamentos mas na reverberação do espaço ressonante que agora evoca um grande tempo, o que garante a construção do filme na intersemiose da videografia musical.

Naqoyqatsi emerge, assim, de uma movimentação rítmica não restrita à articulação das imagens visuais mas extensiva ao universo sonoro de um espaço ressonante em que a música não é trilha mas dimensão pela qual as imagens visuais circulam, se articulam e se retro-alimentam na virtualidade de células rítmicas e da combinatoria de imagens dos arquivos visuais. Graças ao processo de retro-alimentação, o espaço cinemático emerge no movimento de sua construção no espaço da tela como processo e não como resultado de uma articulação prévia.

Do ponto de vista dos arquivos virtuais que se retro-alimentam da memória da cultura, o espaço cinematográfico se reproduz como prosa dialógica telemática cuja composição se oferece como um discurso interior muito próximo do fluxo de consciência que marcou a grande ambição do discurso dialógico experimental da literatura. A prosa dialógica concebida no fluxo do espaço ressonante também se distancia da narrativa para se vincular ao debate das ideias articuladas pelo princípio associativo do discurso interior.

Nesse sentido, continuamos diante de um espaço cinematográfico cujo procedimento da reverberação sobrepõe memória e virtualidade num novo processo criativo que não se fundamenta nem no plano nem na tomada mas na simulação.

Espaço cinematográfico de síntese da luz

O ponto de partida de nossa abordagem foi a noção de código cultural como síntese analítica de processos construtivos. Aplicada aos códigos audiovisuais, vimos o quão diversos são os constituintes e as operações articuladas na composição cinematográfica. Recorremos à transdução para entender o processo de transformação que modifica a natureza do registro óptico da imagem visual em movimento graças à interferência da luz. No desenvolvimento de nosso raciocínio e de nossas análises a luz ocupa não apenas um lugar central como também constitui um lugar de processamento do próprio pensamento. Se tudo passa pela luz, ela só pode ser a síntese de uma nova episteme. Um raciocínio similar foi formulado pelo cineasta Patrício Guzmán no documentário *Nostalgia da luz* (2010) em que a cronotopia da luz desencadeia o tenso debate sobre as dimensões de temporalidade que a câmera de cinema apreende plasticamente.

Na exposição de Gaspar Galaz, um dos astrônomos entrevistado por Guzmán, a luz é uma interface do próprio tempo enquanto manifestação de presente. Do ponto de vista da luz, o presente só existe enquanto como processo relacional e não como ação distintiva. Explica-se tal formulação considerando-se o descompasso e assincronia entre as imagens do mundo e o momento em que nossa percepção sobre elas se manifesta. Direcionando seu olhar diretamente para a câmera, Galaz nos diz:

Toda a experiência que temos da realidade, como essa conversa, teve lugar num passado distante por um milionésimo de segundo. A câmera que eu olho agora se encontra há alguns metros de distância, portanto, há alguns milionésimos de tempo atrás, num passado em relação ao tempo que tenho no meu relógio. Porque o sinal demora a chegar, a luz da câmera demora a chegar até mim numa fração de segundos muito pequena, porque a velocidade da luz é muito rápida. Nada se vê no instante em que se vê. (Guzmán, 2010, 17'36" - 18'23")

No entendimento de Galaz, não é o tempo mas a luz o fenômeno que orienta a existência. A ínfima porção de segundo que a luz gasta para atravessar o espaço e chegar até nós é suficiente para assegurar a não sincronia entre o momento em que se fixa o olhar

sobre os objetos e a percepção. Por conseguinte, a informação do passado também se situa num mesmo nível de temporalidade, o que reforça a ideia de sobreposição de temporalidades.

A noção de tempo problematizada pela existência da luz coloca em confronto distintas temporalidades de passado. No documentário tal variedade temporal unifica os planos de ação dos dois grupos de actantes que compõem a trama argumentativa: o grupo de cientistas e das mulheres no deserto do Atacama, Chile. Enquanto os cientistas apontam seus telescópios para o céu transparente em busca de estrelas, as mulheres revolvem o solo em busca de ossos de seus familiares desaparecidos durante o período da ditadura comandada pelo general Augusto Pinochet. Ambos parecem buscar algo no passado representados aqui pelas estrelas e corpos enterrados. Uma leitura mais atenta da frase-título – *Nostalgia da luz* – aponta para ou interpretantes não tão evidentes.

Sem dúvida que tanto os cientistas quanto as mulheres vivenciam e manifestam sentimentos de nostalgia, de melancolia em relação ao passado: os cientistas em relação às origens do Universo e as mulheres em relação aos destinos dos entes queridos.

Todavia o documentário trabalha o sentido político da nostalgia. Ao redimensionar o contexto da diáspora e das ditaduras latino-americanas do século 20, onde o cinema de Guzmán se projeta como cinema de exilado, nostalgia traduz tanto o exílio quanto a metáfora do eterno retorno de Ulisses – célebre herói lendário em sua odisséia pelos mares de sua peregrinação (Vitulo, 2012, p. 186). Nessa dimensão, nostalgia revela sua cronotopia, isto é, a capacidade de “temporizar o espaço” e “espacializar o tempo” de modo a projetar o futuro – o que se torna um caminho favorável a interpretar a nostalgia de Guzmán no âmbito de sua ferida mais funda, cravada pelo regime da ditadura militar (Vitulo, 2012, p. 187).



Figura 10. *Nostalgia da luz*, Patricio Guzmán
Fonte: citado em Lerina (2015).

Não obstante tal trama de significados esteja muito bem articulada nos eventos narrados pelo documentário, há uma outra dimensão de sentido de nostalgia não tão explícita, a demandar um investimento interpretativo mais apurado. Vejamos.

Ao aproximar dois raciocínios – um discurso em *off* de Guzmán e outro enunciado por Violeta Berrios – encontramos a real sentido atribuído à nostalgia como qualificação da luz.

Discurso de Guzmán:

Alguém me disse que há meteoritos abaixo das rochas que alteram as bússulas. Sempre se acreditou que nossas origens se encontravam no solo enterrado debaixo da terra ou ao fundo do mar. Mas agora penso que nossas raízes podem estar acima, mais além da luz. (Guzmán, 2010, 13'09" - 13'-34").

Discurso de Violeta Berrios:

Eu gostaria que os telescópios não mirassem só o céu, mas que eles pudessem transpassar a terra para poder buscar...É um sonho." (in Guzmán, 2010, 1h 03'17").

Que dimensão de sentido constróem esses discursos? A hipótese mais convincente é aquela que entende a nostalgia da luz como luta pela recuperação de algo que se perdeu ou se extinguiu mas que se acredita existir como potência, prestes a viver sua “festa de ressurreição” como entendera Bakhtin a respeito da dinâmica no grande tempo da cultura (Bakhtin, 1988). Daí Berrio suscitar a hipótese de que deveria existir sonares destinado a dirigirem suas ondas de luz para o solo de modo a vasculhar as entranhas da terra, enchê-las de luz e acordar os corpos que tanto buscam. Seu sonho é fazer os corpos dotados de luz possam renascer do pó de seus ossos. Com isso, ela alcança um dos sentidos mais fundos da palavra nostalgia.

Ora, o documentário constrói caminhos desse renascimento ao aproximar a busca das mulheres com as experiências científicas. Graças à análise dos fragmentos de ossos retirados do deserto os cientistas refizeram a linha do cálcio que os levou de encontro à calcificação das estrelas. Segundo o depoimento de George Prestom: “O cálcio nos meus ossos estão lá desde o começo” (in Guzmán, 2010, 1h08'20"). Quer dizer: existe uma matéria comum sustentando a vida do cosmos, seja nos corpos terrestres seja nos corpos celestes.

Além dessa evidência, há as pesquisas em curso no recém inaugurado radiotelescópio ALMA destinado a vasculhar com sonares as entranhas da terra e alcançar os corpos cuja luz não chega à superfície. Ou seja: o sonho de Violeta Berrios em que os corpos buscam a luz. Aterrada no solo ou dimensionada sob forma de energia solar, tanto o solo quanto o sol se tornam actantes da plasticidade da luz.



Figura 11. *Nostalgia da luz*, Patricio Guzmán
 Fonte: Rachinitti (2015)

Do ponto de vista da construção analítica dos códigos, a constituição etimológica da palavra, nostalgia articula os termos do grego *nóstos* (reencontro) e *algos* (dor, sofrimento). Conjuga assim a designação de uma doença do espírito. Nesse sentido, nostalgia da luz pode ser uma doença dos corpos carentes de luz, o que é válido tanto para os corpos celestes quanto para os terrestres. Contudo, não se pode ignorar que nostalgia indicia também o reencontro da luz, como sustenta um dos astrônomos que fala no documentário. Nesse sentido, nem os astrônomos nem as mulheres buscariam pelos restos mortais, mas sim pelos rastros, vestígios e indícios da vida de pessoas e de seres que fazem parte de suas vidas e da história viva do universo.

A nostalgia da luz se estende então tanto para seres vivos tanto as pessoas que buscam pelos corpos de seres humanos, quanto para as pessoas que buscam pelos corpos celestes. Todos estão a buscar uma informação sob forma de alguma energia viva, a vida que gera vida – endossando a máxima de Vernádski-Lótman (Lotman, 1998a). Vida que a luz transforma em temporalidade. O que menos importa aqui é o vetor do tempo qualificado em presente, passado ou futuro. O que importa é a luz – síntese do código da vida. Tal como é o entendimento do astrônomo Gaspar Galaz reproduzido no início de nossa análise.

Como Guzmán conclui no documentário, se nossas raízes estão na luz, que tanto podem estar no sol quanto no solo, o cinema, ao reconstruir a experiência da luz e dos sonares por meios de códigos audiovisuais no espaço cinemático, não faz outra coisa senão operar transduções de temporalidades e colocá-las em circulação como memória informacional da cultura.

Considerações finais: Plasticidade das imagens-câmera como sonares

Para além das representações, os códigos audiovisuais operam transduções da luz no espaço cinemático. Quando Glauber Rocha aponta sua câmera para o oceano e produz

um plano escuro mas capaz de alcançar as vozes de um canto que ressoa das profundezas do espaço e do tempo o cinema mostra operar como o sonar descrito em *Nostalgia da luz*. A câmara evoca as vozes dos corpos distantes da luz irradiante da atmosfera, negros lançados ao mar tal como os militantes enterrados no deserto do Atacama. Com isso a câmara se investe de uma plasticidade sensorial que está muito além da mera soma de som e imagem visual. Consequentemente, os códigos audiovisuais são explorados plasticamente de modo a funcionar não apenas como índices daquilo que é apreendido pela câmara mas também como onda de um circuito de propagação tal como a luz.

Um espaço cinemático assim constituído pode ser considerado primordialmente espaço-luz capaz de atualizar-se em diferentes momentos de seu circuito como espaço sonoro. A luz se investe então de qualidade sensorial que Goffrey Reggio explora com vigor em seu *Nakoyquatsi*.

O mais significativo da investida plástica das imagens audiovisuais no espaço cinemático se revela na passagem que observamos da indicialidade para a iconicidade quando os signos já estão longe de serem apenas convenções, representações ou atualizações mas eles se apresentam naquilo que são: signos genuínos de muitas semioses. Se é da natureza dos códigos cinemáticos o desenvolvimento de tal plasticidade do ponto de vista do ícone, o que vemos na escalada do cinema nas diferentes modalidades tecnológicas – tal como essa a que nos referimos aqui: da fotografia para o meio digital – não passa de uma de suas transduções. Não o meio mas a semiose icônica que parte, não do índice, mas do símbolo, caso do cinema e do espaço cinemático onde se desdobra o processo de iconização dos códigos audiovisuais.

Referências

- Aguirre, L. (2016). Se abre el cine club de la Cinemateca. *La Razón*. Recuperado de http://www.la-razon.com/la_revista/Actividad-abre-cine-club-Cinemateca_0_2435156508.html
- Bakhtin, M. (1988). Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP.
- Berti, R. (2016). Ficções sobre o (in)imaginável: representações sobre a ditadura brasileira. *Caiana*, (9). Recuperado de <https://translate.google.com.co/?hl=es#es/pt/recuperado%20de>
- Dave. (2016). *Nakoyquatsi*. Recuperado de <http://incredible-tales.blogspot.com.br/>
- Del Ricón, M. (2011). *El hombre de la cámara*. Recuperado de <http://unaimagenunahistoria.blogspot.com.co/2011/09/el-hombre-de-la-camara-dziga-vertov.html>
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume.
- Lerina, R. (2015). *Nostalgia da luz. Mitura, historia e astronomia para falar sobre os desaparecidos políticos no Chile*. Recuperado de <https://>

- osestudanteseoregimemilitar.blogspot.com.co/2015/02/anos-de-chumbo-nostalgia-da-luz-mistura.html
- Les Années Folles. (s. f.). *Geometrització de les formes*. Recuperado de <https://lesanneesfolles1920.wordpress.com/geometritzacio-de-les-formes/>
- Lotman, I. M. (1998a). El fenómeno de la cultura. *La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 25-41). Madrid: Cátedra.
- . (1998b). Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura. *La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 93-123). Madrid: Cátedra.
- Machado, I. (2016). Memória informacional da cultura no contexto da metalinguagem crítica. *Revista Famecos. Mídia, Cultura e Tecnologia*, 23(2), pp. 1-8.
- . (2016). Diagramática do pensamento: a modelização espacial dos códigos e dos sistemas de cultura. *Questões Transversais*, 3(6), 63-75.
- Mitchell, P. (2008). *Rodchenko: The impact of revolution and counterrevolution*. Recuperado de <https://www.wsws.org/en/articles/2008/04/rodch-a10.html>
- Rachiniti, G. (2015). *Nostalgia da luz: a memória do cálculo*. Recuperado de http://obviousmag.org/a_delicadeza_do_tempo/2015/07/nostalgia-da-luz-a-memoria-do-calcio.html
- Rodowick, D. N. (2007). *The virtual life of film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

The background is a solid orange color. Overlaid on this is a network of thin, light-orange lines connecting several circular nodes. The nodes are positioned at various points, creating a complex web of triangles and polygons. The text is centered within this network.

TERCERA SECCIÓN
Semiótica y lenguajes digitales

SIGNOS IMAGÉTICOS E INSERÇÃO SOCIAL

ANTONIO ROBERTO CHIACHIRI FILHO

Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero – São Paulo - SP

Em *Guernica*, Pablo Picasso pintou em traços fortes o horror da guerra. A tela é imensa, um painel angustiante e perturbador. Os olhos arregalados do cavalo não saem da nossa cabeça. As mãos pedindo ajuda parecem se mover. A dor, o medo, a guerra estão ali, emoldurados. A arte conta, registra a história. Algumas imagens povoam com tanta força nossa memória que parecem tatuadas em nossas mentes. (Christofoletti, 2008, p. 9)

Pretendemos tratar aqui da contribuição desde sempre atual da semiótica na interpretação da imagem. A semiótica é uma ciência que se preocupa em pesquisar as linguagens, todas as linguagens. Neste caso, trataremos da linguagem visual, imagética. Num primeiro momento, talvez seja prudente especificarmos o que chamamos de imagem. Ou melhor, que tipo de imagem aspiramos abordar aqui. Trataremos da imagem como signos que podem representar nosso universo visual, não somente aqueles que representam o imaginário, as imagens mentais, mas principalmente aquelas designadas por Santaella e Nöth (2001), como imagens matérias, embora uma leve à outra. Temos de deixar claro também que abordaremos o tema sob a luz da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce.

Para Peirce, um signo é aquilo que tenta representar seu objeto, visando afetar a mente interpretadora. Um signo tenta estar no lugar do seu objeto. A imagem tratada aqui configura-se em um signo visual. Um signo visual que tenta representar seu objeto por uma mera semelhança, por uma relação de fato ou por uma representação simbólica. A imagem, portanto, é icônica: uma imagem frágil, aberta a múltiplas interpretações, com grande potencial sugestivo, que caracteriza-se por suas qualidades, uma imagem que pode representar qualquer coisa que tenha semelhança nas suas qualidades, prenhe de possibilidades interpretativas. As garatujas traçadas por crianças são

exemplos de imagens predominantemente icônicas. A imagem é também indicial na medida em que indica algo que corresponde ponto a ponto com a sua natureza, algo de uma verdade que está fora do signo; exemplo de imagem indicial é a fotografia. E é simbólica quando, por intermédio de uma convenção cultural, pode representar para alguém algo que não está visivelmente presente na imagem, embora esta imagem reproduza a aparência das coisas pensadas. Uma imagem de uma vela acesa pode, por exemplo, representar a luz divina.

Como já mencionado, a semiótica é a ciência que estuda as linguagens, portanto, a ciência da interpretação. A semiótica geral contribui para a leitura e interpretação das imagens quando não a desvincula da vida. Isso porque nossas vidas são permeadas de imagens e estas, desde sempre, tentam nos contar uma história, uma lenda, um fato, e nós, na nossa curiosidade constante pelo querer saber das coisas, pelo querer interpretar o mundo, não nos furtamos de fazê-lo. Mesmo sem termos plena consciência daquilo que estamos realizando, somos todos semioticistas, ou seja, curiosos por tentar desvendar aquilo que a imagem, neste caso específico, este signo visual, tenta nos revelar.

A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como ‘informação’, às vezes velando a ideologia de uma ‘propaganda’, e noutras escondendo-se atrás de uma ‘publicidade’ sedutora [...]. (Santaella, 2004, p. 34).

E é nessa senda que tentaremos revelar como a linguagem imagética contribui para o empoderamento da comunicação na construção de uma mensagem mais eficaz no que diz respeito à inserção social.

Poder das imagens: comunicação, inserção e exclusão social

Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão e não um convite à hipnose.

UMBERTO ECO

A discussão sobre imagem se dá desde os mais remotos tempos da civilização, da humanidade. Destarte, nosso pensamento não se furta em arrecadar, a todo instante, imagens que remetem a outras imagens. Dito de outra forma: são signos que criam outros signos, numa semiose incessante construindo nosso pensar. Nós não podemos pensar sem signos, já dizia Peirce.

Um signo icônico, no sentido peirceano, como já citado acima, tenta representar seu objeto pelas qualidades de semelhança que mantém consigo. Neste sentido, a construção

de uma mensagem, via ícone, leva em consideração todos os aspectos qualitativos do signo em processo, a saber: formas, cores, volume, textura, brilho, entre outros que, na sua relação com ele mesmo, já funcionando como signo, leva o nome de qualissigno, ou seja, uma qualidade que é signo. E por ter a natureza de uma aparência, na sua relação com o seu objeto, leva o nome de ícone. Daí o seu caráter de uma representação aproximada daquilo que se quer como mensagem. Melhor dizendo, o ícone possibilita uma interpretação mais aberta, por isso frágil, criativa, sugestiva e possível numa mente interpretadora.



Figura 1. Movimento de Apoio à Integração Social

Fonte: Juntos.com.vc (s. f.).

Já um signo indicial, também no sentido peirceano, tenta representar seu objeto pelas relações diretas, causais e factuais que mantém com ele mesmo. A mensagem, via índice, procura, como o próprio nome diz, indicar ponto a ponto a natureza do objeto. “Qualquer coisa que se apresente diante da gente como um existente singular, material, aqui e agora, é um sinsigno”. (Santaella e Nöth, 2001). O sinsigno indica o universo do qual faz parte. E por ser portador de tais propriedades, um existente, na sua relação com seu objeto, é denominado índice, pois apresenta uma conexão de fato.



Figura 2. Sírios emigran a Europa

Fonte: Ayestaran (2015)

Tudo que existe [...] é índice ou pode funcionar como índice. Para tal, basta que seja constatada a relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está existencialmente conectado. (Santaella e Nöth, 2001, p. 66)

Um símbolo é um signo cujo legisigno, seu fundamento, é um signo de lei. Melhor dizendo: aquele que obtém seu poder de representação por conter uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, define que aquele signo represente seu objeto. “É um signo

arbitrário cuja ligação com o objeto é definida por uma lei convencionalizada” (Epstein, 2002, p. 50).



Figura 3. Bandeira LGBT

Fonte: López (2011)

Peirce também define relações do signo com aquilo que se produz numa mente interpretadora. Para ele, um rema é um signo que é criado numa mente e que “...opera a relação com o seu objeto por meio das qualidades de toda uma classe de objetos possíveis.” (Santaella e Nöth, 2001, p. 67). Não se pode dizer que o rema seja verdadeiro ou falso, ele é uma hipótese, uma conjectura, uma possibilidade qualitativa, representa toda espécie de objeto possível. Um dicente ou dicissigno, é um signo que, para uma mente interpretadora, é um existente concreto.

Um dicente é um verdadeiro ou um falso, diferente de um rema que só é um possível e que não tem um valor de verdade. Mas um dicente não fornece razão a sua verdade ou a sua falsidade, diferente de um argumento que leva a uma conclusão seguindo um processo racional. (Santaella e Nöth, 2001)

De fato, tanto o rema como o dicente não levam a uma conclusão como um processo racional, isso fica ao encargo do argumento, um signo que, para uma mente interpretadora, é uma lei. Um signo “em seu caráter de signo” (Peirce, 2000, p. 53). Aquele que leva a mente do intérprete a uma associação de ideias.

Ao conceber as imagens como signos capazes de provocar desequilíbrios e equilíbrios de poder, discutir o potencial dos signos imagéticos para a inserção e exclusão social é tarefa primordial para entendermos a influência desta linguagem, a visual imagética, na contemporaneidade. Não queremos dizer com isso que em outras épocas as imagens não exerciam tais poderes. Mas, hoje, com a degradação moral e social por que passa o mundo, e com a constante velocidade, efervescência e atualizações das linguagens visuais, é questão fundamental que recorramos a um estudo mais especializado na sua compreensão.

Por imagens entendemos não apenas as representações visuais, mas, como delimitaram os poetas concretos brasileiros, ou ainda o filósofo Charles S. Peirce na sua Semiótica, toda e qualquer linguagem que, antes de falar à razão, toca os nossos sentidos. São processos comunicativos criados por imagens nos quais se identificam, por meio da

sugestão, a supressão e a introdução discursiva, ou a extinção e o empoderamento semiótico de atores políticos, econômicos, culturais e educacionais. Dito de outro modo: nos interessamos por entender como as imagens, signos de poder, sugerem emoções e narrativas que constroem, semioticamente, os lugares do hegemônico e do subalterno social, para usar a terminologia de Gramsci.

Os estudos da comunicação assumem papel relevante quanto ao seu compromisso com uma sociedade em que a imagem, em todos seus aspectos, toma corpo e oferece múltiplas formas de interpretar o mundo. Nossa preocupação primeira está no estudo e na compreensão da imagem como mediadora e promotora de uma inserção social, procurando questionar e investigar como essas linguagens contemporâneas desafiam o pensamento e influenciam socialmente o agir cidadão.

Ao abordarmos a inserção social, não nos restringimos apenas a preocupações relativas a causas daqueles menos favorecidos economicamente nos estratos sociais. Mas, sim e também, de todo e qualquer indivíduo humano que, cingido por circunstâncias desfavoráveis, de uma forma ou de outra, está excluído, em diversas intensidades, da participação plena dos direitos de cidadãos. Entendemos como inserção social o engajamento da sociedade em causas coletivas que possam beneficiar a todos no que diz respeito ao acesso e ao direito à informação, à voz, ao ir e vir, à alimentação, à habitação, à igualdade de gêneros, à igualdade étnica, ao trabalho, à saúde, à liberdade religiosa, à participação política nas decisões comuns, ao desenvolvimento igualitário, enfim, à dignidade e à plena cidadania. Neste sentido, são ações que combatem a exclusão gerada pelas diferenças de classe e pelos preconceitos sociais.

Voltamos, então, a reiterar o papel fundamental da imagem na promoção e na conscientização dessa causa tão cara a todos. Nos tristes acontecimentos com os refugiados e das guerras, quem não se lembra e não se chocou, por exemplo, com a foto do corpo do menino sírio-curdo Aylan Kurdi, no mar da Turquia, publicada na imprensa em todo o mundo? Uma foto tão significativa que, deixando de lado todas as discussões sobre ela, não podemos negar a revolta e comoção geral que causou. Uma revolta que, malgrado o fato em si, serviu para alertar e mostrar ao mundo a degradação por que passa a humanidade. Talvez tenha servido, também, para despertar a solidariedade de gente que está tão distante, mas que agora tenha ganhado um motivo para se engajar numa luta maior. O mesmo acontece com o trabalho do fotógrafo brasileiro Maurício Lima, que acompanhou muitas das difíceis e duras jornadas dos refugiados de guerra da Síria.

As fotos de Sebastião Salgado, aqui também sem entrar no mérito das polêmicas discussões que envolvem seu trabalho, são exemplo da força que a imagem tem em denunciar a pobreza, a miséria, a exploração humana e o descaso com os mais necessitados.

No campo da publicidade, além daquelas puramente comerciais que podem nos levar a um consumo exagerado e mesmo desnecessário, e aqui fiquemos atentos ao papel primordial da publicidade – o de dar a sua contribuição social dentro da ética e do bom senso, podemos nos brincar com as mais diversas propagandas que contribuem para



Figura 4. Menino Aylan Kurdi

Fonte: fotografia Nilüfer Demir, citada em Trome (2015)



Figura 5. Refugiados sírios

Fonte: fotógrafo Mauricio Lima, citado em Campos Mello (2017)



Figura 6. Fotos Sebastião Salgado

Fonte: esquerda, citado em Pessoa (2014); direita, citado em Carneiro (2017)

a construção de mensagens capazes de prestar um belo serviço de informação à causa da educação e inserção social. São peças publicitárias que alertam contra a homofobia, promovem a igualdade de gêneros, explicitam os perigos do tabagismo, incentivam a educação sexual, entre outras tantas mensagens para um bem maior de uma sociedade. Vejamos alguns exemplos que corroboram a nossa proposição acerca da publicidade:



I have the right to be equal when the difference diminishes me. I have the right to be different when equality demeans me. (Boaventura Santos)

The world is open to human diversity.

I support that idea.

Fonte: citado em Pereira de Castro (2016)



Religious intolerance is a crime.

Respect diversity.

Fonte: citado em Gadas (2016)



Fonte: Niño Rueda (2014)



Cigarette. Delete this idea

Fonte: Blogdakado (2012)

Não se pode negar a importância das imagens, em todos os sentidos, na comunicação de mensagens, quaisquer que sejam. A ciência semiótica, irmã siamesa da ciência da comunicação, está aí para nos auxiliar a entender e desvendar as urdiduras sígnicas, mesmo quando se utilizam de recursos mais sofisticados de produção de sentido.

Em se tratando, pois, da imagem como signo de promoção de inserção social, seja ela predominantemente icônica, indicial ou predominantemente simbólica, nos coube aqui tentar demonstrar que, nesse mundo imerso em imagens, estas podem ser trabalhadas para atingir um sentido maior para a humanidade, ou seja, despertar em cada intérprete um olhar mais atento e mais arguto no seu papel como cidadão.

Referências

- Ayestaran, M. (2015). Emigrar a Europa está de moda. *ABC Internacional*. Recuperado de <http://www.abc.es/internacional/20150929/abci-siria-clase-media-201509281846.html>
- Blogdakado. (2012). *Campanhas anti-tabagismo*. Recuperado de <https://blogdakado.wordpress.com/tag/cigarro/>
- Campos Mello, P. (2017). Exposição de Maurício Lima mostra elo do fotógrafo com refugiados sírios. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1874715-exposicao-de-mauricio-lima-mostra-elo-do-fotografo-com-refugiados-sirios.shtml>
- Carneiro, P. (2017). *Sebastião Salgado e os tons de seu preto e branco*. Recuperado de <http://www.revistak7.com.br/2017/07/sebastiao-salgado-e-os-tons-de-seu.html>
- Chiachiri, R. (2010). *O poder sugestivo da publicidade: uma análise semiótica*. São Paulo: Cengage.
- Christofoletti, R. (2008). *Ética no jornalismo*. São Paulo: Contexto.
- Epstein, I. (2002). *O signo*. São Paulo: Editora Ática.

- Gadas, G. (2016). *Quase 1.000 casos de intolerância religiosa foram registrados no Rio em 2 anos*. Recuperado de <http://intolerancereligious.blogspot.com.co/2016/Juntos.com.vc>. (s. f.). *Olá, MAIS / Movimento de Apoio a Integração Social*. Recuperado de <http://juntos.com.vc/pt/users/14749>
- López, A. (2011). *Fiesta positiva en el día del orgullo gay*. Recuperado de <http://www.absolutsevilla.com/fiesta-positiva-en-el-dia-del-orgullo-gay/>
- Niño Rueda, A. (2014). La nueva era em las campañas publicitarias anti-tabaco. *Dónde Pauto*. Recuperado de <http://www.dondepauto.co/articulo/la-nueva-era-en-las-campanas-publicitarias-anti-tabaco>
- Peirce, C. S. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Pereira de Castro, C. A. (2016). *A discriminação odiosa na seleção de candidatos a postos de trabalho: impactos da decisão do STF nas relações de trabalho*. Recuperado de <http://www.profcastro.com.br/decisao-do-stf-tatuagem/>
- Pessoa, C. (2014). *Sebastião Salgado*. Recuperado de <http://biografiadefotografos.blogspot.com.co/2014/10/sebastiao-salgado.html>
- Santaella, L. (2012). *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage.
- . (2004). *Navegar no ciberespaço: o perfil do leitor imersivo*. São Paulo: Paullus.
- Santaella, L. e Nöth, W. (2001). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Trome. (2015). Turquia: Las imágenes del niño sirio ahogado que escapaba de ISIS conmocionan al mundo. Recuperado de <http://archivo.trome.pe/actualidad/turquia-nino-sirio-ahogado-2061252/3>

DATOSFERA COMO SEMIOSFERA: WEB 2.0 Y SEMIÓTICA DE DATOS EN LA ERA DE LA INFORMACIÓN

RUBÉN RAMÍREZ SÁNCHEZ
Escuela de Comunicación
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras
ruben.ramirez1@gmail.com

Hemos estado creando una dimensión semiótica de proporciones incalculables. El contenido dinámico, los dispositivos portátiles, las redes sociales, la geolocalización y la proliferación de interfaces son sólo algunos de los elementos que permiten un ecosistema digital caracterizado por la recopilación de datos en tiempo real, la realidad aumentada, la inteligencia colectiva y la automatización. Este ecosistema, que ha venido a ser caracterizado como Web 2.0, se ha incrustado cada vez más en nuestra experiencia vivida, ya que la computación ubicua y la producción colectiva de software han permitido la asimilación de lo digital en casi todos los aspectos de nuestras vidas.

El espacio de significado que construimos y habitamos en la realidad material se ha fusionado efectivamente con una esfera semiótica virtual que es a la vez humana y maquínica, que se expande más allá de los límites de sistemas naturales de comunicación, como el lenguaje, y que se ve reforzada por la naturaleza programable del código digital. En este contexto, los datos se han convertido en una unidad fundamental de significado y en un principio organizador alrededor del cual se reproduce este ecosistema dinámico. Las esferas de datos (datosferas), impulsadas por la organización de datos a través de software, se convierten en el inventario a través del cual redes de agentes producen, circulan y consumen datos como información.

Este contexto no sería posible sin la transformación de la esfera de datos en un real semiótico en sí mismo, regulado por su propio código y actuado por una colectividad de sujetos conscientes. En este trabajo, examino la datosfera como semiosfera, utilizando las características de la Web 2.0 como instancias que revelan la lógica semiótica de nuestro ecosistema digital actual. Propongo que esta semiosfera, apoyada por la lógica de la conectividad omnipresente, se ha fusionado con la semiosfera de la experiencia material, la cual a su vez ha transformado los caminos a través de los cuales construimos el sentido.

Web 2.0 como sistema de significado

La World Wide Web ha estado en existencia por más de dos décadas, pero su clara evolución de un sistema vertical a un sistema rizomático de significado sólo se ha discerni-

do recientemente. Está claro que la World Wide Web marcó un cambio de la naturaleza más pasiva y monolítica de medios anteriores. La trascendencia del espacio/tiempo, por ejemplo, y la calidad omnipresente del hipertexto marcaron un cambio fundamental en la manera en que circula y se consume la información.

También está claro que la primera iteración de este sistema, a saber, la Web 1.0, se caracterizó por una calidad todavía “inerte”, en la medida en que sólo produjo información a la que se podía acceder unilateralmente. Esta versión de la web, que se ha definido sólo en relación retrospectiva con la web actual, se caracterizó por páginas web estáticas que representaban principalmente información inmutable, ya que el uso de la web se centraba principalmente en el acceso a la información. El hipertexto, aunque crucial en la evolución de la web dinámica, era en su mayoría un agente organizador horizontal que enlazaba con información más estática. Esta es la razón por la que Fuchs et al. (2010) describen la Web 1.0 como una “herramienta para la cognición” (p. 43), ya que su modelo se basó principalmente en la lógica de la lectura (Aghaei, Nematbakhsh y Farsani, 2010, p. 3).

Hemos entrado a otra etapa en sistema, conocida como Web 2.0. Esta iteración de la web ha aumentado efectivamente la lógica y el alcance del hipertexto para transformar la web de un espacio de conocimiento a un espacio de interacciones. Siguiendo a Bolter y Grusin (2000), la Web 2.0 en este sentido ha “remediado” (tanto como un “arreglo” como una rearticulación) la lógica de la Web 1.0 “cumpliendo la promesa rota” del hipervínculo. Así, la web y sus objetos se reproducen ahora no como productos, sino como servicios alimentados y sostenidos por la interacción humana. Esto es lo que O’Reilly (2007), en uno de los primeros análisis sistemáticos de la Web 2.0, describió como una “arquitectura de participación” (p. 22).

La novedad de las aplicaciones Web 2.0, según Ribes (2007), radica en los nuevos usos y situaciones comunicativas que surgen de la interconexión de nuevos datos con datos ya existentes. Esta iteración de la web ha evolucionado basada en bases de datos, lenguajes de computación dinámica, interfaces, crowdsourcing y medios sociales. Su lógica se basa en la interacción fluida entre la experiencia material y virtual. Se sustenta en una lógica de plataforma que depende de la computación centrada en las personas para su despliegue. Una plataforma, en este sentido, se convierte en un locus específico sobre el cual la gente puede construir y crear, literal y metafóricamente. A través de este modelo, los paradigmas tradicionales de consumo de contenidos, caracterizados por una fuente monolítica de información y recepción pasiva, ya no son relevantes. En su lugar, los consumidores de información también se convierten en sus productores, ya que la interconexión entre sistemas y dispositivos favorece un entorno multiplataforma que posibilita la interoperabilidad en tiempo real entre la acción material y la digital.

A través de la Web 2.0, nuestra experiencia vivida se entrelaza cada vez más con sus redes de información, en tiempo real, permitiendo un cambio significativo en la construcción del significado. Este efecto, ejemplificado por el mantra de la inteligencia

colectiva, apunta a una metáfora nueva en la que la mediación posibilita un procesador cerebro-máquina a través del cual “las redes de trabajo distribuidas utilizan el Internet para explotar el poder de procesamiento de millones de cerebros humanos” (Howe, 2006, párr. 8). Así, lo social y lo virtual se enredan en constantes intercambios de información, que a su vez resultan en un lazo de retroalimentación que ha venido a organizar el comportamiento humano y las instituciones sociales que sustentan la realidad vivida.

Contenido, datos, datosferas

Para analizar cómo se despliegan los datos dentro de una economía del sentido, me baso en una metáfora que ha llegado a definirse en los últimos tiempos: la sociedad de la información. Esta metáfora sitúa efectivamente lo social dentro de un espacio gobernado y definido por un complejo tecnológico cuya lógica organizadora ha producido un entorno que parece ser mayor que la suma de sus partes. Esta sociedad de la información a través de redes, según Castells (2000b), se basa en la “espacialización de los flujos”, estructuras abiertas que están en constante expansión y reconfiguración siempre y cuando compartan un código común. Es decir, la complejidad de las redes es el resultado tanto de su naturaleza estructural como descentralizada. Según Castells (2000a):

Todo lo que hay en la red es útil y necesario para la existencia de la red. Lo que no está en la red no existe en la perspectiva de la red, y por lo tanto debe ser ignorado o eliminado. Si un nodo en la red deja de realizar una función útil, se elimina gradualmente de la red y la red se reorganiza a sí misma, como lo hacen las células en un proceso biológico. (p. 15)

A nivel cultural y práctico, el contenido se ha convertido en la medida a través de la cual la información en la era digital es calibrada, registrada y consumida. Las tecnologías Web 2.0 se basan en el contenido como su único generador o valor. La convergencia tecnológica, por ejemplo, se ha definido en parte como “el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas de medios” producido por diversos sujetos (Jenkins, 2006, p. 2), mientras que el “futuro” de las culturas digitales yace en “relaciones estructurales ingenieras alrededor de contenidos”, lo cual resulta en una caracterización “líquida” de los medios digitales (Dena, 2008, p. 8). Todo en el mundo digital de hoy gira en torno al contenido, y es a través de esta caracterización específica de la información que se ha podido construir la World Wide Web como un aspecto indispensable del capitalismo global.

No obstante, sostengo que el contenido es, teóricamente, un componente más de este sistema. En este sentido, es sólo una manifestación de la datosfera, así como el software que dispone de los agentes que producen contenido, que hace posible el muestreo y la traducción de artefactos en medios digitales, y que reproduce dicho contenido en tiempo real a través de redes de distribución y reproducción sólo puede funcionar

en términos de su relación con los bits que conforman los datos. De hecho, este énfasis en el contenido oscurece el mecanismo subyacente a través del cual las interconexiones *de sentido* entre redes de datos ya no se ajustan a un mero repositorio, sino a un *sistema* de significado que comienza a reemplazar la experiencia material como fuente primaria de referencia.

El contenido es, por tanto, datos legibles por los humanos y máquinas, por un lado, procesados por microchips y semiosis, por el otro. Esta colisión de modos de procesamiento provoca un determinismo tecnológico que se convierte en un aspecto crucial de nuestro actual contexto informacional, precisamente por la prominencia que permite a los datos en la construcción de un sistema objetivo. Las unidades discretas que constituyen este sistema sirven como nodos que se articulan rizomáticamente para formar vectores de información que se multiplican a medida que aceptan o rechazan información. Como afirma Manovich (2001), incluso si los medios digitales están basados en la representación numérica, la modularidad, la automatización, la variabilidad y la transcodificación –características que han identificado los medios no digitales–, es su programación la única característica sin precedentes históricos sobre los medios previos. Es decir, el contenido sólo existe en su capacidad para ser dinámicamente invocado, codificado y organizado dentro de un entorno codificado. Los datos, como sistema referencial, se convierten así en el material principal con el cual los significados pueden ser articulados y distribuidos. Una esfera de datos se convierte en la lógica organizadora debajo de contenido, ya que es a través de estructuras de datos que el contenido puede ser organizado dentro de la esfera semiótica virtual de manera *significativa*.

Datosfera como esfera semiótica

Las unidades básicas de un código, como letras o grafemas, tienen poco valor por sí solas: tienen poco que ver con el significado. Puesto en un sistema de relaciones, de objetos referenciales, de una tecnología para nombrar esos referentes, y de sujetos conscientes, las unidades desnudas de un sistema comunicativo empiezan a tener sentido. Tal sistema podría llamarse semiosfera. Como uno de los primeros proponentes del concepto, Lotman (2005 [1984]) describió el sistema como un complejo compuesto por el equilibrio de diversos componentes, todos ellos cruciales para la creación de significado: “Al resumir los actos semióticos separados, no obtenemos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo –la semiosfera– convierte el acto signatario específico real” (p. 208).

La esfera de datos, como esfera semiótica, no surge del vacío. Como cualquier sistema semiótico, se basa en una realidad referencial a partir de la cual se erige el significado. Lo real, en este sentido, es visto como la realidad objetiva que percibimos constitutiva del mundo –aquello que es invariable–. Desde un punto de vista semiótico, la realidad es siempre susceptible de denominación. Como ya lo establecieron Saussure y Peirce, el mundo referencial sólo es accesible en la medida en que lo podemos nombrar

a través de signos. Para Saussure (1945), la realidad consiste en estructuras del lenguaje, ya sea a través del tiempo o en un momento determinado. Dice: “Es evidente que las conexiones establecidas por la lengua son las únicas que nos parecen conformes con la realidad, y descartamos cualquier otra cosa que pudiera imaginarse” (p. 87). Para Peirce (1998) existe tal cosa como una realidad independiente de nuestra cognición, pero nuestro acceso a ella depende de su representación: “El arte del razonamiento es el arte de ordenar símbolos” (p. 10). Por lo tanto, lo real sólo puede construirse a medida que nuestra percepción de ello esté especificada dentro de, y definida por, un sistema de relaciones complejas, autorreferenciales y funcionales: es decir, una tecnología.

Los datos, desde esta perspectiva, emergen primero como una unidad básica a partir de la cual se despliega la información, convirtiéndose en una mercancía cuyo valor reside en su capacidad de ser reproducidos. La realidad análoga, por ejemplo, puede ser concebida como la articulación *continua* de datos; en otras palabras, una *muestra* de esa realidad no presenta una ruptura definitiva con la totalidad de la que se extrae. Los datos digitales, sin embargo, dependen del muestreo para traducir esa realidad continua en unidades discretas (Manovich, 2001, p. 28).

No obstante, los datos digitales son una unidad vacía, ya que su funcionalidad no reside en su existencia, sino en su capacidad para articularse en más datos. Los datos muestran una pobreza de significado que sólo puede ser llenada por una fuerza externa, una acción formalizada por un sistema o código que es a la vez programable y ejecutable. Como afirmó Roland Barthes (1977), el lenguaje denotativo presenta un nivel primario de inteligibilidad que permanece “virtual”, precisamente por su pobreza comunicativa. Un hablante tiene un conocimiento superior que le permite percibir más que la mera forma (p. 42). En este sentido, los datos, como el propio signo, sólo pueden significar en relación con otros datos según un proceso de contigüidad.

Sin embargo, los datos pueden clasificarse de dos maneras: como una unidad mínima de valor en una relación sintáctica, como se sugirió anteriormente, y como meta-concepto. Como mera unidad de valor, está organizada principalmente por un sistema que es capaz de deslegitimar los datos si los mismos no coinciden con el código al que pertenecen o no designan ningún referente útil para el sistema. Como meta-concepto, los datos se convierten en un conjunto que trasciende su aparente naturaleza sintáctica, precisamente porque son procesados por un sistema que es capaz de organizarlo de manera significativa. Es decir, como en los sistemas lingüísticos, en los que los grafemas son la unidad básica del significado, también la esfera de datos está compuesta por minúsculas unidades básicas: los bits. Pero estas unidades en sí mismas ya poseen la *promesa* de significado dentro de un régimen arbitrario, internamente lógico y combinatorio. Estas unidades básicas comprenden sentido virtual en su capacidad de apuntar a una representación mayor: un real codificado.

Los datos informáticos sirven de punto de partida para repensar la manera en que la esfera semiótica virtual configura nuestra percepción de la realidad. Los datos informá-

ticos se manifiestan de diferentes maneras: como los signos que conforman un programa informático, como el rastro de bits que un usuario deja atrás mientras navega por la web, como el conjunto de ceros y unos que muestrean la luz para producir una imagen digital, o como las unidades básicas que, en una articulación coherente, conforman lo que llamamos información.

Sin embargo, la evolución de la web de un sistema de signos sintáctico a una esfera semiótica quizás no radica en el bit, sino en una unidad organizadora superior: los metadatos. Como metáfora, los metadatos ejemplifican la complejidad de un sistema de múltiples capas de significado; examinar “datos sobre datos” implica un nivel de representación más especializado y abstracto que “datos simples”: los metadatos son datos como agentes organizadores. La existencia de metadatos no es aparente; no obstante, dirige todos los aspectos de nuestra vida digital. Un ejemplo familiar bastará para ejemplificar. El motor de búsqueda de Google se basa en metadatos para encontrar con precisión y organizar la información de los millones de sitios web que componen la web. Por ejemplo, una imagen contiene toda la información que permite su visualización, pero también contiene información sobre sus dimensiones, resolución y formato. Una imagen también tiene una segunda capa de información de carácter “antropológico”; es decir, información socialmente codificable destinada a sintetizar la naturaleza de la imagen y su valor informativo. La etiqueta de HTML “<alt>”, por ejemplo, describe lingüísticamente una imagen para que los algoritmos de un motor de búsqueda como Google puedan identificarla y, finalmente, convertirla en información. Corey Doctorow (2008) lo explica bien:

Google explota metadatos sobre la estructura de la World Wide Web: examinando el número de enlaces que apuntan a una página (y el número de enlaces que apuntan a cada enlazador), Google puede obtener estadísticas sobre el número de autores web que creen que esa página es lo suficientemente importante como para vincularse y, por lo tanto, hacer conjeturas muy confiables sobre la reputación de la información en esa página. (p. 102)

Doctorow define los metadatos como un vocabulario común, legible por máquina, para describir el inventario técnico de un sistema. En este sentido, los metadatos parecen representar una representación más exacta de lo real, ya que parece eludir la imperfección de la percepción humana y asumir la mirada empírica y no afectada de la máquina. Esto, sin embargo, es una falacia, ya que los seres humanos juegan un papel importante en la asignación de metadatos a objetos digitales, que a menudo terminan siendo prisioneros de imprecisión, descuido y malicia.

Pero el ejemplo de Google muestra otra posibilidad. Lo que hace que su algoritmo se destaque de los muchos otros que lo han precedido es que no depende directamente de esta dimensión exclusivamente humana de los metadatos, sino del número de enla-

ces que apuntan entre sí. Es decir, cuantos más enlaces apunten a un destino, mayor es el potencial de representación de la información solicitada. Si la información, en este caso, se busca como una descripción referencial de la realidad, la idea de un consenso humano sobre lo que cuenta como información se convierte en la tasa más alta de confiabilidad de la conexión entre datos y realidad. Esta lógica, que no es exclusiva del ejemplo de Google, sino de un contexto más amplio de computación omnipresente (aplicaciones, hardware portátil, geolocalización, datos en tiempo real, etc.), abre la posibilidad de una semiosis de datos. Es precisamente el portal a través del cual las semiosferas materiales y virtuales chocan.

Este contexto rico y dinámico –la intersección de lo material y lo virtual, lo humano y lo maquínico– apunta a la forma en que generamos significado en la era de la información. Los datos en la web no existen en un lugar fijo y localizable, sino que siempre están sujetos a un espacio de flujos. Están contenidos dentro de un cosmos de información en constante crecimiento exponencial. Los metadatos como hiperdatos se aprecian en el valor informativo, ya que se recopilan en múltiples capas en el proceso de encontrar una conexión fiable entre signo y realidad. En términos derridianos, se sumergen en una lógica de *diferencia*: “juego sistemático de las diferencias, de los rastros de las diferencias, de la separación por medio de la cual los elementos se relacionan entre sí. Este espaciamiento es la producción simultáneamente activa y pasiva de los intervalos sin los cuales los términos absolutos no significarían, no funcionarían” (Derrida, Bass y Norris, 2004, p. 24).

Dentro del entorno digitalmente aumentado que habitamos –de bases de datos, modularidad, muestreo, contenido dinámico, inteligencia colectiva– no hay una realidad referencial claramente definida, y esto interrumpe la generación de significado tal y como la conocemos. Para Latour (2011) esto ha trasladado las fronteras de lo material y lo virtual, ya que “la expansión de la digitalidad ha aumentado enormemente la dimensión material de las redes: cuanto más digital, menos virtual y más material se convierte una actividad dada” (p. 802). Una vez emitidos por una interfaz, los datos se sumergen dentro de una lógica de desplazamiento y diferencia pospone *ad infinitum* la certeza de un punto fijo de la significación. Esto se ejemplifica en el lenguaje XML, que permite enlaces bidireccionales y multidireccionales de anclaje en un documento. Para Manovich (2001), esta capacidad puede ser pensada como “una superficie plana infinita sobre la cual los textos individuales se depositan sin ningún orden particular” (p. 77). La estabilidad de los datos es así cortada por la naturaleza misma de su virtualidad, lo que la hace aún más inestable que el propio signo lingüístico.

Las semiosferas, como aquellas derivadas de las estructuras lingüísticas, son semióticas en tanto que se convierten en una dimensión compleja y gruesa –arbitraria pero agudamente sedimentada– de la cual los sujetos cognitivos son incapaces de desenredarse. A medida que estos sistemas de código, a través de los cuales la semiosis es posible, se sedimentan, adquieren una validez, una “fuerza tendencial”, como ha argumen-

tado Stuart Hall, que les otorga un estado de inmanencia, una fuerza fundamental que se convierte en la única justificación de su mediación absoluta de la realidad.

Como tal, la esfera de datos como sistema semiótico ha adquirido una sedimentación de tal proporción que se ha convertido en la fuente primaria de significado en la era de la información. Además, este sistema se ha fusionado efectivamente con la experiencia material, evolucionando hacia un sistema “cuántico” de generación de significado a través del cual los datos digitales se despliegan en lo social, lo biológico y lo humano para aumentar nuestra “comprensión” de lo real. Nuestro énfasis actual en el llamado *big data*; en tecnología portable, a través de la cual los impulsos biológicos son muestreados en entradas digitales; en la realidad virtual; en las interfaces ubicuas son sólo algunos ejemplos a través de los cuales la esfera de datos como semiosfera se está cada vez más fusionada a nuestra experiencia material de la realidad. Esta semiosfera aumentada es tanto virtual como material, y sus referentes existen tanto en el ámbito de las estructuras como en el ámbito del software.

Conclusión

Mi intención aquí ha sido ofrecer un análisis inicial del papel del espacio virtual en la construcción del significado en la sociedad de la información. Mi argumento es que la web ha evolucionado de un sistema puramente sintáctico, caracterizado por la lógica fija de la página, a una esfera semántica, un espacio de semiosis virtual. Esta evolución se ejemplifica por las características de la Web 2.0 y el estado actual de la computación ubicua y su posterior transformación de la forma en que consumimos, producimos y circulamos información. Sostengo que ha sido a través de las capacidades de la era de la Web 2.0 –datos en tiempo real, interacción colectiva, contenido dinámico y geolocalización, por ejemplo– que se ha dado una integración particular de lo virtual y lo material, para aumentar primero y, en el futuro, reemplazar completamente lo que hemos percibido como una semiosfera “basada en el referente”.

Veo los datos como la unidad fundamental a través de la cual una esfera de datos (datosfera) como semiosfera es posible. Los datos –en todas sus manifestaciones, como los metadatos– se convierten no sólo en el portador básico del significado potencial, sino también en un agente habilitador, puesto que contienen también la información necesaria para su despliegue. Por lo tanto, los datos no sólo son cruciales para que los sistemas computacionales posibilitem su propia lógica interna de reproducción y distribución del significado, sino también para que los seres humanos produzcan, dispongan y circulen el significado dentro de ese sistema. A medida que más y más interfaces, alimentadas por software y dispositivos portátiles, permitan el acceso a datosferas como fuentes primarias de significado, más nuestra construcción actual de la realidad será aumentada, y tal vez gobernada, por ellas.

El reconocimiento de la datosfera como semiosfera, y su análisis, tiene implicaciones en muchas dimensiones. En primer lugar, apunta a importantes expansiones de

nuestra comprensión de las sociedades informacionales. Por ejemplo, la información ya no es un referente meramente objetivo, del cual obtenemos entretenimiento, o mediante el cual tomamos decisiones, sino la “realidad” misma. Es decir, los procesos que constituyen las sociedades informacionales –economía, política, entretenimiento– son atravesados por las datosferas como sistemas de creación de significado, sin presentar una separación clara de la experiencia “objetiva”.

En segundo lugar, nos permite entender las transformaciones de las tecnologías Web 2.0 y cómo se funden con nuestra experiencia del mundo, al mismo tiempo que nos permite imaginar las formas en que estas tecnologías evolucionarán, tanto en términos de peligros como de oportunidades. La Web 3.0, por ejemplo, se ha predicho como una “red semántica”: ¿Bajo qué circunstancias se podría producir tal sistema, no sólo desde un punto de vista técnico, sino también desde un punto de vista humano?

En tercer lugar, proporciona un punto de vista crítico desde el cual podemos pensar los problemas filosóficos del próximo estadio de la evolución tecnológica digital, como la inteligencia artificial y una posible singularidad. ¿Cómo una comprensión de la semiosfera “cuántica” aquí descrita ofrece una manera de pensar sobre el diseño, rol y objetivos de la inteligencia artificial (IA)? ¿Cómo influye la fusión semiótica de los entornos digitales y humanos, y la intersección del software y la inteligencia humana, con nuestra comprensión de la IA? Si bien el terreno no es ciertamente nuevo, una evolución analítica de la semiótica de las datosferas ofrece nuevas metáforas a partir de las cuales podemos repensar el papel, el valor y el alcance social de los datos como tecnología de la cognición.

Referencias

- Aghaei, S., Nematbakhsh, M. A. y Farsani, H. K. (2012). Evolution of the World Wide Web: from WEB 1.0 to WEB 4.0. *International Journal of Web & Semantic Technology*, 3(1), 1-10.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Nueva York: Hill and Wang.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. A. (2000). *Remediation: understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Castells, M. (2000a). Materials for an exploratory theory of the network society. *British Journal of Sociology*, 51(1), 5-24.
- . (2000b). *The rise of the network society*. Oxford-Malden, MA: Blackwell.
- Dena, C. (2008). The future of digital media culture is all in your head: an argument for integration cultures. *Leonardo Electronic Almanac*, 6(2), 1-10.
- Derrida, J., Bass, A. y Norris, C. (2004). *Positions*. Londres-Nueva York: Continuum.
- Doctorow, C. (2008). *Content: selected essays on technology, creativity, copyright, and the future of the future*. San Francisco: Tachyon Publications.
- Fuchs, C., Hofkirchner, W., Schafranek, M., Raffl, C., Sandoval, M. y Bichler, R. (2010). Theoretical foundations of the web: cognition, communication, and co-operation.

- Towards an understanding of Web 1.0, 2.0, 3.0. *Future Internet*, 2(1), 41-59.
- Howe, J. (2006). The rise of crowdsourcing. *Wired Magazine*, 14. Recuperado de http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds_pr.html
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York University Press.
- Latour, B. (2011). Networks, societies, spheres: reflections of an actor-network theorist. *International Journal of Communication*, 5, 15.
- Lotman, J. (2005 [1984]). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*, 33(1), 215-239.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- O'Reilly, T. (2007). What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software. *Communications & Strategies*, (1), 17.
- Peirce, C. S. (1998). *The essential Peirce: selected philosophical writings. Vol. 2, 1893-1913*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ribes, F. X. (2007). La Web 2.0. El valor de los metadatos y de la inteligencia colectiva. *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación*, (73), 36-43.
- Saussure, F. de. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

PLURALIDAD CULTURAL, SIGUIENDO LA DINÁMICA DEL DOCUMENTAL INTERACTIVO EN EL CONTEXTO ACADÉMICO

NORBERTO FABIÁN DÍAZ DUARTE

Corporación Educativa ITAE

Universidad Autónoma de Bucaramanga

norberto.diaz@docentes.itae.edu.co

Introducción

La discriminación es una situación que se ve todos los días en diferentes situaciones de la vida cotidiana. Desde antes de nacer, las personas están expuestas al juicio de otras, y desde allí se construye una identidad que no responde al deseo del individuo, lo cual crea falsas expectativas respecto al deber ser. A medida que se va creciendo y pasando por las diferentes etapas del desarrollo humano, ciertas características físicas, emocionales, sociales y culturales definen el ser y dan cuenta de diferencias que se pueden llegar a tener con respecto al otro. Estas diferencias muchas veces no son aceptadas por la sociedad y los individuos terminan siendo excluidos de diferentes grupos sociales que no entienden el concepto de lo diverso. De acuerdo con esto, Magendzo (2004) afirma

[...] se debe reconocer que históricamente ha habido intentos serios de negar la diversidad, de obstaculizar su incremento y su expresividad, de estigmatizarla como fenómeno que podría poner en riesgo la sobrevivencia de un proyecto social unitario. En ocasiones se suele ocultarla, invisibilizarla, inclusive combatirla y eliminarla. Todos estos intentos de supresión de la diversidad han estado acompañados de violaciones severas a la dignidad humana y a los derechos humanos. (p. 1)

En ese sentido, la educación es quizás la rama de la vida en la que siempre se está expuesto a estas situaciones, debido a que convergen en un solo espacio individuos con necesidades y construcciones diferentes del mundo, allí normalmente se dan fenómenos de discriminación y esto se da en gran medida por los estereotipos que la misma sociedad ha venido creando con los años; no se ha entendido que todas las personas son diferentes.

El pluralismo cultural, connota en primer lugar, la presencia, coexistencia y simultaneidad de poblaciones con distintas culturas en un determinado ámbito o espacio territorial y social, sea un área civilizatoria, una entidad supranacional, un estado nación, una nación sin estado, una región, un municipio, una comunidad social, una escuela. (Giménez, 2003, p. 6)

Por otra parte, la comunicación se ha venido transformando con el paso de los años, cada día hay nuevas formas y maneras de transmitir un mensaje o contar una historia, los medios asumen un papel fundamental en la construcción social, ya que cada día, mediante el uso de las TIC; las personas se comunican por medio expresiones simbólicas e icónicas que representan la visión de lo global, estos relatos pasan de un medio a otro enriqueciendo un lenguaje que hoy se conoce como transmedia.

En este caso, el documental audiovisual permite involucrar mucho más a la comunidad y surge como una estrategia de comunicación para evidenciar estas situaciones relacionadas con pluralismo cultural dentro de la cotidianidad del contexto educativo, una realidad que no solo pasa allí, sino en cualquier lugar donde coinciden personas, es así, como #YoSoyDivers@, por medio de una muestra representativa conformada por estudiantes, docentes y administrativos, serán el grupo poblacional que mediante la metodología *design thinking*, mostrarán las diferentes emociones y relaciones que se tejen desde la diversidad, así como una sinergia dada desde las generaciones que hacen parte en la construcción del relato transmedia.

La sociedad plural

En la sociedad actual existen diferentes manifestaciones que hacen parte de la cultura, algunas se encuentran en ámbitos locales y otros globales, todas dan cuenta de la existencia de una diferencia que no puede ser invisible, al contrario, desde años atrás han surgido iniciativas por hacer que sea notable y recordada entre las diferentes comunidades, signos, símbolos icónicos y lingüísticos, hacen parte de la visión que hoy tenemos del mundo gracias a los medios.

Por otra parte, no se debe omitir el hecho de que en la sociedad convergen diferentes individuos con pensamientos, ideas, y nociones de mundo contrarias con respecto a los demás, el reconocer y entender el mundo a partir de la concepción del hecho de ser diferentes, es la base de la sociedad plural, donde se está al mismo nivel que el otro y se destaca el hecho de ser diferentes y no iguales. (Olivé, 1999).

Así mismo, Olivé (2005) presenta tres condiciones para que sea visible una sociedad tolerante y justa, en la primera menciona que en las actuales sociedades plurales los actos de tolerancia deben estar insertos en un sistema de normas, instituciones y prácticas que tiendan a establecer relaciones sociales justas. Una segunda condición necesaria para la convivencia armoniosa y cooperativa entre grupos sociales con culturas diferentes es el ejercicio generalizado, por parte de los miembros de los diferentes grupos, de la tolerancia “horizontal”, es decir, de una tolerancia sensata entre grupos que no tienen relaciones de subordinación. Por último, cuando no se cumplen las dos condiciones anteriores, el discurso sobre la tolerancia suele desempeñar un papel ideológico, encubriendo relaciones de dominación y de injusticia.

Estas condiciones presentadas, dan lugar a la reflexión acerca de la reconstrucción de una sociedad ideal, el desafío es lograr una sociedad auténticamente plural y justa,

en donde los diferentes pueblos y las diversas culturas convivan armoniosamente, y que en ese sentido los conflictos puedan resolverse por vías no violentas, y se respeten los derechos individuales, los colectivos y los de grupo. (Olivé, 2000).

De igual manera, Bartolomé (2008) indica que los distintos tipos de ciudadanías no excluyen el hecho de que el conjunto de los ciudadanos, más allá de sus diferencias culturales, puedan orientarse hacia objetivos compartidos percibidos de manera colectiva como favorables al interés público. Se debe reconocer el hecho que las ciudades están llenas de personas que muchas veces no son originarias de ese lugar, y no por eso son diferentes de los que llegan, en diferentes aspectos de la vida pasa eso, las personas no son de un lugar, los orígenes varían y realmente nadie pertenece a un sitio solo por haber nacido allí. Considerar la diversidad como una manifestación natural de la individualidad humana y no como un déficit a corregir (Castro, Morán y Herrera, 1999), es una de las grandes apuestas no solo en este proyecto, sino en general a nivel social, no basta con etiquetar y segmentar a la población en categorías para entender las diferencias, sino; ir más allá y ver a la diversidad como algo único.

Discriminación y diversidad en la educación

El hecho de reconocer, entender, aceptar y respetar al otro por sus diferencias, constituyen la base del desarrollo social plural, una de las afectaciones más grandes en las que se ve envuelta la diversidad cultural, es la discriminación causando segmentación y división a nivel negativo en la sociedad. Hottois (2007) propone que la noción de discriminación y la condena de todo tipo de discriminación provienen de un enfoque moderno de la ética: un enfoque que no ha abandonado los principios universales de igualdad, de justicia y de solidaridad. “Diversidad” es un término neutro, descriptivo e, incluso, cada vez más positivo en nuestros días en el marco de la posmodernidad que valora y estimula el multiculturalismo, el pluralismo, la biodiversidad. “se parte de que la diversidad cultural es positiva por enriquecedora, de que no sólo hay que rechazarla tratando de hacer homogénea la sociedad, sino que hay que aprovecharla, respetarla, celebrarla: la denominada y defendida “celebración de la diferencia” (Giménez, 2003, p. 7).

Ahora bien, no se puede hablar de diversidad cultural, sin tener en cuenta uno de los contextos más importantes en el desarrollo personal y social, donde transcurren algunas de las etapas más importantes de la vida; la educación como sistema, se sitúa como el eje metódico de las costumbres, tradiciones, pensamientos e ideales de un pueblo o ciudad. Es la encargada de visibilizar esta diversidad y formar al respecto de la discriminación. Magendzo (2000) sostiene que en la educación se reproduce el fenómeno de la discriminación, una educación que se introduce en la modernidad requiere necesariamente reconocer la diversidad como uno de sus grandes desafíos.

Se debe reforzar el discurso docente y las voluntades administrativas para que se formulen estrategias pedagógicas que visibilicen la diversidad cultural no solo en el ámbito académico, sino en general. Giró (2004) expone que los currículos pueden

desarrollar programas interculturales, dotándose de contenidos que reflejen y valoren la diversidad humana, promoviendo actividades que requieran la interrelación de las comunidades y los grupos diversos, apuntalando un espacio libre de prejuicios y estereotipos que permita el debate abierto sobre cuantos elementos conflictivos o marginales se suscitan en el ámbito multicultural. Esta es la finalidad de la educación en una sociedad diversa. Así mismo, es necesario establecer dinámicas que propicien un aprendizaje colectivo acerca de la concepción de una sociedad plural, diversa culturalmente y tolerante.

Por otra parte, Terré y Miranda (2007) tratan la necesidad ineludible de compartir la construcción de un nuevo escenario escolar, más diverso y más plural, que permita adoptar propuestas y soluciones de acuerdo con los diferentes contextos sociales y culturales propios para establecer líneas prioritarias basadas en la equiparación de oportunidades y la igualdad de derechos. Cuando se habla de derechos, es importante reconocer que todas las personas y los grupos sociales buscan garantizar sus derechos, pero no se dan cuenta en algunos casos que esos derechos también son colectivos, se debe transformar la mentalidad de que el “otro” a pesar de que sea diferente en su forma de caminar, sentir, ver y pensar el mundo; es igual a las causas por las cuales todos luchan. De acuerdo a lo anterior, el hecho de conocer que las luchas y batallas no se ganan solas y que hay más oportunidades cuando se unen esfuerzos para lograr las cosas, se comprende la pluralidad cultural.

En ese sentido, los docentes deben ser protagonistas en la construcción de una sociedad que visibilice y reconozca la diversidad, en las aulas se deben establecer didácticas que favorezcan todos los grupos sociales, es importante reconocer las diferentes condiciones de los estudiantes y la manera como los docentes aborden el tema de diversidad en las aulas (Díaz, 2009). Si se reconoce de hecho que no solo los estudiantes son diversos, sino los docentes, administrativos y comunidad en general lo son, se estará mirando hacia la misma dirección.

Para tal efecto, se expone la cuestión del “otro” en la educación. Lerner (2007) afirma que todos son ese “otro” en determinadas circunstancias y eso significa ser diferentes en algún sentido. Reconocer las diferencias como algo que segmenta, segrega y divide es una de las grandes barreras en la construcción de una sociedad plural y diversa culturalmente, se debe hacer todo lo contrario, como se mencionó anteriormente, la riqueza de la pluralidad está en ver al otro como un igual, luchar por las causas en común y aprovechar esas diferencias para construir sociedad.

Las narrativas transmedia en la construcción de una sociedad plural

En la sociedad actual se identifican procesos de comunicación en los que se involucran las experiencias de vida de los individuos. Experiencias descritas en el problema de esta investigación se convierten en historias que pueden ser narradas a través de estrategias haciendo usos de múltiples medios en los que convergen las opiniones de los actores

sociales que viven situaciones de discriminación y diversidad cultural. En ese sentido, el contexto actual de la comunicación evidencia la tendencia a utilizar un campo de acción denominado transmedia.

Se habla entonces de “un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual un aparte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de proceso de expansión” (Scolari, 2013, p. 46). Son ellos los que ayudan a que el relato o la historia que se quiera contar pueda desarrollarse en uno u otro medio, si bien es cierto, no solo intervienen los creadores, sino también son los consumidores quienes propician la “integración de múltiples textos para crear una narración de tales dimensiones que no se puede confinar a un único medio” (Jenkins, 2008, p. 101).

A este respecto, es necesario reconocer que cada medio por separado cumple una función, y juntos determinan la lógica del relato, la grandeza de las narrativas transmedia, está en que los consumidores pueden seleccionar y tener su experiencia con la historia desde el medio que prefieran, sin necesidad de tener que pasar por todos los demás para entenderla. De esta manera Castells expone que:

Más que definir una historia con una estructura (inicio, nudo y desenlace) más o menos compleja, estamos hablando de la creación de una atmósfera, de un universo, alrededor de una historia. El caso es que este universo pide tanta concreción, tantas respuestas a tantas preguntas, que sería absurdo delegar toda la responsabilidad a un único producto pensado para un único medio. Así pues, se lleva a cabo la construcción de un sistema simbólico similar al hipertexto: partimos de un universo que goza de una gran multiplicidad de nodos o puntos de acceso. Cada uno de los nodos, entendidos como aquellos productos independientes que conforman el sistema, funciona de forma autónoma, es decir, el usuario/lector/receptor no necesita conocer el resto de nodos, ni tampoco del universo en sí, para disfrutar de una parte del mismo. Sin embargo, suele haber un nodo central o “nave nodriza”. (Castells, 2013, p. 83)

Con respecto a lo anterior, la “nave nodriza” opera como una gran matriz de la que convergen muchos tipos de historias y complementos, que le dan valor agregado a la experiencia “es por ello que pueden aparecer nuevos espacios o personajes y, seguramente, aparezcan nuevos tiempos en la narración; dependerá de la relación que dichas partes guarden con la macrohistoria” (García y Heredero, 2015, p. 276).

En consecuencia, es importante destacar el hecho de que, en la construcción de estos relatos, intervienen personas con diferentes habilidades y características, se habla entonces de un pluralismo cultural en el contexto de la web, allí, algunos asumen el rol de crear la historia, otros la observan, otros comparten sus contenidos y algunos quizá en menor proporción, toman lo creado para hacer su propia versión o expandirlo.

Si bien es cierto, los universos transmedia transforman la forma de consumo de las historias y le dan la libertad al consumidor de llegar hasta el punto que desee conocer o, en definitiva, si no está de acuerdo con lo que ve; proponer nuevos giros o formas de disfrutar del relato.

El transmedia storytelling

#YoSoyDivers@ es una estrategia transmedia que busca sensibilizar en la comunidad académica sobre los efectos de la discriminación en la vida de las personas y propone a través de la creación del día de la diversidad, reducir el impacto discriminatorio en la búsqueda de una sociedad incluyente. La estrategia se cuenta en primera persona y muestra diferentes situaciones que se presentan en el primer día de clases de “un@” estudiante que ingresa a la institución y cómo va dejando al lado sus predisposiciones y prejuicios en función de encajar socialmente y descubre que siendo “ell@ mism@” puede ser y estar allí.

Sinopsis

Todos en algún momento nos hemos sentido discriminados por alguien, entendimos el mundo de otra manera; juzgamos lo que nos hace diferentes, pero no vemos que esas diferencias son las que nos hacen únicos y diversos.

Me desperté como todos los días, quizás un poco más ansios@ que, de costumbre, desde el colegio había soñado con ingresar a la universidad y el diseño era algo que me motivaba mucho, ese día, temprano sonó la alarma y yo ya estaba alistándome, pensé en todas las combinaciones posibles de ropa, quería causar una buena impresión, quería verme bien para los chic@s, no quería llamar mucho la atención de las chic@s y quería parecer segur@ de mi mism@.

No quería pensar en que los profesores tuvieran una mala impresión por mis tatuajes o que pensarán que no iba a rendir en las clases porque me gustaba dibujar. Salí de casa sin desayunar y en el camino no hacía otra cosa que pensar en la entrada, esa gran puerta hacía mi futuro, hacía eso que yo quería ser, un(a) diseñador(a) éxitos@.

Al momento de llegar a la universidad, empecé a ver aquellos pasillos que desde hoy se convertían en mi nuevo hogar, algunas personas que también estaban allí, se miraban unos a otros haciendo comentarios entre ellos, buscaban sus salones, se reían, tomaban fotos entre ellos. Llegué al salón y pude ver otras personas, esta vez diferentes, cada un@ en su silla, callad@ y mirando sus *Smartphones*, con ellos se distraían, tod@s éramos los nuevos, “los primípar@s” que hoy empezaban su carrera universitaria, en medio de la inducción, podía percibir como miles de *likes*, comentarios, emoticones, y expresiones saltaban de una cabeza a la otra, pero nadie interactuaba entre sí.

Al rato, alguien abrió la puerta del salón, era un(a) chic@ que llevaba una camiseta que decía #YoSoyDivers@ y nos hizo la invitación a participar de las diferentes actividades del día de la diversidad, para est@ administrativo era importante ese primer día de clases, ya que era el indicado para sensibilizar a toda la comunidad académica sobre el hecho de aceptarnos los unos a los otros, antes que empezaran realmente las clases, en ese momento, el (la) chic@ nos invitó a que respondiéramos en twitter usando el *hashtag* de su camiseta, a la pregunta de por qué creíamos que nosotros éramos diversos, muchos emoticones empezaron a surgir en la mente de todos mis compañeros, y poco a poco las respuestas fueron llenando las redes sociales, salimos del salón y vimos que nosotros no éramos los únicos que estábamos hablando del tema, fuimos camino al auditorio de la universidad y allí, se encontraban otros compañeros, docentes y administrativos de la institución; cada uno de nosotros dibujó su mano en un cartel grande, todos estábamos trabajando en algo que sentíamos propio, era una deuda que teníamos con el mundo, entendí que esta mañana antes de salir, me preocupé por lo que los demás fueran a pensar de mí y no en el hecho de que Yo era feliz siendo yo.

La experiencia de usuario en el storytelling

La experiencia de usuario está altamente relacionada con el concepto de usabilidad, ésta engloba a una serie de métricas y métodos que buscan hacer que un sistema sea fácil de usar y de aprender. Al hablar de sistema la referencia se hace a cualquier dispositivo que tenga que ser operado por un usuario. En esta categoría caen los sitios web, aplicaciones de software, hardware, etc. (Baeza y Rivera, 2002, p. 7).

En ese sentido, Involucrar a las personas ahora llamadas usuarios es necesario dentro de la estrategia transmedia, primero que todo, para que ellos se sientan parte de la experiencia desde el principio, así mismo, si se habla de pluralismo cultural y diversidad cultural, las personas son las que deben intervenir en procesos de cambio y reconocimiento de sus diferencias con base en las determinaciones legales tanto académicas como jurídicas. Si se visibiliza lo que los une de las diferencias que socialmente se han impuesto, es posible cambiar dinámicas sociales que propendan de la participación ciudadana para consolidar una sociedad plural libre de discriminación.

Al mismo tiempo, los usuarios una vez inmersos en el contexto de la historia propuesta se pueden comunicar a través de símbolos icónicos y lingüísticos que hacen parte de la cultura, tales como la arroba o el numeral, esto permite establecer una dinámica de usar etiquetas para dejar de hablar de ellas y de ser reconocidos por una como parte de la sociedad.

Como seguimiento de esta actividad, a partir de la historia planteada y de las diferentes interacciones que se pueden entretener por medio de la interactividad de los usuarios surge la experiencia de documental interactivo. En síntesis, cualquier persona

puede contar la historia ya que utiliza el #Yo que hace referencia a la primera persona del singular.

El documental interactivo como estrategia de comunicación

El documental audiovisual permite mostrar la realidad desde la mirada del realizador utilizando elementos propios del lenguaje, vinculando imágenes y sonidos en una pieza integral que puede ser vista en los medios de comunicación tradicional o ser reproducida a través de internet y dispositivos móviles. Por otra parte, cuando se habla de documental interactivo las cosas cambian, ya no se tiene en cuenta solo la mirada del director sobre la realidad mostrada, sino influyen las miradas que tienen los espectadores sobre su propia realidad, es así, como en lugar de “dejarse enseñar por el autor” -premisa básica de los discursos lineales en los medios tradicionales -, en los interactivos el autor coge un rol más bien asistencial y la relación con el espectador se traduce en un “dejarse ayudar para descubrir” (Gifreu, 2010, p. 108). En el documental interactivo “En resumen, el control del discurso ya no recae exclusivamente en el autor de la obra, sino que el interactor debe aprender unas pautas y mecanismos sin los cuales no podrá avanzar a través de la narración” (p. 18). En ese sentido, el relato se dinamiza a través de la web y el interactor es quien decide la historia que quiere ver o los aspectos que puede ir enlazando para construir su propia versión de la historia.

Conclusiones

La comunicación se ha venido transformando con el paso de los años, cada día hay nuevas formas y maneras de transmitir un mensaje o contar una historia, los medios asumen un papel fundamental en la construcción social, ya que cada día, mediante el uso de las TIC; las personas se comunican por medio expresiones simbólicas e icónicas que representan la visión de lo global, estos relatos pasan de un medio a otro enriqueciendo un lenguaje que hoy se conoce como transmedia.

A este respecto, las estrategias de comunicación transmedia permiten divulgar una problemática social como es la discriminación desde la mirada de víctimas y victimarios, creando un lazo directo con el usuario, quien asumiendo un rol de prosumidor puede intervenir en la construcción del relato y expandirlo por los diferentes medios, propiciando así, nuevas dinámicas que involucran la academia en procesos de cambio socio culturales.

Se sugiere, que #YoSoyDivers@ se pueda posicionar como símbolo de la visibilización del pluralismo cultural no solo en entornos académicos, sino en cualquier tipo de estructura organizacional, que dé cuenta de la relación de muchas personas en un entorno pensando de manera colectiva y no individual. Este esfuerzo, debe acabar con las etiquetas sociales que causan segmentación.

En ese sentido, este tipo de proyectos pueden ser el punto de partida para establecer nuevos valores sociales y mitigar poco a poco las situaciones de discriminación

y exclusión que se puedan presentar, conociendo las características de la pluralidad cultural, su relación con la tolerancia horizontal y la vinculación de la justicia social a partir de las expresiones de un grupo de individuos que pueden ser como cualquiera de nosotros.

Referencias

- Baeza, R. y Rivera, C. (2002). *Ubicuidad y usabilidad en la web*. Recuperado de <https://users.dcc.uchile.cl/~rbaeza/inf/usabilidad.html>
- Bartolomé, M. A. (2008). La diversidad de las diversidades: Reflexiones sobre el pluralismo cultural en América Latina. *Cuadernos de Antropología Social*, (28), 33-49.
- Castells, A. G. (2013). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual* (tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra.
- Castro, F. V., Morán, J. C. P. y Herrera, S. S. (1999). Educar en la diversidad. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, (36), 23-31.
- Díaz, N. O. (2009). La riqueza de la diversidad. *Hekademos*, (2), 71-84.
- García Carrizo, J. y Heredero Díaz, O. (2015). Propuesta de modelo genérico de análisis de la estructura de las narrativas transmedia. *Icono 14*, 13(2), 260-285.
- Giménez, C. G. (2003). Pluralismo, multiculturalismo e interculturalidad. *Educación y Futuro*, (8), 11-20.
- Giró, J. (2004). Pluralismo y educación intercultural. J. Aguirre, y J. Martínez de Pisón. (Coords.) *Pluralismo y tolerancia: la sociedad liberal en la encrucijada* (pp. 197-226). Logroño: Perla Ediciones.
- Gifreu, A. (2010). *El documental multimedia interactivo. Una propuesta de modelo de análisis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació.
- Hottois, G. (2007). La diversidad sin discriminación: entre modernidad y posmodernidad. *Revista Colombiana de Bioética*, 2(2), 45-76.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Lerner, D. (2007). *Enseñar en la diversidad*. Conferencia dictada en las Primeras Jornadas de Educación Intercultural de la Provincia de Buenos Aires: "Género, generaciones y etnicidades en los mapas escolares contemporáneos". Dirección de Modalidad de Educación Intercultural La Plata (Vol. 28).
- Magendzo, A. (2000). La diversidad y la no discriminación: Un desafío para una educación moderna. *Pensamiento Educativo*, 26, 173-200.
- . (2004). *Educar para diversidad*. Recuperado de <http://www.mineduacion.gov.co/1621/article-87388.html>
- Olivé, L. (1999). *Discriminación y pluralismo*. Barcelona: Paidós.
- . (2000). *Inter-culturalismo y justicia social*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- _____. (2005). Tolerancia y justicia social. *Palimpsestvs: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*, (5), 16-25.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Terré Camacho, O. y Miranda Cervantes, G. (2007). Diversidad, diferencia y accesibilidad: enfoques educativos en el discurso de la diversidad. *Revista Electrónica Educare*, 11(2), 13-22.

RECUPERACIÓN SIMBÓLICA QUE UNE GENERACIONES: EL CASO DE “EL ARTILUGIO DE MADERA” DESDE LA PERSPECTIVA STORYTELLING

MARTHA LIGIA JIMÉNEZ TILAGUY
Corporación Universitaria Minuto de Dios
UVD. Grupo de investigación Psicología y Territorio

Introducción

Una de las obras más queridas por los colombianos es el Minuto de Dios, una organización con más de sesenta años de historia, que agrupa a siete entidades destinadas a mitigar los estragos causados por la pobreza y la violencia del país, por medio de proyectos que generan procesos de transformación social. Desde 1955, el Minuto de Dios ha marcado la pauta en términos de servicio y solidaridad; sus acciones sociales motivadas por un profundo amor al ser humano la han llevado a ser respuesta a las catástrofes naturales que han azotado distintas zonas del territorio nacional, a despertar en los beneficiarios de sus obras una visión trascendente de sí mismos que los compromete con los demás, a administrar de manera transparente los recursos que le han sido confiados en pro de los más necesitados y a mantener su misión evangélica sobre cualquier acción social. Estas y otras razones ubican a la Obra Minuto de Dios (OMD) como una de las empresas más serias y responsables del país.

El profundo sentido social y el compromiso cristiano son los elementos característicos que mueven a la OMD a realizar un ejercicio social comprometido con los más vulnerables de la sociedad, generando para ellos nuevas oportunidades de progreso y desarrollo por medio de programas de vivienda, educación, formación para el trabajo, desarrollo rural, medios de comunicación, entre otros. Estas apuestas sociales le han otorgado al Minuto de Dios un lugar privilegiado y significativo en la mente y en el corazón de los colombianos, generando recordación, lo que en el lenguaje del *marketing* y la publicidad recibe el nombre de *Top of mind*.

Gracias al reconocimiento de la institución en el país, los colombianos continúan identificado al Minuto de Dios con progreso, compromiso humano y solidaridad, aspectos que son considerados como una inspiración divina. Los vínculos que se han creado en la OMD por parte de los empleados, benefactores y beneficiarios con el pensamiento fundante se expresan de distintas maneras, de acuerdo con su orden, intensidad y significación.

La propuesta ética que rige al Minuto de Dios y su accionar es la propuesta evangélica de Jesús, promovida y exaltada por el padre Rafael en todas sus prácticas humanas y

sociales, y presente en la mayoría de discursos transmitidos por radio y televisión. Pero es de notar que, con el paso de los años, este pensamiento espiritual fundante ha sufrido algunos cambios y se ha venido orientando solo a la solución de las necesidades más apremiantes de los colombianos en términos materiales, lo que hace que la vinculación emocional con la Obra dependa del nivel de gratificación que obtiene la población. A esta débil vinculación emocional con la Obra se suman las pocas estrategias que ha utilizado la OMD para fortalecer la recordación y la fidelización con sus miembros. Los cambios de fondo y forma suscitados en un primer momento por la muerte del fundador, en 1992, y luego por las variaciones culturales y sociales del barrio, la renovación de sus habitantes, la nueva generación de estudiantes que a diario se incorporan a los planes educativos, así como los profesionales que ingresan a las entidades de la OMD, han generado un proceso natural de evolución organizacional. El asistencialismo social y las rápidas e inmediatas respuestas que brinda la OMD a las distintas poblaciones han hecho que los rasgos espirituales característicos del pensamiento fundante vayan desdibujándose de la conciencia colectiva, generando desconexión y olvido misional.

Frente a la aparente falta de apropiación de dicho pensamiento, surge la necesidad de recuperar todos aquellos aspectos que han sido significativos y representativos para la comunidad Minuto de Dios, actualizándolos y dinamizándolos con las estrategias que brindan las Narrativas Transmedia-Storytelling. Ésta propuesta de comunicación que es frecuentemente utilizada por la publicidad y el marketing por la fuerza de sus historias, ofrece a la comunidad del Minuto de Dios la posibilidad de vincular emocionalmente a las audiencias con el pensamiento fundante, un pensamiento que no se reduce a una propuesta religiosa, sino que marca una postura clara frente a la vida, a la sociedad, a los avances, al desarrollo y a todas aquellas realidades en las que está inmerso el ser humano, principal objetivo de la propuesta evangélica de Jesús. El Minuto de Dios en su discurso social vuelve a la fuente y recuerda que los individuos son seres unidimensionales y trascendentes, llamados a ser y a existir con dignidad, más allá de sus posibilidades económicas y de las circunstancias humanas que deban afrontar.

En este sentido, retomar la esencia del pensamiento del padre Rafael García Herreros y articularlo al ejercicio social de la OMD, requiere no solo de nuevas estrategias de comunicación, sino de la disposición, por un lado, de las audiencias a cambiar su rol y dejar de ser consumidores pasivos de información para convertirse en prosumidores (productores de contenidos), que comparten experiencias sociales y espirituales con las nuevas generaciones, inmersas ellas en el mundo de las tecnologías de la información y la comunicación; y de otro lado, la disposición de la misma organización a integrar a los antiguos medios de comunicación, nuevas plataformas, nuevos lenguajes y nuevos formatos, que permitan renovar la forma como ha venido presentando su riqueza fundacional.

Por ello, la propuesta de recuperación simbólica del pensamiento fundante inicia con la recuperación simbólica del elemento emblemático de la institución y representativo para la sociedad colombiana: “El artilugio de madera”.

Abordaje teórico

El Storytelling. La puerta de entrada al corazón de las historias

“El relato está presente en todas las épocas, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato empieza con la humanidad; no hay, nunca ha habido un pueblo sin relato [...] es internacional, transhistórico y transcultural, está allí, como la vida” (Barthes, 2008, p. 4). Como lo expresa el somiólogo francés, el relato es universal, la más histórica de las formas narrativas que se saborea en común.

En la era digital, las narrativas transmedia-storytelling toman fuerza al abarcar diferentes medios y lenguajes; en ellas, el contenido es expandido por múltiples plataformas, teniendo en cuenta que, cada nueva creación hace una contribución específica a la totalidad narrativa, conservando su hilo conductor. Scolari (2013), las describe como “una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (p. 24).

Sin embargo, para que un relato tenga sentido, es necesario revisar la historia y el discurso. En la historia, juega un papel importante la lógica de las acciones y la sintaxis¹ de los personajes, y en el discurso, los tiempos, los aspectos y los modos del relato, por ello su construcción es una jerarquía de instancias que pasan de un nivel a otro, ubicando el sentido no al final del relato sino que lo atraviesa totalmente (Barthes, 2008).

El ejercicio de interpretar y comprender un relato para encontrar su sentido ahora es dinamizado por la combinación de nuevos lenguajes, medios y plataformas, que ofrecen nuevas experiencias de entretenimiento, publicidad y educación, modificando no solo el comportamiento de las audiencias sino sus decisiones, de ahí el poder del relato. Esta nueva forma de significación es un proceso que ocurre de adentro hacia fuera, permitiéndole al ser humano repasar su propia historia para mejorar su presente. En este sentido, el psicólogo Michael White (2002) afirma que: “puesto que las historias que crean las personas sobre sus vidas determinan tanto la atribución de significado a sus vivencias como la selección de los aspectos de la experiencia que van a expresarse, se sigue que estos relatos son constitutivos o moldeadores de la vida de las personas” (p. 55). Lo que significa que la vida y las relaciones se desarrollan a medida que se viven o representan historias.

Las narrativas transmedia-storytelling recurren precisamente al relato de historias para lograr en vínculo emocional, en un juego estratégico que involucra la realidad, la historia y la emoción, gracias al trabajo que realiza el sistema límbico al dirigir la toma de decisiones hacía aquello con lo que se identifica. Este proceso que abre la ruta al corazón de los usuarios es aprovechado por las organizaciones para conectar a sus miembros con los principios misionales y como lo reseña María Teresa Gordillo, citando a

¹ La sintaxis es la rama de la gramática que brinda pautas para unir y relacionar palabras de manera lógica y coherente en la elaboración de oraciones y expresión de conceptos.

Christian Salmon: dan el “paso de la imagen de marca a la historia de marca” (Gordillo, 2010, p. 90).

La marca es un relato, así lo comenta Salmon (2008), al referir el credo de la marca Narratividad: “la gente no compra productos, sino las historias que esos productos representan, no compran marcas sino mitos y arquetipos que estas marcas simbolizan” (p. 53). Las historias que estratégicamente combinan imágenes, sonidos e intenciones se imprimen con mayor rapidez en el cerebro humano, sobrepasando las barreras ideológicas y culturales y de edad y género, trabajando en función de un propósito compartido y de un sentido de sociedad que cada vez es más incluyente.

Henry Jenkins (citado por Scolari, 2013), frente a la participación de las audiencias, afirma que: “esta es la otra característica que define a las narrativas transmedia: los usuarios cooperan activamente en el proceso de expansión transmedia. Ya sea escribiendo una ficción y colgándola en *Fanfiction*, o grabando una parodia y subiéndola a YouTube, los consumidores del siglo XXI son activos militantes de las narrativas que les apasionan” (p. 27).

Las narrativas transmedia-storytelling comprenden la historia y la estrategia: lo que se dice y cómo se dice. Los relatos parten de un concepto, que articula los personajes; de una estructura: inicio, nudo y desenlace y de una intención, que marca el propósito. A toda esta materia prima creativa se le incorpora una estrategia de producción, que, en la práctica audiovisual, conlleva las intenciones de interpretación, las velocidades y los silencios. Cuando existe un narrador, las intenciones que se imprimen a la interpretación marcan la dinámica de enganche, las velocidades del discurso, el ritmo, y los silencios suscitan la reflexión (BiiALab, 2015, 13:00).

Profesionales del arte de contar historias han determinado los siguientes aspectos para la creación de buenas historias: un conflicto, una intriga, un principio que atrape, detalles que den credibilidad, presentar arquetipos, tener una metáfora, que exista una transformación del personaje, que dejen un mensaje, un final de película y artefactos visuales reales (Rexach, 2012, 07:18). Esta forma de llamar la atención de los públicos debe competir continuamente con los incalculables contenidos que circulan en internet y que saturan de información a las audiencias, por ello el éxito del Storytelling radica en tener “buenas historias”.

Incorporar el uso de las narrativas transmedia-storytelling como la estrategia que conecte de manera significativa a los miembros de la OMD con el pensamiento fundante, concibe la misión de recuperación simbólica como un proyecto transmedia que involucra distintas generaciones de usuarios, moviliza emociones-acciones y expande los mensajes de las historias a través de diferentes medios, formatos y plataformas. Esta apuesta multimedia, multiformato y multiplataforma representa la posibilidad de resignificar el momento de crisis que viene experimentado la comunidad Minuto de Dios en cuanto a la apropiación del sentido profundo del pensamiento fundante, así como de trasladar las ideas y los símbolos más representativos de la filosofía institucional a los entornos virtuales y digitales en los que se mueve la sociedad actual.

Como es sabido por todos, el excesivo e indiscriminado uso de las tecnologías y el mal uso de las experiencias web que se instalan de manera natural en la cotidianidad de las familias, traen consigo nuevas problemáticas sociales y nuevas pobrezas personales, y en ellas, El Minuto de Dios como agente de cambio social debe hacer presencia utilizando estos nuevos escenarios mediáticos a su favor, para difundir las ideas, los pensamientos y los valores que necesita la sociedad actual y que desde hace más de seis décadas han movido su actuar social y espiritual, promoviendo para todos una cultura de solidaridad y de servicio.

La interacción con el mundo tecnológico es un fenómeno social que ha obligado a que las personas e instituciones funcionen distinto, ahora en torno a pantallas en las que se crea y recrea un mundo nuevo, reconfigurando nuevas formas de ser, de estar y de pertenecer. Los equipos móviles, el computador, la televisión, la internet y los videojuegos, entre otros, hacen parte de la cotidiana vida de los jóvenes y niños de la era digital, y esto genera nuevas maneras de representar el mundo y de comunicarse.

El Minuto de Dios no es ajeno a dichos cambios; desde los colegios y la universidad, las nuevas generaciones reclaman mayor conectividad, interacción y actualización tecnológica que les permita ir al ritmo que exige la modernidad. Es así como las nuevas tecnologías de la información y la comunicación abren un amplio abanico de posibilidades comunicativas en las que se replantean las antiguas formas de transmitir la información, para convertirlas en experiencias narrativas que expandan su contenido y posibiliten nuevas interacciones sociales.

Relatos que se expanden y se instalan

Cuando se habla de narrativas transmedia no se hace referencia a un estilo, a unas formas, a unos medios, a unas plataformas o a unos tipos de usuarios, todo por separado; ahora se habla de un universo que involucra varios actores, diversos escenarios, distintas problemáticas y múltiples historias, y todas ellas se gestan y entrelazan en mundos reales o ficticios para completar o ampliar las experiencias, con la ayuda de uno o varios autores. De esta forma, las Narrativas Transmedia–Storytelling se despliegan por distintos escenarios como el cine, la internet, los cómics, las series, los *websodios*, el *merchandising*, la radio, entre otros, gracias a la convergencia de medios. Un ejemplo de dicha convergencia es la televisión a través de internet, “una intersección de medios y sistemas tecnológicos de la información que hasta ahora habían sido considerados como separados y autónomos” (Scolari, 2013, p. 63).

En este sentido, se comprenden las narrativas transmedia-storytelling como una estrategia de comunicación válida para cualquier tipo de proyecto que busque expandir su experiencia y la participación de sus usuarios o audiencias. Así, esta estrategia es viable para el proyecto aquí planteado de la reconstrucción simbólica que una generación en la Organización Minuto de Dios.

Identificado y definido el Storytelling como la estrategia para recuperar simbólicamente el pensamiento fundante de la OMD, se establecen los formatos, los medios y las

plataformas en las cuales se pondrá en marcha el proyecto. Al respecto, Carlos Scolari afirma que “si queremos generar experiencias transmedia satisfactorias debemos diseñar cuidadosamente las extensiones mediáticas, aprovechando las características específicas de cada medio [...] cada medio o plataforma genera diferentes experiencias con los usuarios” (Scolari, 2013, p. 24).

El Storytelling conecta a las audiencias con los protagonistas, con los hechos, con los lugares, con los contextos y con la historia de marca, de manera significativa. En este ejercicio de fidelización de las audiencias con el pensamiento fundante se aprovechará el símbolo institucional para poner en marcha la recuperación del “El artilugio de madera”, un símbolo que une generaciones.

Apropiación simbólica: el caso de “El artilugio de madera”

El relato inicia con la historia de *El artilugio de madera*, en el que están guardados todos los secretos del espeso y húmedo totoral, un lugar ubicado en las coordenadas N90/OR77/S80/OC73. Los herrerianos pobladores del lugar conocen y cuidan con recelo su valor ancestral, pero, un misterioso suceso cambiará el destino del pintoresco pueblito blanco “El solsticio de verano 24.11.92”. ¡Esta historia moviliza emociones... cambia paradigmas y revive la pasión del amor más grande!

Jenkins (2009) identificó siete principios de las narrativas transmedia: la expansión, la continuidad, la inmersión, la construcción de mundos, la serialidad, la subjetividad y la realización. Cada uno de estos principios contiene características especiales que determinan cuándo un producto puede ser considerado transmedia o no. En el caso de la recuperación simbólica que une generaciones, estos principios se convierten en la brújula que marca la ruta para alcanzar el objetivo de vinculación con los contenidos. Las narrativas transmedia-storytelling permiten actualizar el discurso misional del Minuto de Dios adaptándolo a distintos medios. Una historia que se construye y reconstruye gracias a sus protagonistas.

Construcción de sentido

El padre Rafael García-Herreros fue un sacerdote católico que dedicó su vida a trabajar por los menos favorecidos del país y a incentivar en los ricos empresarios de Colombia el espíritu de la solidaridad y la conciencia cristiana. Sus proyectos sociales se orientaron a la vivienda, a la educación, a las comunicaciones, a la formación para el trabajo, al cuidado del ecosistema y, de manera muy especial, a la formación espiritual de las personas. Su trabajo comenzó en 1956 con la construcción de casas en el barrio Minuto de Dios, pero no solo con el fin de solucionar los problemas de vivienda de algunas familias pobres, sino para que ellas promovieran la restauración de su propia dignidad.

El padre Diego Jaramillo, sucesor del padre Rafael, escribió que “el Minuto de Dios da la sensación de un pueblito calmado y familiar. Alejado del bullicio de la ciudad. El aire es limpio y en los parques los muchachos patinan, juegan y cantan” (Jarami-

llo, 2009, p. 145). A lo que el poeta colombiano Manuel Grillo Martínez (citado por Jaramillo, 2009) sumó: “Hay un pueblito blanco, hay un pueblito limpio, es el mejor del mundo, de Colombia es el más lindo, El Minuto de Dios se llama ese pueblito, allí Cristo está en todo, allí todo es distinto. Lo llevo aquí en el alma con sus callecitas, limpias cual tasitas de plata o cristal y con sus casitas pintadas de rosas, sus niñas hermosas como un madrigal” (p. 170). Estos versos reflejan la verdadera intención del padre fundador del barrio Minuto de Dios: crear un nuevo modo de vida social, una comunidad fraternal, libre y ordenada.

Su intención real no era solo aliviar angustias o remediar necesidades temporales de sus habitantes, sino dignificar hombres; por ello luchó vehementemente contra la pobreza. El padre Rafael dirigió sus esfuerzos a la construcción de viviendas dignas y entornos sanos, donde las familias pudieran desarrollarse en todas sus dimensiones, especialmente en la espiritual. Él creía que se podía luchar contra la pobreza desde tres opciones fundamentales: la primera, desde la educación, entendida como la construcción de sentido, pues consideraba que la pobreza era consecuencia de la falta de educación. Al respecto, el padre Alberto Linero, sacerdote Eudista, afirma que “en la medida en que el hombre entiende y construye su mundo a través del pensamiento y el discurso, es sujeto de sí mismo y puede luchar contra la pobreza”; la segunda, desde el trabajo y la producción, de donde parten todas las iniciativas sociales del Minuto de Dios, y la tercera, desde la espiritualidad, que dota al ser humano de un sistema de valores superiores que le permite encontrar la razón última de los acontecimientos desde la trascendencia (Uniminuto Virtual y a Distancia, 2017, 1:25:38).

Sin embargo, para que la persona alcance este nivel de reflexión desde la trascendencia, debe hacer un ejercicio de construcción de sentido, y esto se logra planteándose preguntas mediante la relación con el entorno, estudiando el pensamiento de diversos autores y confrontando sus propios conceptos con los pensamientos y argumentos de otros. Para el fundador, los planteles educativos debían encargarse de formar corazones y voluntades, ser una forja de hombres de bien y un troquel de inteligencias. Estaba convencido de que la educación llevaba directamente a la adoración, a la modestia y a la fraternidad (Jaramillo, 2009, p. 207). En otras palabras, la educación debía despertar en el individuo la curiosidad y el espíritu de servicio, impulsándolo a poner en práctica la teoría, mediante el ejercicio social.

Ejercicio social

Para poner en marcha el proyecto social del Minuto de Dios, el padre Rafael desarrolló una dinámica muy particular (Jaramillo, 2009): “Es necesario que nadie haya ocioso, que no haya miles de señoritas de la sociedad levantándose a las once de la mañana, que no haya miles de vagos deambulando por las calles, que no haya miles de empleados que pasan su tiempo leyendo el periódico y conversando estupideces acerca de la ruina del país” (p. 172). El padre propuso una movilización personal que comprometiera a

la persona consigo misma, y su desarrollo buscó el apoyo de ciudadanos generosos que ayudaran a cambiar los ranchos de los suburbios, por pequeñas viviendas hechas con amor y cuidado. Jaramillo (2009) afirma que “cuando empezamos a trabajar brotará el trabajo de debajo de las piedras. Nosotros tenemos que hacer carreteras, fábricas, artesanías, agricultura, oficinas, etc.” (p. 172). El padre Rafael fue un visionario social del siglo xx.

El proyecto Minuto de Dios fue acogido y respaldado por muchos colombianos que noche a noche se sumaron a la causa. El compromiso comunitario que primó en la época llevó a que cada propietario embelleciera su vivienda, manteniendo las calles limpias y los jardines y el frente de las casas perfectamente cuidados, procurando, a la vez, un comportamiento ejemplar. Normas y compromisos, autoconstrucción y responsabilidades, aspectos individuales y sociales que marcaron la vida del barrio y la conformación de comunidad.

Han pasado cerca de 60 años y son pocas las familias fundadoras que aún viven en el barrio y conservan en su memoria los consejos, las instrucciones y orientaciones dadas por el padre Rafael para ser hombres y mujeres ejemplares. Junto con las casas, se construyó un colegio, un templo parroquial, un museo de arte y un centro de salud, todo lo que un buen cristiano requería para vivir dignamente. En poco tiempo, el “pueblito blanco” se convirtió en una gran ciudadela con emisora, librería y programadora de televisión. Con el paso de los años, la Obra Minuto de Dios se ha ido consolidando y continúa trabajando desde distintos frentes de acción, en un intento por dar solución a los problemas sociales que siguen aquejando a la sociedad colombiana. (Jaramillo, 2017).

Muchas de las piezas de este rompecabezas histórico permanecen inmóviles en la memoria de sus beneficiarios; historias, anécdotas y recuerdos que se convierten en tesoros valiosos de la institución que vale la pena documentar. El padre Rafael fue un profeta del siglo xx que marcó no solo la historia del país, sino que con obras concretas hizo visible la propuesta existencial del hijo de Dios. Para entender el sentido social del Minuto de Dios y el pensamiento de su fundador, es necesario comprender la propuesta evangélica de Jesús de Nazareth en términos de espiritualidad y trascendencia, dimensiones que dotan al ser humano de herramientas profundas para comprender de manera significativa los acontecimientos de su propia vida y contexto. El compromiso de cocreación de nuevas realidades viene de una reinterpretación de la propia vida (Uniminuto Virtual y a Distancia, 2017, 1:28:36).

La trascendencia

Reza un adagio popular que “todo depende del lente con que se miren las cosas”. Desde la espiritualidad del padre Rafael, la trascendencia permite que el individuo vea la razón de los acontecimientos más allá de lo meramente evidente. Un aspecto característico de este pensamiento es la dimensión espiritual, que permite acercarse a las problemáticas sociales con una mirada nueva para dar respuesta a los pobres, a los desvalidos y a los

necesitados desde una comprensión más profunda. Por ello, el discurso diario del padre Rafael se convirtió en una confrontación personal y social que no se conformaba con los mínimos que exige la ética, sino que se aventuraba a reclamar un compromiso superior (Uniminuto Virtual y a Distancia, 2017, 1:27:00). El padre Rafael estaba convencido de que la trascendencia y la espiritualidad equipan al ser humano de elecciones de ética superiores para construir la sociedad ideal.

Este tipo de pensamientos y de acciones deben ser rescatados y actualizados de una generación a otra, con el propósito de promoverlos en los nuevos ciudadanos, como formas auténticas para construir comunidad. Cada década de la historia del Minuto de Dios contiene una extensa lista de detalles, de luchas, de aprendizajes, de aciertos y de equivocaciones. Volver la mirada atrás y repasar los pasos dados permite dimensionar el camino recorrido y proyectar lo que falta por hacer y resignificar las experiencias, dándoles un nuevo sentido a los hechos. Los ejercicios sociales que se generan en la modernidad producen a la vez nuevas interpretaciones, y en ellas los medios juegan un papel muy importante.

En la era digital, todo es distinto, pues las formas de comunicación, de participación, de interacción y de socialización marchan al ritmo y a la velocidad que marcan las tecnologías de la información y la comunicación, y en ellas las narrativas transmedia-storytelling hacen un uso extraordinario de la creatividad que vale la pena aprovechar para generar nuevas experiencias.

La propuesta en el contexto Transmedia

De acuerdo a los aspectos descritos, se crea una historia para videojuego, dirigido a jóvenes de 15 a 25 años amantes de las aventuras y las historias épicas. El misterio del artilugio de madera es una obra de ficción futurista cuya trama se desarrolla en el año 3.001 en las coordenadas N90/OR77/S80/OC73 del globo terraqueo, después del gran apagón que dejó sin luz y sin tecnologías a la población de los “Herrerianos”.

El misterio del artilugio de madera

En la zona MD del globo terraqueo, coordenadas N90/OR77/S80/OC73, temperatura -10°C, el tiempo se detuvo de manera inexplicable, a causa de un fenómeno que sus pobladores (los “Herrerianos”) llamaron “solsticio de verano 24.11.92”, acaecido a las 20 horas 10 minutos de aquel día. Dicho acontecimiento cambió el rumbo y la historia de aquel pueblito blanco, escondido entre un espeso y húmedo totoral.

Todo comenzó, cuando la “civilización herrera” aún podía disfrutar del calor que emanaban los rayos del sol y el tiempo en el reloj todavía mantenía el mecánico sonido del tic-tac- tic-tac. Flores de diversos colores tapizaban de lado a lado las calles libres de desechos y contaminación, mientras las risas de los niños eran la

dulce melodía que, junto a los cánticos de los canarios y ruiseñores, a mediodía se oían.

La vida en el pintoresco pueblito transcurría pacíficamente, en un esfuerzo compartido entre hombres y mujeres por construir para sus pequeños el mundo de sus sueños, el lugar ideal. Los “Herrerianos” eran un solo clan y entre ninguno de ellos había diferencias. Todo lo ponían en común como insignia comunitaria y si alguno de ellos pasaba dificultades el clan lo rodeaba, en una especie de ritual sagrado y místico, formando en torno una fortaleza y entonando el canto sagrado, para compartir luego el alimento que fortalecía su alma y protegía su cuerpo. Luego, en medio de un profundo silencio, “el anciano” que con su sabiduría guiaba al pueblo, se ponía de pie para levantar en alto el misterioso “artilugio de madera”, emblema y signo de los “Herrerianos”, que con su rayo de luz celeste los protegía de los enemigos, que cada cierto tiempo aparecían para perturbar la paz. Con el paso del tiempo, muchos de los Herrerianos crecieron y se marcharon del pueblo, llevando consigo, en lo profundo de su corazón, la protección del “artilugio de madera”. El poder de la valiosa posesión brotaba de su interior, donde yacía la fuerza que extrañamente transformaba a quienes su luz secretamente tocaba. Poco a poco, la oscuridad iba invadiendo el panorama, mientras el “solsticio de verano 24.11.92” se acercaba. De repente, el rito del vino que el clan usualmente practicaba, se vio interrumpido por un estremecedor grito. Era una mujer que, entre sollozos, anunciaba que el tesoro de los Herrerianos, el “artilugio de madera”, no se hallaba en su lugar de reposo. En medio de la sorpresa y de la angustia, los residentes de aquel lugar se preguntaban quién podría haber tomado y a dónde habría llevado el sagrado “artilugio de madera”, fuente de luz y de esperanza. Era como si, de repente, un misterio lo cobijara. Pasaron las horas y los días, sin que los “Herrerianos” herederos tuviesen noticias acerca de su preciado tesoro. Pasaron los meses y llegaron los años y con ellos el silencio, la soledad y el vacío. El tiempo se detuvo al instante en el reloj, marcando 20 horas 10 minutos, solsticio de verano 24.11.92. El sol no volvió sus rayos a emanar, mientras el invierno frío los corazones débiles comenzó a congelar. Las flores, los pájaros y los niños, con sus colores, sus cantos y sus risas, quedaron inmóviles, como suspendidos en un recuerdo adormecido. Y el “anciano” se durmió para siempre, esperando que llegara el día en que otro valiente guerrero de la estirpe de los “Herrerianos”, como él lo había sido en su juventud, se levantara para iniciar la cruzada que por momentos parecía olvidada: descubrir el secreto del “artilugio de madera”.

Recuperar la fuerza que como clan habían perdido parecía una locura, una utopía. Pero más allá del llanto, la tristeza y el dolor, el clan entero clamó para que de sus entrañas brotara el tan anhelado liberador.

Mientras el mundo de las sombras atacaba en las periferias, en el pueblito blanco, escondido entre el espeso y húmedo totoral, valientemente vigilaban los guerre-

ros centinelas, cuidadores de sus tesoros, evitando que la maldad desdibujara el símbolo sagrado que cada miembro del clan llevaba grabado en su interior.

La pócima elaborada por sombras del mal, se lograba esparcir como la lluvia en invierno, ocasionando que sus víctimas indefensas e inocentes se olvidaran por completo del lugar de sus sueños y de los motivos de su lucha.

Mientras tanto, el centinela mayor, amigo del gran anciano, intentaba instruir a los nuevos Herrerianos para que el secreto de su historia se conservara entre ellos. Él sabía que el poder del “artilugio de madera” se encontraba en otro lugar, más allá de lo que sus ojos tímidamente les mostraba. Pero el pueblo, entristecido después de la pérdida, solo esperaba que el símbolo sagrado apareciera para que, con él, retornara el poder.

La valentía inspiradora del gran anciano quedó grabada en el legado que les dejó: “No estamos solos”, afirmaba continuamente, e invitaba a detenerse, a ver, observar con detenimiento dentro y fuera de sí mismos, para hábilmente actuar con las armas de la inteligencia, amando a todos los hombres, sin distinción de raza, sexo o edad.

El poder sobrehumano del que el gran anciano hablaba, latía suave y vivamente en las noches estrelladas, esperando secretamente esparcirse entre ellos, de manera que pudiesen continuar el desafío de escribir la historia sagrada de un pueblito blanco, escondido entre el espeso y húmedo totoral.

¿Quieres ser el Herreriano protagonista de esta historia?

Conclusiones

El Minuto de Dios es la experiencia mediática más antigua de Colombia que descubrió en los medios de comunicación (radio y televisión) la forma más efectiva de llegar a las audiencias para cumplir su misión evangelizadora, ampliar sus proyectos sociales y expandir el pensamiento fundante. Teniendo en cuenta los avances tecnológicos que amplían los escenarios de interacción y eliminan las fronteras para acceder a los contenidos, vale la pena que la organización Minuto de Dios aproveche la experiencia adquirida durante sesenta años en dichos medios para incursionar con nuevos lenguajes, con nuevos estilos y con nuevas narrativas en la era de la convergencia digital.

Es tiempo de pensar una propuesta de participación activa con las audiencias, que facilite la expansión de los relatos de múltiples formas, enriqueciendo la historia original, un pensamiento fundante que se actualiza y cobra vida en cada nuevo ejercicio social. Estas tecnomultidinámicas abren las puertas a nuevas y mejores interpretaciones del mundo, a partir del ejercicio colaborativo y de la participación activa que nutre y enriquece las experiencias.

Romper el paradigma y los esquemas mentales a los que están acostumbradas las audiencias dentro y fuera del Minuto de Dios, puede significar una movilización simbólica del ejercicio comunicativo que obliga a renovar y a actualizar la historia institucional,

a construir relatos que apasionen y vinculen a las audiencias, a rescatar los elementos más significativos del pensamiento fundante, a promover una conciencia colectiva que beneficie a la sociedad, pero, sobre todo, implica un compromiso con los nuevos pobres del siglo XXI, aquellos que están situados en la web y que deambulan por las redes sociales en busca de aceptación, aquellos que se pierden en las oscuras avenidas del sinsentido dando un clic aquí y otro más allá, los que se enredan en extrañas comunidades ideológicas que intoxican el espíritu y que se dejan encantar por los falsos espejismos placenteros que esclavizan y destruyen personas, familias y sociedades. El Minuto de Dios del siglo XXI debe estar donde la sociedad actual lo necesita y en las formas que lo requiere, aliviando las nuevas miserias emocionales, espirituales y existenciales que pululan en el escenario tecnoinformático.

Referencias

- Barthes, R. (2008). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. México: Letra E.
- BiiALab. (2015). *Impacta en tus presentaciones con estrategias de Storytelling* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8g3tt3lpSYs&t=820s>
- Gordillo, M. (2010). Reseña: Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes. *Comunicación*, 1(8), 89-93.
- Jaramillo, D. (2017). *La organización Minuto de Dios* [Folleto]. Bogotá.
- . (2009). *Rafael García Herreros, una vida y una obra*. Bogotá: Corporación Centro Carismático Minuto de Dios.
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology.
- Rexach, V. (2012). *Narrativas digitales y docencia* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/SshzSRcL11c>
- Salmon, C. (2008). *La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Ediciones Península.
- . (2013). *Narrativas transmedia, cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Centro Libros PAPP, S. L. U.
- Uniminuto Virtual y a Distancia. (2012). *Unos momentos con el fundador. Dignidad Humana* [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oolb2myxQl4>
- . (2012). *Reportajes Caracol-Padre Rafael García Herreros* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gFvPswuYfds&t=42s>
- . (2017). *Segundo Encuentro de Cátedra Minuto de Dios* [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QbbiHCxRi4g&t=5316s>
- White, M. (2002). *El enfoque narrativo en la experiencia de los terapeutas*. Barcelona: Gedisa.

MUTACIÓN DE UNA REVISTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO A SU DIARIO DIGITAL

LYDIA ELIZALDE

Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Facultad de Artes

lydiaelizalde@uaem.mx

Introducción

En la complejidad que define la vida cotidiana de los individuos en el siglo XXI, son evidentes los cambios en las formas de representación de la realidad ya que al modificar la percepción del mundo y la forma en que se habita en este, cambian las maneras de representarlo, evidentes en las formas sensibles de las artes –visuales, narrativas, audiovisuales, auditivas, espaciales–. Las publicaciones periódicas afirman la identidad cultural del individuo o del grupo que las produce y difunde: además, definen desde su concepción el perfil del lector consumidor final al que va dirigido el mensaje visual. Éstas se presentan no sólo como opción pertinente de información y de formación, sino como fuente indispensable para entender los procesos históricos de una sociedad en un momento determinado.

Una revista transmite, por medio de su técnica, signos icónicos y textuales que corresponden a la cultura del emisor y a las etapas históricas concretas en que han sido realizadas, así como en las tendencias formales que se expresan por medio de las variables gráficas utilizadas con una sintaxis distintiva.

El arte contemporáneo se distingue por numerosas tendencias de representación en objetos artísticos producidos por medios analógicos –pintura, escultura y grabado– en intervenciones artísticas en espacios urbanos y naturales y su actual producción en medios digitales. A estas soluciones se añaden nuevos lenguajes expresivos procedentes de imágenes mediáticas, de expresiones vernáculas y de estilos artísticos de otros periodos. Estas transformaciones han generado otras formas de producir objetos artísticos y de difundirlos, ya que los criterios de producción y clasificación se exponen a través de medios múltiples; y transmitir la temporalidad de las artes requiere de especialistas.

La práctica sensible y detallada de la publicación de una revista de arte permite valorar estética e históricamente este medio de difusión. La elaboración de materiales impresos emitidos por instituciones y grupos independientes ha favorecido la expresión de enfoques diferentes para describir hechos que se reflejan en sus contenidos.

Expresión del contenido

La revista mexicana de arte contemporáneo *La Tempestad* se ha posicionado entre sus lectores después de 19 años de publicación trimestral continua; y privilegia su versión original, impresa, de alta calidad por las características de los artículos originales que presenta, que se sustentan con las imágenes, además de ser un objeto coleccionable. En esta, se trata la temporalidad sobre el arte contemporáneo lo cual ha resultado una manera efectiva para conocer las modalidades icónicas y textuales de su forma y la pragmática de su producción.

De esta manera centro el enfoque de esta ponencia en la representación visual y textual de temas del arte contemporáneo expuestas en una revista cultural impresa y en su extensión a través de un diario digital, para dar cuenta de las prácticas significantes en sus modos de producción, evidentes en la mutación de los contenidos de la revista al medio digital. Esta publicación multimedia se puede considerar un modelo idóneo para revisar la clonación de la imagen y la fragmentación de sus contenidos al pasar al medio digital para ampliar su divulgación.¹ De esto, se ponen en evidencia las diferencias de las funciones de ambos soportes, tanto conceptuales como formales.

Esta publicación transmite, por medio de su técnica, signos icónicos y textuales que corresponden a la cultura del emisor y a las etapas históricas concretas en que han sido realizadas, así como en las tendencias formales que se expresan por medio de las variables gráficas utilizadas con una sintaxis distintiva.

El arte contemporáneo se distingue por numerosas tendencias de representación en objetos artísticos producidos por medios analógicos –pintura, escultura y grabado– en intervenciones artísticas en espacios urbanos y naturales y su actual producción en medios digitales. A estas soluciones se añaden nuevos lenguajes expresivos procedentes de imágenes mediáticas, de expresiones vernáculas y de estilos artísticos de otros periodos. Estas transformaciones han generado otras formas de producir objetos artísticos y de difundirlos, ya que los criterios de producción y clasificación se exponen a través de medios múltiples; y transmitir la temporalidad de las artes requiere de especialistas.

En 2008, después de diez años de haber construido lentamente una comunidad de lectores, la revista consolidó su perspectiva de opinión y análisis. De esta manera, se convirtió en un referente de la reflexión sobre las artes y su relación con problemáticas de la realidad nacional y mundial. En ese 2008, inició moderadamente una presencia en el medio digital con una página web sobre noticias de arte, incluyendo el ejemplar más reciente en formato de PDF interactivo para la lectura en línea.² A finales de 2010 se hizo una simplificación del diseño tipográfico del impreso con la finalidad articular textos e imágenes, precisando la dimensión política del arte. En esta etapa surgió

¹ Semejante a diversas revistas de arte y cultura que se publican en otras latitudes.

² Formato de publicación digital que permite revisar hoja por hoja una obra, comercialmente conocido como issuu.

el repaso anual titulado “Presente de las artes en México”, compuesto por búsquedas editoriales y colaboraciones que han permitido revisar y comprender las tendencias del arte en el país.

En el impreso, se modificó el cabezal originario de la revista que utilizó una tipografía humanista condensada, la *Ronnia Condensed Light*;³ confiados los editores en el reconocimiento del nombre de la revista por sus lectores, en 2010, éste se simplificó a una enorme te mayúscula “T”, entrecortada en su eje, en la intersección del trazo horizontal y el vertical, ocupando el 70% de la portada, haciendo vigorosamente relevante su presencia. El último aporte tipográfico al cabezal, que todavía se utiliza, es un tipo distintivo neofuturista, con letras entrecortadas (semejante al tipo *Abduction* diseñado por Gast⁴ y cercana a la utilizada en la revista *DE STYLE* del neoplasticismo holandés)⁵ al cual se le sumó el lema: “También las artes cambian al mundo”, una frase que sería conveniente revisar a partir del conocimiento que se produce desde las artes, que cuestionan y representan los hechos de la realidad, como testimonios del contexto cultural.

La reseña “Por el gusto de la imagen”, cita que *La Tempestad* dejó de ser una revista “cultural” en el sentido tradicional de “Imágenes, letras e ideas” y se convirtió en una publicación de artes, acentuando la precisión del enfoque en el subtítulo: “El arte es una forma de vida”, asimismo, presentó textos sobre literatura, cine, música, arquitectura, artes visuales y escénicas. Y en consecuencia su perfil crítico se fortaleció en la expresión de los contenidos (Doppelgänger, 2012).

En 2015 *La Tempestad* reivindica la condición de difundir el arte, haciendo cambios en su edición: menos artículos pero de mayor extensión, y, acentuando su capacidad reflexiva. Las secciones que conforman la revista refieren hechos de la cultura contemporánea definidos con precisión:

- “Actualidad del arte”: se compone de reseñas críticas que revisan las novedades literarias; cinematográficas; musicales; de las artes visuales; obras escénicas; de arquitectura y las distintas ramas del diseño gráfico, de interiores y de modas.
- “En sitio”: Esta sección abre con un apartado titulado “Estudio”, en la que *La Tempestad* visita los espacios de trabajo de creadores y cierra con “Entrevista” que incluye una conversación a fondo con creadores actuales.

³ Una de las características más notables de esta tipografía humanista *sans serifes* es su versatilidad. La personalidad de la *Ronnia* se desempeña admirablemente en los titulares, tal como se presenta en el cabezal de la revista. Diseñada por José Scaglione cofundador del tipo de fundición independiente TypeTogether con Veronika Burian, en 2007.

⁴ El creador de la fuente *Abduction* es el diseñador Rich Gast creada en 2001 en la tipográfica GreyWolf WebWorks; sus trazos son cercanos a la *Glaser Stencil* diseñada en 1970 por Milton Glaser.

⁵ El uso de una tipografía fragmentada es intencional. El concepto de abducción tiene su origen en el latín *abductio* lo cual describe una parte de una estructura, de forma imaginaria, y divide a un cuerpo en fragmentos. De manera que el desplazamiento en las partes de las letras tiene un doble sentido de fragmentación y continuidad.

- “Dossier”: se compone de una colección de ensayos en los que se reflexiona sobre las artes o se analiza el mundo contemporáneo. Se trata del espacio central de cada edición de *La Tempestad*.
- Cierra cada número con “Cuaderno para invenciones”, compuesta con trabajos de artistas y escritores reconocidos y entre estos talentos emergentes (*La Tempestad*).

La Tempestad en línea

En el medio digital *La Tempestad* inició con un sitio web y su concepto empresarial ha ampliado los públicos, han cambiado los objetivos, desde un diseño más integrado y compacto. Se ha cuidado la jerarquización de la información, siguiendo los mismos criterios que en el impreso, añadiendo breves notas de opinión en la inmediatez que exige el medio. Para atender a las noticias del arte de un modo coyuntural con el soporte impreso, la mesa de redacción de la revista decidió incluir en el medio digital, además de las notas de opinión, visitas a estudios y espacios de trabajo, entrevistas más extensas y colaboraciones de creadores; estas son consideradas las secciones más visitadas por los semionautas (Núñez, 2013, p. 24).

El diario se presenta con una estructura de desplazamiento vertical⁶ que fragmenta los contenidos. En el cabezal se destaca el nombre de la revista con una tipografía distintiva acompañado del lema que define su enfoque. Asimismo, exhibe un listado con reseñas recientes y presenta un *slider* central con las noticias más relevantes de las artes. Debajo se muestran tres columnas: dos de ellas para el cuerpo del texto; uno para *banners* fijos y con movilidad.

En las columnas destinadas para el texto se presentan reseñas con un formato a manera de blogs, etiquetados por categoría, autor y fecha. En la columna de *banners*, se incluyen noticias y la calendarización de eventos; se exhibe un ícono de anclaje visual y se añade un breve texto con los datos del autor y el evento. Generalmente también se aloja un video corto o imágenes en movimiento sobre una presentación cultural. Le sigue otro carrusel para temas adicionales, reduciendo el ancho de las columnas de texto con más presencia de las artes, que consigna el claro criterio de jerarquización de los contenidos. Al final, en el *footer* o pie de página, se presentan los contactos y avisos legales del grupo editor.

En 2008, la casa editorial PeriscopioMedia decidió presentar noticias de la actualidad en el arte con un enfoque informativo a través de medios digitales, respetando la temporalidad de los sitios web, esa frecuencia diaria de información que no era posible publicar en la revista bimestral. Núñez Jáuregui, editor del sitio electrónico de *La*

⁶ Con un *scroll bar*, barra de desplazamiento, que consiste en una técnica de interacción o reproductor en la cual un texto continuo, imágenes, o cualquier otro tipo de contenido se puede desplazar en una dirección predeterminada (arriba, abajo, izquierda o derecha) en la pantalla de la computadora o ventana de modo que el contenido es visible, aunque siempre de manera fraccionada.

Tempestad, realizó las tareas de edición de noticias del arte contemporáneo durante el periodo 2008-2015 a partir de los referentes del medio impreso, y señala: “La lectura en línea es distraída, con esa presencia de ruido de fondo que se produce en la Internet; contraria a la lectura, atenta que se realiza en el medio impreso que privilegia profundizar las temáticas de la crítica de las artes” (Núñez, 2013, pp. 33-34).

De manera que diseñar una visualización en un medio digital consiste principalmente en crear una imagen comprensible, explorable, sencilla y penetrante y en este caso, extender y continuar la vinculación de esas imágenes con el medio impreso, al recrear las formas y contenidos que representen el enfoque de la revista.

La acertada presencia del diario *La Tempestad*, a partir de 2012, se amplió a distintas modalidades interactivas en las redes sociales –Facebook, Twitter e Instagram–. Nicolás Cabral, editor de *La Tempestad*, señala que el diario digital hizo más visible a la revista entre sus lectores habituales y atrajo nuevos seguidores a la lectura de la publicación impresa, hecho que le permitió acentuar su posición de enfrentar al lector a las problemáticas del contexto contemporáneo, a través de las artes. La divulgación de sus temáticas en el diario web y su repetición en las redes sociales han avivado un flujo constante de comunicaciones sobre los eventos que se critican y presentan en la revista, vinculándose con otros géneros interactivos –videos, entrevistas, visitas a estudios, conferencias, cursos especializados– que extienden las actividades generadas de la revista (*La Tempestad*, s. f.a).⁷ El sentido de los discursos de la revista impresa y del diario digital se presentan en su materialidad sensorial.

Producción de sentido

Precisa Eliseo Verón que “la expresión en los medios se identifica con la materialidad del mensaje en los procesos de intervención de las tecnologías de la comunicación” (Verón, 2013, p. 144). Hace referencia a las estructuras de comunicación que propone Lisa Gitelman (2006, p. 7), donde las formas tecnológicas como sus protocolos asociados son una práctica cultural, un ordenamiento ritualizado de diferentes personas en el mismo mapa mental que comparten o se comprometen en ontologías semejantes de representación.

Verón distingue “los usos de las sucesivas tecnologías de la comunicación, tal como estos usos se establecieron a lo largo de la historia” (Verón, 2013, p. 145). Precisa: “la mediación es un aspecto definitorio de la comunicación en general y resultado de la materialidad sensorial, inevitable del soporte” (p. 145). La materialización del mensaje se presenta en el resultado de una secuencia de operaciones técnicas (p. 145) y, añadido, en la continuidad de los cambios estructurales que las tecnologías han provocado en las sociedades.

⁷ A su vez esto le ha permitido extender la crítica a espacios públicos en galerías, cursos especializados y en conversaciones con artistas y usuarios.

De manera que la producción de sentido se revela en su manifestación material. Esta experiencia define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido (Verón, 1993, p. 126). Destaca el teórico que la selección “de pequeños pedazos del tejido de la semiosis”, materias sensibles fragmentadas investidas de sentido, definen los *productos*; esto es, se parte siempre de configuraciones de sentido identificadas en diversos soportes –textos lingüísticos, imágenes, [sic... formatos]– que son fragmentos de la semiosis (p. 126). Continúa: “Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio temporal de sentido” (p. 126). Sobre la mediación de las discursividades, Verón sintetiza:

La primeridad del proceso es la materialización del sentido en soportes que hacen posible su autonomía mientras que la secundaridad tiene que ver con la historia generada por la persistencia del soporte. Cuando el sentido cobra cuerpo y entra en relaciones históricas, se plantea inmediatamente la terceridad de las reglas que definen las condiciones de acceso al sentido, es decir, la condiciones de su articulación (pp. 148-149).

De esta semiosis, se deriva el concepto de semantización en donde las prácticas creativas de materias sensibles, entran en relaciones de copresencia, de un medio a otro, en diversos contextos para componer nuevos productos visuales y textuales (Verón et al., 1971, p. 8). Adicionalmente habría que señalar que en los medios virtuales, la materialidad se fundamenta en la experiencia sensorial y cognitiva (Turkle, 2009), indicio referido por Oscar Traversa en *Inflexiones del discurso*: “Cuando hablamos de producción de sentido hablamos de cosas que remiten a materialidades, en el modo más raso que se puede entender ese término, es decir cosas que están en el mundo al alcance de nuestros analizadores biológicos” (Traversa, 2014, p. 20).

Formatos digitales

José Luis Brea, en su obra *Cultura_RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, describe las tipologías de la cultura RAM⁸ de las que parafraseo algunas de sus premisas sobre la energía simbólica de la cultura digital, de su carácter en una dirección productiva y relacional; una memoria en proceso de interconexión activa

⁸ La memoria de acceso aleatorio (*Random Access Memory*) es un *hardware* utilizado como memoria de trabajo de computadoras para el sistema operativo, los programas y la mayor parte del *software*. En la RAM se cargan todas las instrucciones que ejecuta la unidad central de procesamiento (procesador) y otras unidades del computador. Se denominan “de acceso aleatorio” porque se puede leer o escribir en una posición variable de memoria con un tiempo de espera igual para cualquier otra posición. No se sigue un orden secuencial para acceder a la información, sino que esto se hace de la manera más rápida posible (Curso de Maquinaria, 2008).

y productiva de datos; una memoria que ya no se posiciona y formaliza en singularidades únicas e irrepetibles, pues ya no se expresa en espacios de privilegio (Brea, 2009a, p. 15), sino que, el teórico precisa:

[...] se dispersa y clona en todas las direcciones, se reproduce y distribuye víricamente, a toda su red de lugares, difundida como onda y eco, deslocalizada en una multiplicidad de no-lugares hacia los que fluye y desde los que refluye activamente en tiempo real y con la misma lógica de *lo vivo*. (Brea, 2009a, p. 5)

Brea señala que el repertorio que conforma la cultura digital como procedimiento de representación, en una formación sistémica, articula y condiciona los órdenes discursivos, semiológicos de manera que la energía mnemónica se exterioriza. Esto ocurre por efecto de concesión, en el sentido que deposita en un signo la información desplazada y dispuesta en el contenido figurado (Brea, 2009, p. 4). La memoria RAM es una herramienta mediante la cual inteligimos el mundo colectivamente (4) desde una memoria fluida y dinámica, de transitividad continua y diferencia desplazada, (des)memoria nómada, la cual está en un incesante devenir (Brea, 2009a, p. 6). El analista extiende su reflexión:

La cultura digital está dispuesta en el tiempo-ahora, y construye una gradación de posibles saberes, en una “constelación” expansiva, que se actualiza a cada instante en su capacidad y potencia virtual (Brea, 2009a, p. 4).

Brea identificó sobre la cultura RAM y las mutaciones de su significación en su estructura procesual y perceptual. Walter Benjamin había expuesto en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003 [1936]) la emancipación de la obra artística de la existencia ritual en su recepción estética a través de medios de reproducción masiva. En este sentido, Brea expone en su obra los modos de producción y recepción de las imágenes y textos que abren la lógica de multiplicación en los espacios virtuales, en donde se pierde la singularidad y el aura del iconismo en su clonación digital, para centrarse en su valor *exhibitivo* (Benjamin, 2003, pp. 52-57) en la extensión social de divulgación del conocimiento, y en la interacción con sus usuarios en tiempo real, en tiempo ahora (Brea, 2009a, p. 11).

Estas variables perceptuales del medio electrónico se conjugan con la hechura gráfica del diario digital *La Tempestad* en un diseño limpio y funcional, en el cual resalta el punto medio entre el iconismo, que atrae la mirada del lector, y el dinamismo de la composición fragmentada de los contenidos.⁹ El diario es compacto en su estructura y

⁹ El primer elemento de anclaje visual es el nombre de la revista, le siguen las fotografías en medio tono, las de color, imágenes fijas de películas y shots. A estas se añaden los elementos tipográficos en titulares, subtítulos, balazos y el texto de la reseña.

se limita a las variables de movimiento de la pantalla para informar sobre actividades relacionadas con las artes que difunde. Ello a través de imágenes fijas, en movimiento y en la disposición textual, en donde los titulares constituyen hipervínculos para obtener más noticias sobre el tema en una *semiosis* continua (Bourriaud, 2006, p. 16). Anteriormente, Walter Benjamin (2003) y Marshall McLuhan (1972)¹⁰ ya habían insistido en el carácter fraccional del periódico como medio de transmisión de la información; este antecedente se repite y reafirma en el diario digital.

La web semántica

En la Web 2.0 se manipula una amplia interacción de informaciones. En los inicios del nuevo milenio, el enfoque de la red, los objetivos y la forma en la cual los usuarios comenzaron a percibir la información en línea fue reservada, pero simultáneamente su utilización se expandió. Asimismo, se generaron avances cuantitativos en su uso y cualitativos a partir del desarrollo tecnológico en el *hardware*.

Se conoce que muchos de los componentes de la Web 2.0 ya existían antes de 2003, pero lo que dio énfasis al paradigma participativo en este nuevo modelo fue la generalización de nuevas prácticas de actividad a escala global, las cuales impusieron la expansión de nuevos hábitos sociales y comunicativos, de nuevas formas de actuación (Prada, 2015, p. 35). Estos fueron posibles a partir de su uso tan variado de forma continua e intensa, en un espacio tiempo inferior al normal, evidente en el aumento de su efecto y rendimiento (p. 35).

Explica Juan Martín Prada que además del cambio en el modelo de comunicación en la web, se han producido otras maneras de participación: el “nuevo modelo económico” digital está basado fundamentalmente en la promoción del deseo de compartir e intercambiar, de relacionar la información, a partir de la colaboración voluntaria de sus propios usuarios y de sus potenciales consumidores para poner en circulación pública datos y contenidos (p. 35).

Expone el teórico que a la par del surgimiento de las defensas ante la mercantilización del sistema red, por medio de iniciativas de colectivos que favorecen el *software* libre y el acceso abierto, estas estructuras se conducen a través del mismo “capitalismo informacional” (Prada, 2008, p. 28). De manera que en la web social, los usuarios se convierten en los productores de valor añadido mediante el uso, la participación y el intercambio de los contenidos. El valor de visibilidad de un enunciado o de una imagen, lo define el cibernauta o *semionauta* (Bourriaud, 2009, p. 16)¹¹ en sus propios trayectos de navegación.

¹⁰ El sociólogo resalta la formación de mosaico que presenta el periódico, lo que permite al lector pasar de una noticia a otra, en la fragmentación y brevedad de su presentación (p. 132).

¹¹ Semionauta, término que propone Nicolas Bourriaud.

Lectura del arte contemporáneo en el sistema red

Sobre la divulgación de arte contemporáneo en la red, Prada señala que el arte en la red se construye sobre dos grandes conceptos que atraviesan el imaginario social y creativo del siglo XXI: la interactividad y la interacción. Fundamenta este binomio análogo al planteado por Henry Jenkins de interactividad y participación. Para el especialista norteamericano en *media*, “la interactividad se refiere a las formas en que se han diseñado las nuevas tecnologías para responder mejor a la reacción del consumidor” (Jenkins, 2008, p. 138); y la participación del usuario “está condicionada por los protocolos culturales y sociales” (p. 139).

Prada revisa la lógica de la recepción estética de esta segunda época de la red que denomina sistema-red en la consolidación de un modelo biopolítico basado en las redes sociales.¹² Las prácticas artísticas y la divulgación del arte en la web 2.0 fomentan la direccionalidad y confluencia de los ahora co-creadores en un espacio diseñado para la interacción social, el cual incluye también la producción de “comunidades de expresión” (Prada, 2015, p. 146) o las manifestaciones ciberactivistas. Tal como lo señala Prada, habría que hablar más de “experiencias con lo estético, [y] no tanto de representaciones de obras” (p. 131).

Asimismo, presenta un valioso análisis sobre las interrelaciones entre el arte e internet con especial atención a: “aquellas manifestaciones artísticas que, o bien han hecho de internet su contexto de actuación específico, o bien su campo o tema de reflexión principal se refiere al arte contemporáneo” (Prada, 2008, p. 64). De manera que la recepción de imágenes del arte contemporáneo en el diario digital presenta un “carácter procesual de la obra de arte” (Prada, 2015, p. 128). Como precisa Nicolas Bourriaud acerca de las últimas tendencias del arte:

El arte de hoy [...] toma en cuenta, en el proceso de trabajo, la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Una obra crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-partícipes (Bourriaud, 2006, pp. 70-71).

Por su parte, Prada explica que en la lógica de la recepción estética, en esta era de interactividad en la red, las empresas que operan en el medio digital centran su función en la promoción de redes y comunidades de cooperantes para la gestión del acceso a datos y archivos aportados. Este modelo no tiende a vender algún producto al consumidor, sino integrar a los usuarios y la contribución de sus archivos dentro del sistema que organiza en una serie de servicios (Prada, 2008, p. 66). Detalla Prada que en la Web 2.0 también coinciden la producción de sociabilidad con la económica ya que “las empre-

¹² El teórico estudia las formas de representación del net art en la red: del blog-art, net-cinema, arte locativo en diferentes dispositivos.

sas de la nueva web tratan de producir vida social, relaciones humanas, en una estrategia rentable basada en la indistinción entre economía y comunicación” (2015, p. 52).

En la Web 2.0, sobresale la noción del número de usuarios, esto es, entre más seguidores tiene determinada plataforma o red social, será considerada mejor, ya que destaca su valor en el volumen de visitantes o usuarios registrados, convirtiendo, así, lo cuantitativo en la cualidad esencial de la red (p. 30). De esta manera se evidencia el empeño de las empresas de la Web 2.0 por generar en sus usuarios una necesidad de pertenencia y participación; es decir, por vincularlo a un grupo, a una comunidad digital, para colaborar y aportar información en las redes sociales ya sean videos, fotografías, comentarios, textos, imágenes de sus producciones o vinculaciones con otras páginas generadas por los mismos grupos (Prada, 2008, p. 66).

Para los semioanautas, el arte no se pliega a la lógica monumental de la obra aurática, sino que será concebido en su potencial apertura como espacio “de interacción comunicativa y debate abierto” (p. 68) y, por tanto, más ligado a la producción de encuentros y colaboraciones que a la creación “material” (p. 11).

Continuando la reflexión de Prada, describe que con el proceso de involucramiento e inclusión de los individuos en los sistemas de producción económica y de subjetividad propios de la web, las nuevas formas del poder tienden a organizar la totalidad de la vida, procurando que la acción de su ejercicio sea integral (Castoriadis, 2007, pp. 102-106). En la nueva red participativa, el poder se funde con la vida, se hace abstracto, no se ejerce ya sobre los individuos, sino que circula alrededor de ellos.

De esto se deriva que la forma fragmentada y simultánea de la presentación del exceso de información en los medios digitales, ha modificado la sensibilidad y la recepción cognitiva de los semionautas actuales. Esto, sin obviar que en el entorno complejo de la red, los procesos de representación, percepción y lectura están en continuo cambio (Prada, 2008, p. 11), incluyendo al grupo emisor, a los editores y al lector-consumidor.

Conclusión

La exposición de estas reflexiones teóricas han habilitado el acercamiento a las características de la divulgación de los contenidos de *La Tempestad* en el medio digital. El diario digital parece conducir a los límites de su naturaleza fraccionaria; aunque la página tiene una estructura claramente establecida, presenta un dinamismo de fragmentos, que lleva al receptor a deambular en el ocio creativo, en un tiempo de distracción y en el mejor de los casos de reflexión.

En esta dirección, puede afirmarse que los interesados en el arte contemporáneo –estudiosos, coleccionistas y fruidores de expresiones artísticas– valoran el sentido de la revista y siguen el diario digital.

Cabe señalar que los lectores habituales de *La Tempestad* en formato impreso son en su mayoría adultos jóvenes (de 36 a 40 años). Por esto, la inserción del diario en formatos interactivos, ha permitido que los contenidos lleguen a un número mayor de lectores,

principalmente cibernautas más jóvenes (de 18 a 35 años), interesados en noticias y reseñas del arte, que se encuentran en los circuitos digitales que frecuentan y consumen.¹³

Adicionalmente, es conveniente destacar que algunos procedimientos de la recepción de la revista se vinculan con la forma de lectura (Brea, 2009a, p. 56). La revista *La Tempestad* se consume ampliamente en el país;¹⁴ para su conservación y lectura sus números se catalogan en bibliotecas públicas y privadas; los coleccionistas y asiduos lectores los seleccionan en sus librerías y algunos todavía pueden conseguirse directamente con el editor o en remates de mercados digitales. En la transposición de sus contenidos al diario digital *La Tempestad*, la lectura se hace en tiempo real, y su visibilidad está limitada a periodos temporales; lo cual refleja lo efímero y transitorio del espacio-tiempo en la realidad virtual.

De esto se deriva la importancia que tiene la lectura de la revista impresa, de carácter más duradero, pues permite releer con detalle el sentido de los ensayos críticos. En cuanto a las notas informativas que se consultan en el diario digital, éstas presentan fragmentos de los contenidos del impreso, y en el mejor de los casos, la información se copia, por medio de capturas de imagen, y se guarda para su eventual referencia. Ambos modos de producción y recepción, aunque diferentes en su pragmática, se relacionan con la continuidad y valoración de las temáticas tratadas, en beneficio de la investigación y del conocimiento de los procesos culturales, y, con una marcada especificidad en la divulgación el arte contemporáneo.

Referencias

- Benjamin, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. (2009a). *Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Recuperado de http://www.bibliotecadigital.org/bitstream/001/535/1/c_ram.pdf.
- Brea, J. L. (2009b). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Recuperado de <http://medialab-prado.es/mmedia/10509/view>
- Castoriadis, C. (2008). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Curso de Maquinaria. (2008). *Memoria de acceso aleatorio*. Recuperado de <https://lastcpu.wordpress.com/memoria-de-acceso-aleatorio-ram/>

¹³ Los datos sobre el perfil del lector revista *La Tempestad*, pueden ser consultados en el Padrón Nacional de Medios Impresos en el sitio web de la Secretaría de Gobernación de la República Mexicana.

¹⁴ La revista se distribuye para su consumo en más de 1200 establecimientos nacionales; ya no maneja el sistema de suscripciones con un tiraje, en 2015, cercano a los 14 000 ejemplares bimestrales.

- Doppelgänger. (2012). *Por el gusto de la imagen*. Recuperado de <https://doppelgangermex.wordpress.com/category/entrevistas/>
- Gitelman, L. (2006). *Always already new: media, history, and the data of culture*. Cambridge: The MIT Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- La Tempestad*. (s. f.). Cursos. Recuperado de <http://latempestad.mx/Espacio/>
- _____. (s. f.). Historia. Recuperado de <http://latempestad.mx/category/historia>
- _____. (s. f.). Secciones. Recuperado de <http://www.latempestad.mx/>
- McLuhan, M. (1996). La prensa: gobernar mediante filtración a la prensa. *Comprender los medios de comunicación*. Paidós: Barcelona.
- _____. (1972). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Núñez Jáuregui, G. (2013). La Tempestad en línea. *Casa del Tiempo*, 5(62-63), 33-35.
- Prada, J. M. (2008). La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0. *Estudio Visuales*, 5, 66-79.
- _____. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Barcelona: Akal.
- Traversa, O. (2014). Primera aproximación: la materialidad de los signos, las técnicas y los vínculos. *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor-SEMA.
- Turkle, Sh. (2009). *Simulation and its discontents*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Verón, E. et al. (1971). *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión.

HIBRIDACIONES ESPACIO-TEMPORALES EN AMBIENTES COLABORATIVOS MULTIMEDIÁTICOS¹

HEIDI J. FIGUEROA SARRIERA
Departamento de Psicología
heidi.figueroa@upr.edu

LAURIE ORTIZ
Escuela de Arquitectura
laurie.ortiz@upr.edu

HUMBERTO CAVALLIN
Escuela de Arquitectura
UPR-RP
humberto.cavallin1@upr.edu

Las tecnologías digitales de información y comunicación tienen dos características básicas: 1) la combinación de una variedad de interfaces que permiten la interacción entre las personas mediante diversas formas de contenido (audio, imagen, texto), y 2) la capacidad de desplazamiento que permite la tecnología móvil (teléfonos celulares, tabletas, laptops), que amplía, y al mismo tiempo complica, esas interacciones y comunicaciones, sus tiempos y lugares. En el pasado reciente solíamos distinguir nítidamente entre el uso del teléfono y el uso de la computadora. El desarrollo tecnológico ha permitido fusionar ambos artefactos y con ello colapsar y expandir el llamado “espacio personal”.

Nuestra investigación se centra en el entendimiento de los procesos cognitivos en el contexto de ambientes colaborativos multimediáticos donde podemos apreciar múltiples medios y redes de comunicación. Para ello investigamos los procesos de atención voluntaria en dos ambientes multimediáticos de aprendizaje colaborativo –la vídeo conferencia (que utiliza GoToMeeting) y el espacio tridimensional (con un software de inmersión en espacio virtual, Terf[®], <http://www.3dicc.com>)–. El contexto de este estudio es un curso interdisciplinar de diseño arquitectónico. El curso se ofrece de forma híbrida (presencial y a distancia) entre estudiantes de arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y estudiantes de ingeniería del Recinto de Mayagüez. El curso sigue el modelo de aprendizaje basado en proyecto (*Project Base Learning*, o PBL por sus siglas en inglés) desarrollado por la Dr. Renate Fruchter de

¹ Esta investigación fue financiada por el Fondo Institucional para la Investigación (FIPI) 2013-2015, Decanato de Estudios Graduados e Investigación, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

la Universidad de Stanford para la enseñanza de la Arquitectura.² En este escrito ubicamos la discusión en los aspectos contextuales y afectivos que median los procesos de atención voluntaria en ambientes colaborativos con multimedia. Abordamos detalles de la metodología del estudio y marco conceptual para adentrarnos en la discusión de contexto/afecto relacionado con: negociaciones en la construcción de la presencia dentro de la dinámica espacio personal/grupal y las modalidades comunicativas que proveen los medios.

Metodología

En nuestra investigación estudiamos dos tipos de presencias en la interacción y comunicación: 1) co-presencia corporal (interacción cara a cara), y 2) tele co-presencia corpórea (interacción cara-interfaz), acortaremos esta última con el término tele-co-presencia. Los participantes de este estudio son cuatro estudiantes, organizados en dos equipos de trabajo. La interacción y comunicación de nuestros participantes con miras a la producción de un diseño arquitectónico con la colaboración a distancia de estudiantes de ingeniería, se propicia a través de dos software de entorno colaborativo: la videoconferencia (GoToMeeting) y el entorno virtual en 3D (Terf[®]). Este último entorno implica el uso de avatares animados para la auto-representación, lo que favorece la construcción de un entorno virtual de colaboración.

En nuestro caso, el entorno virtual simula el aula real. También permite un espacio virtual para la interacción donde los estudiantes pueden simular su diseño arquitectónico para edificios como una representación virtual 3D y explorarlo con sus avatares. Los participantes pueden caminar y demostrar características específicas de su proyecto arquitectónico mientras hacen la evaluación y solucionan problemas de diseño (véase figura 1 para una vista parcial de cómo luce la interacción avatar ambiente cuando estudiantes visitan con sus avatares el diseño en desarrollo).



Figura 1. Ambiente virtual para la interacción del equipo de diseño

² El equipo de investigación interdisciplinario está constituido por Heidi J. Figueroa Sarriera (IP), psicóloga social, Humberto Cavallin, experto en diseño, profesor de Arquitectura, Laurie Ortiz, especialista en sis-

Para registrar la interacción, combinamos la tecnología de rastreo ocular (*eye tracker*³) con cámaras de vídeo que capturan la información contextual más amplia (lo que sucede en el espacio de la persona). El *eye tracker* rastrea la mirada y permite situar los puntos de focalización sobre la pantalla del monitor, así como las desviaciones. Esto nos permite capturar observaciones que no pueden ser identificadas a simple vista, y aporta un criterio cuantitativo para identificar la desviación en el proceso de atención (momentos evidentes en los que el sujeto desvía la mirada del monitor), con un enfoque cualitativo mediante la videografía, y el análisis temático de entrevistas individuales y grupales. La combinación de instrumentos de observación directa (*eye tracker* y cámaras) requirió un diseño particular del aula que se muestra en la figura 2.

La complejidad que conlleva el concepto *presencia* en las relaciones de tele-copresencia empuja los límites de las típicas técnicas de observación de campo. Desde el



Figura 2. Distribución del equipo en el aula: computadoras, cámaras de vídeo, Fin, proyección de pantallas con equipo eBeam

temas de información y documentación y Alfredo Rivas, de la Escuela de Comunicación de la UPR-RP. Agradecemos la colaboración de los asistentes de investigación: Irene Fajardo y Alejandro Jahiatt de la Escuela de Arquitectura, Miosotis Cortés y Ángel Palacios de la Escuela de Comunicación, así como Agnes Torres y María Elena Santos del Programa Graduado de Psicología, todos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico.

La investigación se desarrolló en el contexto de un curso ofrecido por Humberto Cavallin de la Escuela de Arquitectura de la UPR, en colaboración con otros colegas profesores del Departamento de Ingeniería del Recinto de Mayagüez. El sistema de la Universidad de Puerto Rico incluye once campus en varios municipios de la Isla. El Campus Mayagüez está ubicado en la costa oeste de Puerto Rico, mientras que el Campus Río Piedras está ubicado al noreste, a 95 millas de distancia.

³ El *eye tracker* se ubica debajo de la pantalla de la computadora utilizada por cada participante durante las interacciones. Este equipo registra en tiempo real esas interacciones a través de su propio *software* (Miramatrix, <http://www.miramatrix.com/>). Esta grabación incluye datos de vídeo de pantalla y datos numéricos, incluidos los valores para la ubicación de la mirada y marcas de tiempo. Con estas medidas cuantitativas, generamos modelos que representan áreas de atención (lugares donde la mirada se mantuvo estable, también conocido como foco de atención). Asumimos que cada vez que la ubicación de los ojos de los participantes se colocan fuera de la pantalla, esto es un indicador de que el participante no presta atención a la pantalla. También se generan diagramas, conocidos como termógrafos, para proporcionar una visualización de la cantidad de tiempo de fijación de la mirada y su recurrencia para cada área del campo visual estudiado. Las termografías también indican qué áreas fueron más atendidas que otras durante las interacciones registradas, lo que nos da más información sobre el comportamiento visual en las interfaces de pantalla.

punto de vista de las formas de análisis, la videografía (que combina el análisis de video y la etnografía enfocada, esta última aplica técnicas de investigación etnográfica a la experiencia de actividades secuenciales) es una estrategia que nos permite interpretar esta complejidad de una forma hermenéutica (Knoblauch, Tuma y Schnettler, 2015; Knoblauch, 2014; Knoblauch y Schnettler, 2012; Knoblauch, Schnettler, Raab y Soeffner, 2012). La videografía comparte algunas características comunes con la tradición de investigación etnográfica, de acuerdo con Baer y Schnettler (2009). Ambas generan datos en entornos naturalistas, comparten el principio del análisis de secuencias y el principio hermenéutico de interpretación en el proceso de análisis. La videografía presta especial atención al contexto en el que se generan los datos. Estos autores proponen que las grabaciones audiovisuales son sólo una parte de los datos que se pueden recopilar, ya que la información puede aumentarse a través de entrevistas, documentos, observaciones de campo y otras técnicas de recopilación de datos. El eye tracker y los vídeos son herramientas importantes en este tipo de investigación pues amplían el alcance de la observación y las posibilidades de recogido de datos.

En nuestro caso realizamos los siguientes procedimientos y técnicas para recopilar los datos: 1) observación de campo de todas las sesiones de interacción *online* (con ambos softwares, GoToMeeting y Terf®), 2) utilización de tecnología de *eye tracking* para identificar los momentos de ruptura o desviación del foco de la mirada, 3) entrevistas individuales al final de la experiencia del curso, y 4) entrevista grupal luego de cinco meses de haber terminado el curso.

Tanto las observaciones de campo como las entrevistas fueron guiadas por los conceptos básicos de la Teoría de actividad: agente (observaciones sobre movimientos corporales y secuencia de acción del sujeto), objeto (motivo), artefactos y espacio (dinámicas particulares de los agentes en sus acciones en el contexto particular). En este caso el contexto supone tanto la dimensión *online* como la *offline*, generándose un espacio que llamamos híbrido.

Las entrevistas individuales y la entrevista grupal fueron sometidas a un análisis temático, un enfoque analítico cualitativo ampliamente utilizado en psicología. El análisis temático se ha considerado como un método por derecho propio. Una ventaja importante es su flexibilidad, ya que puede aplicarse a través de una variedad de enfoques teóricos y epistemológicos. Braun y Clarke (2006) definen el análisis temático como “un método para identificar, analizar e informar patrones (temas) dentro de los datos” (p. 6). La teoría de la actividad nos orienta a centrar nuestra atención en la interacción de los sujetos con otros sujetos, el espacio y los artefactos en acción persiguiendo un objeto (motivo) y tomamos estas categorías como punto de partida para las observaciones y la interpretación.

Figuroa Sarriera (2016) hace un recorrido por los aspectos más controversiales que se desprenden alrededor de una revisión de literatura sobre el proceso de atención voluntaria en ambientes multimediáticos. Entre los aspectos discutidos está la necesidad

de investigación en contextos naturalistas, ya que la mayor parte de las investigaciones en esta área se realizan en contextos de laboratorio guiadas por el diseño experimental. Otro aspecto notorio es la discusión en torno al rol de las distracciones en el proceso de atención voluntaria y la dimensión contexto/afectividad y la actividad comunicativa en el proceso cognitivo que es donde concentramos esta discusión.

El rol las distracciones y la actividad creativa

Contemporáneamente la discusión sobre innovación aparece frecuentemente vinculada al tema de las tecnologías digitales. En gran medida este vínculo está asociado a las políticas de desarrollo tecnológico y científico que de entrada están enmarcadas en el desarrollo empresarial. Con lemas como “tecnología para la gente” se quiere vincular la tecnología digital y el desarrollo industrial (véase Accenture, 2017) donde la persona se construye como consumidor y se coloca el reto del desarrollo en la innovación tecnológica que provea una experiencia de control aún dentro de situaciones de riesgo.

Technology will continue to transform the way we work and live, raising many questions about both opportunities and challenges. Accenture believes that these innovations are a force for positive change, because the power lies squarely with people to bring great benefits to business and society. While there are risks, as there are with any technology, we are in control. We can shape technology so that it adapts to us, elevating our ability to create a future that fits our needs. (Accenture, 2017, p. 2)

Sin embargo, la premisa de “estar en control” es tema de debate cuando hablamos de procesos cognitivos tanto como en los ámbitos políticos y económicos. Autores como Lin (2009) establecen la preocupación cognitiva en tanto cómo surge la innovación y cuáles son los factores que la facilitan. En este ámbito, los llamados “distractores” (entendidos como aquello que desvía la atención sobre un objetivo y su consecución) pueden tener un control cognitivo amplio y además hipotéticamente tener un rol importante en el proceso de innovación. Los “distractores” pueden exponer a la persona a información que posteriormente puede serle útil para nuevos descubrimientos.

Entonces, emergen otras interrogantes, tales como: ¿qué puede ser considerado como “distractores” en el contexto experimental y cómo difiere de lo que sucede en el ambiente cotidiano fuera de los controles experimentales? Más aún, cómo podemos hablar de “distractores” en ambientes de multitareas (*multitasking*), tan comunes en la cotidianidad de la vida contemporánea (Figueroa Sarriera, 2016).

Los “distractores” pueden tener un papel importante en el proceso cognitivo. Davidson (2012) cita el principio básico que postula quien es considerado el fundador de la neuropsicología, Donald O. Hebb, cuando expresa: “neurons that fire together, wire together”. Esto significa que mientras más repetimos un comportamiento, más

automático, o sea menos reflexivo, se convierte ese comportamiento. Estas conductas se convierten en patrones o hábitos.

Si examinamos cuidadosamente las acciones en nuestra vida diaria, muchas requieren multitareas. El *multitasking* no es algo exclusivo de la interacción con la tecnología digital, no lo notamos porque algunos de estos conjuntos de acciones ya han sido incorporados en nuestro circuito automático de acciones y las realizamos sin pensar en ello. Sin embargo, cuando algo falla en ese circuito (por ejemplo, sufrimos una lesión o un artefacto no funciona como se espera) tomamos conciencia de la situación, y la convertimos en un objeto de reflexión. La capacidad de ser autorreflexivos constituye un elemento fundamental en el proceso de aprendizaje, especialmente cuando estamos ante condiciones nuevas.

La experiencia de ruptura de la atención parece ser no solo inevitable sino necesaria. Davidson (2012) insiste en que sin distracción no estamos conscientes de que estamos prestando atención a algo. Solo cuando nos desviamos hacia algo diferente de lo que esperamos nos damos cuentas de “los puntos ciegos”. Winograd y Flores (1987), siguiendo la tradición de Heidegger sobre la computadora y los procesos cognitivos, nos sugieren algo similar cuando establecen que las rupturas juegan un papel muy importante en los procesos cognitivos, revelan la naturaleza de nuestras propias prácticas.

Para Winograd y Flores (1987) el nuevo diseño solo puede ser creado e implantado en la estructura de los espacios de las rupturas recurrentes. En síntesis, un diseño constituiría una interpretación de una ruptura -lo que supone un sujeto cognoscente activo, reflexivo en relación a su medio- y el compromiso de anticipar futuras rupturas dentro de un contexto social dado. Ese “volver atrás” remite siempre al cuerpo mismo, en su ubicación específica, aunque interconectada. Es precisamente por este espacio para la reflexión⁴ lo que permite hacer auto referencia, resignificar para continuar.

Para entender esa ubicación específica hemos optado por la Teoría de actividad que se desprende del enfoque histórico cultural de Lev Vygotsky (1978, 1986). De acuerdo a la teoría de la actividad los criterios básicos que distinguirán el proceso atencional son: la direccionalidad y la selectividad (Luria, 1974). El sujeto desde muy temprano puede focalizar y seleccionar estímulos particulares que tengan una funcionalidad en el intercambio con el medio ambiente. El signo se convierte en una herramienta de orientación con una significación dada por el intercambio cultural. La teoría establece una relación recíproca entre sujeto y objeto (entendido como objetivo o motivo). Entre estos dos -sujeto y objeto- se entiende que existe una transformación dialéctica: por una parte se transforma el objeto en el proceso de la actividad, y por otra, se transforma el sujeto en la manera en que internaliza el uso de herramientas en relación la actividad en

⁴ El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española define reflexión del latín tardío, *reflexio*, *-ōnis*, acción de volver atrás.

una situación dada. En este sentido el concepto de artefacto o aparato cognitivo es todo aquello que induce o asiste a una persona a pensar, aprender, en síntesis, establecer intercambios significativos con su entorno. Esto supone que las prácticas concretas –que van desde colocarse una cinta en un dedo para recordar una diligencia hasta establecer esquemas de asociaciones simbólicas– pueden ser un artefacto cognitivo.

La teoría de actividad ha puesto el énfasis en la importancia de esos otros agentes para crear lo que Vygotsky (1978, 1986) llamó, “la zona de desarrollo proximal”. Este concepto se refiere a aquellos procesos cognitivos que el niño o niña no podrían realizar aisladamente sin contacto social. Por consiguiente, la dimensión afectiva (como experiencia psíquica-corporal en su capacidad de afectar y ser afectado por otros sujetos) no puede ser desvinculada de la dimensión cognitiva. Norman (1993) amplió el concepto de artefacto cognitivo para incluir elementos simbólicos tales como reglas de asociación, proverbios y mnemotecnia, los cuales desempeñan un papel importante en los procesos cognitivos. En este sentido el comportamiento de otros agentes en situaciones sociales específicas pueden servir como artefactos cognitivos.

La teoría de la actividad ha sido aplicada al estudio de los procesos de atención en el contexto de las nuevas tecnologías de comunicación. Se entiende que las tecnologías digitales de información y comunicación añaden circunstancias específicas que transforman la línea histórica de las interacciones del sujeto con el mundo (Kaptelinin, 1996). Los artefactos de mediación son centrales en este marco teórico. Cuando se abordan los ambientes colaborativos de multimedios como aparato cognitivo hay que dar cuenta de por lo menos dos áreas básicas: 1) afecto/contexto y 2) la dinámica de cuáles son aquellas destrezas que son estimuladas por su eficiencia en la producción de sistemas funcionales y cuáles se van atrofiando. Nos dedicamos en este escrito a aspectos de la relación afecto/contexto intercalando en la discusión algunos resultados de nuestra investigación.

Afecto y contexto: presencia y modalidades comunicativas

Los procesos de atención y vínculo (*engagement*) durante las interacciones mediadas por computadoras constituyen un aspecto medular para el éxito de las comunidades de aprendizaje y proyectos de colaboración en ambientes multimediáticos. Estos procesos son muy relevantes en aquellas situaciones en las que la calidad de la comunicación establecida entre los diferentes actores involucrados es crítica para el desarrollo de los procesos de toma de decisiones.

Los aparatos cognitivos están íntimamente ligados al contexto sociocultural. Uno de los asuntos centrales al estudiar los factores que median el establecimiento del vínculo en los entornos colaborativos multimediáticos es precisamente el concepto de *presencia* del sujeto en estos espacios y las diversas *modalidades comunicativas*. Éstos son dos aspectos indispensables a la hora de entender cómo se establecen relaciones para generar sistemas funcionales.

Teniendo en consideración las distinciones mencionadas previamente en torno al concepto de “presencia”, la literatura examinada por Mantovani y Castelnuovo (2003) permite identificar cuatro áreas de factores asociados al fenómeno de la presencia en ambientes virtuales de aprendizaje. En primer lugar, identifica aquellos factores asociados a la percepción (calidad de las imágenes, interactividad y control). Luego, están los factores individuales (imaginación y la sensación de no mediación o transparencia, procesos de identificación, motivación y metas, estados emocionales). En tercer lugar, menciona las características de contenido (trama, historia, narración y aspectos dramáticos). Finalmente, añade los factores del contexto interpersonal, social y cultural. La experiencia de formar parte de un grupo, ya sea a través de la propia representación de la persona o su avatar, puede ser un aspecto importante en el proceso de atención. Partiendo de estos factores habría que dar cuenta del rol del interfaz humano-máquina como mediación comunicativa entre el sujeto y su actividad, tanto en lo relativo a la *inmersión* (su vínculo directo con el aparato tecnológico) como con su *presencia* (aspectos psicológicos y cognitivos) Mantovani y Castelnuovo (2003).

El cuerpo del sujeto en un ambiente colaborativo multimediático asume una negociación constante con su espacio y los aparatos. Esto hace necesario entender no solo las rupturas atencionales sino también las formas de negociación entre el agente, otros agentes, su espacio y los artefactos en el juego constante entre lo que ha sido llamado por algunos autores (Kahneman, 1973) como, atención voluntaria y reflexiva. El espacio que habita el sujeto es un espacio sociocultural híbrido *online/offline*. Definir el espacio como sociocultural presupone la dimensión presencial y, por consiguiente, la centralidad de las interacciones permisibles a partir de los sistemas de interfaz y del entorno más amplio desde el que se actúa.

Para un entendimiento de los diversos hardware y software que intervienen en la cadena de posibles acciones en el caso bajo estudio, identificamos sus funciones particulares de acuerdo a la experiencia de nuestros participantes. Estos softwares median dos áreas de destrezas básicas: interacción y comunicación entre equipo de trabajo y realización de tareas propias del diseño.

La primera observación que se desprende es que las acciones de los participantes no se circunscriben a los dos softwares de principal interés en este estudio (GoToMeeting y Terf®). Las acciones indican que mientras que otros softwares atraviesan la cadena de acciones –tales como utilizar el correo electrónico y enviar mensajes de texto (SMS)– que se utilizaban para distribución de tareas, compartir información, enviar archivos, realizar preguntas y coordinación de reuniones, los SMS funcionaban sobre todo como mecanismos de corroboración de acuerdos. No obstante, los softwares que permiten reconocimiento de la interlocución (por ejemplo, WhatsApp tiene iconos para identificar el estatus del mensaje en relación al receptor) tienen especial acogida.

En cuanto a funciones específicas para realizar una tarea de diseño se destacan dos: almacenaje y representación gráfica. Los softwares nombrados como los más utilizados

para almacenaje fueron: Google Drive, Box y Dropbox. Para propósitos de representar las diversas fases del proyecto se informó una gama más amplia de alternativas: Excel, Rhino, Icats, Revit®, Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, SketchUp, AutoCAD, Power Point, destacando el uso de software propietario. De éstas, Revit fue el software que se mencionó más frecuentemente.

Es importante señalar que el uso de notas y dibujos en la libreta era muy común (este dato fue notable en las observaciones de campo como en las entrevistas). Los participantes informaron que estas notas y dibujos ayudaban a la memoria y también permitía una comunicación más directa entre los integrantes del equipo que interactuaban cara a cara. Tal parece que la continuidad corporal-lápiz sobre el medio convencional de la libreta o cuaderno de notas permite la construcción de un espacio más íntimo. En éste la persona puede apelar a aquellas destrezas que domina (escritura, dibujo) y decidir en qué momento compartirlo con sus compañeros de equipo (cara a cara) mientras interactúa con otros a distancia. Estos espacios de “intimidad” también se crean a través de los medios electrónicos, por ejemplo, cuando los estudiantes envían mensajes a través del chat como conversación paralela pero que salta la vigilancia del grupo o del profesor. A través de estas prácticas se construye un contexto donde se segrega el intercambio de información y se construye una percepción de control importante que tiene una función de desahogo y al mismo tiempo, de complemento de las acciones propias de la tarea.

Cuando se les pregunta a los estudiantes cómo compara la experiencia de utilizar ya sea GoToMeeting o Terf® desde el hogar y en el salón de clases, la preferencia era la primera alternativa. Todas las razones ofrecidas se vinculan a factores socioculturales. Por un lado, en el espacio doméstico (por ejemplo, su cuarto) estaban ya dadas las condiciones de comodidad que ellos entendían eran favorables para la concentración. Por otro lado, el hecho de no tener que salir de la casa implicaba una economía no solo de tiempo sino también de situaciones de estrés. Según nuestros entrevistados, tener que salir lo suficientemente temprano y tener que conducir el auto para llegar a tiempo en el contexto urbano de congestión de tránsito vehicular constituía factores estresantes que generan estado de agotamiento corporal que obra en contra de las condiciones adecuadas para enfocar la atención efectivamente. Una vez en el salón de clases ver que un compañero, por ejemplo, abre su red social de preferencia, como Facebook, esto constituye un estímulo que entra en competencia con lo que se supone sea la atención a las tareas del curso. Esto sugiere que en la experiencia de la vida cotidiana la persona tiene que esforzarse más a nivel consciente, negociar su espacio inmediato e incluso lidiar activamente con las experiencias de agotamiento corporal para generar su foco de atención. Como se verá más adelante la presencia de otra persona, como interlocutor, ya sea cara a cara o por telecopresencial, añade atractivo y motivación al desarrollo del *performance* personal en la realización de la tarea.

Al igual que los softwares, también los soportes o equipos (hardware) se destacan por su variedad y añaden movilidad. Pueden ser divididos en tres grandes grupos: los

equipos disponibles en el aula (laptops, pizarras electrónica conectadas para acceso *online* o TeamBoard, proyección con equipo eBeam) las laptops personales de cada estudiante y los teléfonos celulares también de uso personal. En cuanto a la funcionalidad de estos equipos, se destacó una preferencia por el uso de la laptop personal vinculada a: rapidez, hábito, acceso rápido a files que no han sido aún compartidos. También servían como mediación en las interacciones cara a cara y se mencionó como aspecto positivo la capacidad de tener todos los archivos juntos y accesibles. Además, permite continuar trabajando mientras el profesor le ofrece retroalimentación a otros estudiantes, así como procrastinar para realizar otras tareas no asociadas al curso y utilizar software que no están disponibles en los equipos del aula. Nuevamente aquí tenemos el reclamo del espacio individual como condición importante para la acción. La percepción de control sobre sus artefactos y medios a partir de los cuales se construye ese espacio individual o personal parece ser base para el despegue de procesos cognitivos en ambientes colaborativos. Esta división adquiere otras formas pues es común ver usuarios que trabajan con más de una pantalla. Por ejemplo, en estos casos la persona tiene acceso al espacio de trabajo personal, con contenidos que solo existen en una computadora particular (*standalone*), mientras que en la otra pantalla acceden al espacio *online* potencialmente compartido.

La utilización de las computadoras del aula representaba una ventaja para aquellos estudiantes que tienen Mac, pues podían utilizar software no compatible con el sistema operativo de Mac (MacOS). Además, eran las computadoras que tenían configurados los *eye tracker* de la investigación (ciertamente, ésta es una funcionalidad externa al curso pero los participantes lo asumen como un objetivo en sí mismo una vez acceden ser parte del estudio).

El teléfono celular adquiere una importancia cardinal en los procesos de interacción y comunicación. Su funcionalidad atraviesa una serie de tareas: búsqueda de información a través de motores de búsqueda (por lo general Google), comunicación con profesor y compañeros de clases (software de social media y chats, especialmente WhatsApp y SMS) y en último lugar, llamadas telefónicas. Lo anterior refuerza el hecho constatado por diversas investigaciones de que el teléfono celular se ha convertido en un artefacto en el cual se realizan tareas más que un dispositivo para hablar (Figueroa Sarriera, 2017; Ling, 2004; Ling & Pedersen, 2005; Agar, 2003; Nyíri, 2005; Katz & Aakus, 2002; Hamill & Lasen, 2005; Goggin & Hjorth, 2007; Ito, Okabe & Matsuda, 2005).

Cuando pareamos las instancias de mayor pérdida de focalización de la mirada de acuerdo a la tecnología de *eye tracker* con los segmentos de vídeos que nos aportan información sobre el espacio de trabajo personal, nos percatamos de que las instancias mayor pérdida de focalización de la mirada se asociaba a problemas de conexión con el lugar remoto y agotamiento. Relacionado al primer aspecto, se destacan dificultades infraestructurales para garantizar una conexión con la velocidad necesaria para interactuar sin-

crónicamente tanto en GoToMeeting como en Terf[®], combinado con errores técnicos tales como: ruidos por feedback.⁵ En relación al segundo aspecto, cuando se realiza el análisis secuencial de tareas en los vídeos correspondientes a los segmentos de pérdida de focalización, se pueden identificar dos acciones de mayor frecuencia: 1) comunicación cara a cara (ya sea entre los miembros del equipo, entre la persona y el profesor o la persona y el técnico asistente), y 2) lenguaje no-verbal de agotamiento o desesperación asociado a tocarse parte del cuerpo (por lo general, cabello, boca, extremidades) y la tendencia a reclinarse hacia atrás en el asiento (propiciando con este movimiento salirse del área de rastreo ocular pero también relajación muscular torso-esquelética que busca alivio a la tensión). No es de extrañar que la mayor parte de estas instancias ocurre al principio de las sesiones (donde suelen darse dificultades de conexión) y hacia el final de las sesiones (donde son más comunes las señales corporales de agotamiento).

En las entrevistas individuales cuando se contrasta la percepción del agotamiento entre copresencia y telecopresencia, esta última fue percibida como más agotadora. Mover el cuerpo parece ser el recurso más utilizado en estas situaciones donde el participante opta por: pararse y moverse fuera del área de trabajo, estirarse, echarse agua en los ojos o experimentar movimientos motores involuntarios. Asimismo, cuando los estudiantes evalúan las limitaciones y ventajas de la interacción cara a cara (copresencia) informan que la única limitación reside en tener que desplazarse físicamente a otros lugares. Sin embargo, añaden como ventajas: 1) es más favorable para el término del trabajo final, 2) más favorable para producir presentaciones en equipo, 3) más favorable para realizar preguntas y obtener respuestas directamente, 4) en general, se estima que cuando el recurso (el conferenciante o la persona que está ofreciendo información) está presente cara a cara, se genera más atención. La telepresencia, sin embargo, que tiene el atractivo de no tenerse que desplazar a otro lugar, fue más acogida para trabajos iniciales que para trabajos finales por lo que se favorece la experiencia híbrida. Especialmente, se apunta hacia el rol nefasto que tiene la pérdida de comunicación por mal funcionamiento del sistema.

Modalidades de comunicación

Schroeder (2010) hace un acopio de investigaciones asociadas precisamente a las formas de representación y comunicación de la persona en diversas plataformas. Junto a las realizadas por su equipo de investigación estas investigaciones sugieren pistas interesantes para profundizar en el estudio de las formas de comunicación en ambientes multimedia. Un planteamiento que permea su discusión es el hecho de que estas plataformas de comunicación proveen una multiplicidad de ambientes posibles y que cada uno lleva consigo particularidades en términos de formas de comunicación y de representación

⁵ *Feedback* es cuando una determinada fuente recoge su propia señal y la reintroduce en el mismo sistema.

de la identidad. ¿Qué significa esto? Si bien algunas investigaciones tienden a extrapolar los rituales de interacción que ocurren en la interacción cara a cara a los entornos de telepresencia, habría que dejar un espacio para identificar aquellos fenómenos comunicativos que son propios de estos espacios. Por ejemplo, las maneras en las que se establece una base común para poder entablar una conversación vinculante son diferentes si estamos hablando de un ambiente donde solo hay voz versus un ambiente que se genera exclusivamente texto. Sobre este particular el autor nos señala varias diferencias. Textear permite realizar otras tareas simultáneamente en relación al espacio físico inmediato proveyendo una sensación de “no estar del todo allí” que no se puede lograr de la misma forma si la interacción depende exclusivamente de la voz. Aparentemente este es el caso de plataformas de vídeo conferencias como GoToMeeting. Desde la experiencia que informan nuestros participantes -cuando se compara una conferencia presencial versus una conferencia por vídeo a través de GotoMeeting- parece ser común la apreciación de que la vídeo conferencia provee espacio para realizar otras tareas como navegar en Internet o enviar mensajes a través del teléfono celular, que podían o no estar relacionados con la clase. Sin embargo, informan que en la experiencia de interacción en el ambiente tridimensional parecen estar más implicados. De hecho, tanto las observaciones de campo como los análisis de los segmentos de vídeos denotan mayor concentración en la tarea y menos intervención de acciones dirigidas al uso de otros artefactos.

El énfasis en los estudios sobre atención en entornos multimediáticos tiene un fuerte componente sobre elementos visuales de la interfaz. Sin embargo, el interés en el diseño instruccional *online* ha puesto de manifiesto la importancia de atender aspectos de sonido. ¿En qué medida la presencia o ausencia de sonido—sea este ruido, sonido de trasfondo, de ambientación, etc.—interfiere o estimula el proceso de atención y vínculo? ¿En qué medida este elemento tiene un papel medular al momento en el que la persona decide optar por una plataforma u otra en la ejecución de una tarea? En conjunto estos asuntos remiten a la relación entre selección de ambiente o interfaz y la necesidad de comunicación particular.

En nuestra investigación uno de los factores que más fue señalado como distractor eran precisamente las dificultades técnicas asociadas a problemas con el sonido. Los problemas asociados a dilaciones en captación de sonido, pérdida de sonido, distorsiones del sonido que afectan escuchar adecuadamente la enunciación del participante *online* impactaban la tarea de varias formas. En algunos casos el vacío se llenaba con otros aparatos, como el teléfono celular. A través de mensajes de texto utilizando fundamentalmente WhatsApp o incluso llamadas telefónicas intentaban continuar tareas u ofrecer ayuda para reconectar la sesión *online*. En otras instancias, los problemas de sonido ofrecen un espacio para realizar otro tipo de acciones que pueden o no estar relacionados con las tareas. En todo caso estos espacios sirven como espacio de relajación en relación a una situación estresante producida por la ruptura o disfunción de la relación de agente con el aparato en cuestión.

Otra área de interés está asociada a cuáles son las estrategias de construcción de la identidad personal en el proceso comunicativo en condiciones donde las expresiones faciales- tan importantes en la relación cara a cara- son mínimas como ocurre con el uso de avatares. Se ha dicho que este tipo de situación requiere un esfuerzo de atención mayor en la medida que la persona debe invertir más tiempo y recursos para compensar la pérdida de claves visuales que existen en la interacción cara a cara como gestos faciales o corporales. En otras palabras, las señales que indican copresencia tienen que ser más explícitas, el “silencio” en estos ambientes es algo que debe ser “reparado” Schroeder (2010). Sin embargo, nuestros resultados apuntan hacia otra pregunta: ¿en qué medida la posibilidad de que la persona junto a otros que cohabitan el espacio virtual pueda moverse por el espacio minimiza o compensa esta carencia? Uno de los aspectos más positivos que se mencionó en las entrevistas –tanto en las individuales como en la grupal– es el hecho de que el espacio tridimensional (Terf[®]) permitía caminar el modelo de diseño arquitectónico que se estaba trabajando junto a los demás participantes. Una de las entrevistadas lo expresa de la siguiente forma: “es que es más normal, es más vida real, parece raro pero es más... tú tienes tu avatar, estás al lado de otra persona que también tiene su avatar, tú te puedes mover libremente adentro del espacio es mucho más real” La expresión de que es “más real” hay que entenderla en el contexto de la pregunta que se formula, la comparación con otros ambientes que no admiten espacio tridimensional. No obstante, también se debe notar que el enunciado supone equivalencias entre la vida *offline* y *online* en la medida en que se vive como si en efecto, la persona estuviera al lado de otra, moviéndose por el espacio, y no como una mera representación visual.

Desde otra perspectiva, en las sesiones de análisis hermenéutico de las secuencias de tareas en los vídeos se pueden identificar otras negociaciones de espacio social y reagrupamiento que permite el medio fluido del ambiente digital. Por ejemplo, en un momento de desconexión *online* de un usuario, ésta participante decide navegar el proyecto arquitectónico en el espacio virtual (Terf[®]) adherida al avatar de su compañero de equipo (cara a cara). Esta reagrupación le permite sobreponerse a su falta de conexión *online*, explorar el espacio virtual desde la perspectiva de su colega y al mismo tiempo, tener las manos libres para realizar anotaciones.

Igualmente se ha sugerido que cambiar de compañero o compañera de conversación requiere de una acción más explícita y deliberada que en las situaciones cara a cara donde la mirada y ciertos movimientos corporales pueden suplir esta información. Una implicación de esto es que más estrategias comunicativas verbales se asocian a la producción del estado de alerta y foco de la atención. Asimismo, ciertas acciones no verbales, como por ejemplo, salir del espacio virtual si no logra conectar efectivamente con otra persona, son comunes y sin mayores consecuencias en estos espacios que en una interacción cara a cara. Lo que lleva a sugerir que en términos de posibilidades de aprendizaje estos espacios virtuales proveen un ambiente más protegido donde el sujeto puede experimentar más abiertamente con diversas estrategias cognitivas a la hora

de realizar una tarea, sea esta establecer un puente comunicativo, resolver un rompecabezas o realizar un proyecto.

Comentarios finales

En resumen, cada plataforma de comunicación provee ciertas posibilidades comunicativas y no otras. Por consiguiente, las personas van desarrollando nuevas formas comunicativas y nuevos rituales van emergiendo y generalizándose. Apunta esta última discusión a la importancia de considerar las modalidades comunicativas en los procesos de atención, especialmente si los estudios están centrados en el desarrollo de comunidades de aprendizaje y prácticas colaborativas.

Este estudio del agente y sus acciones en un ambiente colaborativo multimediático ha implicado tomar como punto de partida el punto de vista del agente (entendido como cuerpo más las secuencias de acción que desencadena en su interacción con el espacio, otras personas y artefactos). El agente asume una negociación constante con su espacio y los aparatos, entre su persona y el otro (virtual y cara a cara), entre el agente y tiempo/espacio de la demanda (la tarea).

Las funciones ejecutivas decisionales que son particularmente relevantes en los procesos de atención voluntaria en situaciones de la vida cotidiana, aparecen mediadas de manera dinámica entre la necesidad de vínculo social y la necesidad de conservar un espacio personal individual. Por último, entender cómo las personas se relacionan en su espacio de vida con toda una serie de aparatos tecnológicos que favorecen la construcción de un espacio híbrido *online/offline* más allá del salón de clases parece tener especial relevancia. Cada vez más los espacios de ocio, de trabajo, doméstico y de estudio se mezclan en gran medida en virtud de lo que posibilita la tecnología móvil produciendo un cambio importante en la experiencia temporal y espacial. Dichos aspectos merecen ser materia prioritaria de análisis en la investigaciones sobre ambientes multimediáticos.

Hemos indicado que al abordar los ambientes colaborativos de multimedios como aparato cognitivo (que permiten organizar destrezas para generar sistemas funcionales) hay que dar cuenta de los factores socioculturales en la relación afecto/contexto. Desde el punto de vista cognitivo, resta indagar sobre cuáles son aquellas destrezas que son estimuladas por su eficiencia en la producción de sistemas funcionales y cuáles se van atrofiando en la dinámica de un mundo social y cognitivo que se transforma al compás del desarrollo tecnológico digital.

Referencias

Accenture (2017). *Technology Vision 2017. Technology for the people. The era of intelligent enterprise*. Recuperado de https://www.accenture.com/t00010101T000000__w_/at-de/_acnmedia/Accenture/next-gen-4/tech-vision-2017/pdf/Accenture-TV17-Full.pdf

- Agar, J. (2003). *Constant touch: a global history of the mobile phone*. Cambridge: Totem Books.
- Baer, A. y Schnettler, B. (2009). Hacia una metodología cualitativa audiovisual: El video como instrumento de investigación social. En A. Merlino y M. Arroyo Menéndez (Eds.), *Investigación cualitativa en las ciencias sociales* (pp. 149-173). Buenos Aires: Cengage Learning.
- Braun, V. y Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Davidson, C. N. (2012). *Now you see it: how technology and brain science will transform schools and business for the 21st Century*. Penguin Books.
- Figueroa Sarriera, H. (2016). Controversias en torno a los procesos de atención en ambientes multimediáticos. En F. Sierra Caballero y D. Favaro Garrossini (Coords.), *Comunicación tecnología y educación* (pp. 273-293). Quito: Ediciones Ciespal.
- . (2017). *Imaginario de sujetos en la era digital: Proyectos (post) identitarios*. Quito: Editorial Ciespal.
- Goggin, G. y Hjorth, L. (Eds.) (2007). *Mobile Media 2007. Proceedings of an International Conference on Social and Cultural Aspects of Mobile Phones, Media and Wireless Technologies*. Australia: University of Sydney.
- Hamill, L. y Lasen, A. (Eds.). (2005). *Mobile World: past, present and future*. Nueva York: Springer.
- Ito, M., Okabe, D. y Matsuda, M. (2005). *Personal, portable, pedestrian: mobile phones in Japanese life*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kahneman, D. (1973). *Attention and effort*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Kaptelinin, V. (1996). Activity theory: Implications for human-computer interaction. En B. A. Nardi (Ed.), *Context and consciousness: Activity theory and human-computer interaction*. Cambridge: MIT Press.
- Katz, J. E. y Aakhus, M. A. (2002). *Perpetual contact: mobile communication, private talk, public performance*. Cambridge University Press.
- Knoblauch, H. (2014). Qualitative methods at the crossroads: recent developments in interpretive social research. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 14(3). Recuperado de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1303128>
- Knoblauch, H. y Schnettler, B. (2012). Videography: analyzing video data as a “focused” ethnographic and hermeneutical exercise. *Qualitative Research*, 12(3), 334-356.
- Knoblauch, H., Tuma, R. y Schnettler, B. (2015). *Videography: introduction to interpretative videoanalysis of social situations*. Frankfurt: Peter Lang.
- Knoblauch, H., Schnettler, B., Raab, J. y Soeffner, H. G. (2012). *Video analysis: Methodology and methods qualitative audiovisual data analysis in sociology*. Frankfurt: Peter Lang.

- Lin, L. (2009). Breadth-biased versus focused cognitive control in media multitasking behaviors. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 106(37), 15521-15522.
- Ling, R. (2004). *The mobile connection: The Cell Phone's Impact on Society*. Morgan Kaufmann.
- Ling, R. y Pedersen, P. E. (2005). *Mobile communications: re-negotiation of the social sphere*. Dordrecht: Springer.
- Luria, A. R. (1974). *El cerebro en acción*. La Habana: Edición Revolucionaria.
- Mantovani, F. y Castelnuovo, G. (2003). Sense of presence in virtual training: Enhancing skills acquisition and transfer of knowledge through learning experience in virtual environments. En G. Riva, F. Davide, & W. A. IJsesteinj (Eds.), *Being there: concepts, effects and measurements of user presence in synthetic environments*. Amsterdam: Ios Press. Recuperado de http://www.neurovr.org/emerging/book4/4_11MANTOV.PDF
- Nyíri, K. (Ed.). (2005). *A sense of place. The global and the local in mobile communication*. Wien: Passagen.
- Norman, D. (1993). *Things that make us smart*. Reading, MA: Addison Wesley.
- Ophir, E., Nass, C. y Wagner, A. D. (2009). Cognitive control in media multitaskers. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 106(37), 15583-15587. Recuperado de <http://doi.org/10.1073/pnas.0903620106>
- Real Academia Española. (2014). Reflexión. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=VdLsNBL>
- Schroeder, R. (2010). *Being there together: Social interaction in shared virtual environments*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind and society*. Nueva York: Oxford University Press.
- . (1986). *Thought and language*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Winograd, T. y Flores, F. (1987). *Understanding computers and cognition: A new foundation for design*. Reading, MA: Addison-Wesley Professional.

INFORMAR Y DAR FORMA AUDIOVISUALMENTE: INTERSECCIÓN, TERRITORIO Y RECIPROCIDAD

CRISTINA VOTO

Universidad Nacional de Tres de Febrero

crivoto@gmail.com

Semiótica y diseño: discursos y puntos de contacto

Hoy en día, las experiencias que establecemos en lo cotidiano¹ con los productos del diseño audiovisual entretajan saberes y haceres de distintas naturalezas, mientras interpelan tanto a problemáticas proyectuales como semióticas y, más en general, a las relativas a los estudios sobre ciencias, tecnología y sociedad (CTS). En este escenario, la pervasividad² de las tecnologías digitales para la fruición y difusión de los contenidos audiovisuales termina con afectar la naturaleza de nuestra experiencia mientras contagia las formas de accesibilidad y manipulación del imaginario social. Desde el cine hasta la robótica, pasando por la televisión, Internet, la telefonía móvil, la medicina, los videojuegos y las artes, todos estos ámbitos de la vida cotidiana emplean productos del diseño audiovisual para su circulación social.

Dada la heterogeneidad del objeto de estudio, se hace necesario abordar su análisis desde un punto de vista transdisciplinar: se propone, así, emplear del concepto de territorio para poder contener y comprender las distintas manifestaciones del diseño audiovisual. El de territorio es un concepto a la vez teórico y operativo, referente empírico de la realidad y también concepto con el que interpretar y comprender los desa-

¹ Se piensa en el término cotidiano a partir del enfoque elaborado por las propuestas de Michel de Certeau y Luce Giard en *La invención de lo cotidiano* (1996 [1980]), particularmente aquellas presentes en el tomo I. De Certeau y Giard sugieren pensar en lo cotidiano o, mejor dicho, en las prácticas cotidianas como tácticas para redireccionar las estrategias de poder. En este sentido, las tácticas, en tanto acciones calculadas que se conforman de manera contingente a los acontecimientos, permiten a quienes soportan el poder jugar con sus estrategias para redirigirlas a los intereses propios. De Certeau y Giard apuestan, por medio de su obra, a demostrar que las relaciones de poder dependen de una dinámica compartida donde las prácticas cotidianas surgen de las resistencias generadas frente a los dispositivos estratégicos del poder.

² Con el vocablo pervasividad se entiende aquí la generalización, penetración y difusión actual de las tecnologías digitales en la vida cotidiana. De uso frecuente en el inglés, *pervasive*, así como en el italiano, *pervasivo*, y en el francés, *pervasivo*, el término tiene en castellano dos campos de aplicaciones precisas: en geología indica la intensidad de alteración hidrotermal de una roca; mientras que en teorías de sistemas indica la intensidad de difusión de un comportamiento de un subsistema por el sistema principal. En estas páginas ambos aspectos –intensidad de alteración y difusión de comportamiento– son convocados para pensar la relación que establecemos en lo cotidiano con los productos del diseño audiovisual.

rollos que se establecen en los ámbitos culturales, económicos y políticos. Territorio es el espacio de manifestación y reproducción de las tensiones sociales y contenedor de las acciones de quienes lo habitan. Por ello, los cuerpos presentes en el territorio del diseño audiovisual son aquí entendidos como membranas metonímicas (Verón, 1993) para la producción de sentido. Los cuerpos, en el territorio del diseño audiovisual, entran en contacto por medio de una conexión dinámica (CP 2.305) con *lo real*³ que los rodea.

Poder reconocer, en nuestra experiencia cotidiana con los productos audiovisuales, las capas metonímicas de una impresión significativa abre puntos de contacto discursivos y disciplinares entre semiótica y diseño.⁴ Se trata de pensar, antes que nada, en las dos disciplinas como usinas. Por un lado, la semiótica como usina de transformación ya que, siguiendo la lección de Charles Sanders Peirce, la razón formal de los hábitos es como la de un río que, progresivamente, da forma a su propio lecho (CP 5.492). Por otro lado, se trata de pensar el diseño como usina epistémica –al lado de arte, tecnología y ciencia– en tanto modelo de proyectualidad necesaria para “prefigurar o planificar el entorno humano” (Doberti, 2005, p. 2). Bajo esta perspectiva, semiótica y diseño comparten una latente actividad abductiva con la que prefigurar nuevos objetos y escenarios de significación. El diseño, en este sentido, no llena sólo –metafóricamente hablando– la búsqueda de artefactos, más bien construye un vacío, por medio de un deseo novedoso establecido por el “hiato entre la demanda del receptor y la intuición del emisor” (Ledesma, 1997, p. 38).

La inclinación discursiva que mueve semiótica y diseño, en tanto plantas de producción de hacerse y saberes, es aquella hacia la exploración. Sus discursos comparten

³ A lo largo de este escrito, cuando se emplea la expresión *lo real* se está pensando en aquella objetividad discursiva presentada como universal, capaz de abarcar la realidad sin tomar ningún posicionamiento. Resuenan en el planteo las palabras de Trinh T. Minh-ha, directora cinematográfica y académica de la Universidad de Berkeley, Estados Unidos, quien afirma: “El mundo real: tan real que lo Real se convierte en el único referente –puro, concreto, fijado, visible, demasiado visible. El resultado es la aparición de toda una estética de la objetividad y el desarrollo de tecnologías comprensivas de la verdad capaces de decidir lo que es ‘honesto’ y lo que es ‘manipulador’” (1991, p. 33, traducción propia, comillas en el original). Además, hablar de *lo real* remite también a la reflexión psicoanalítica y, en particular modo, a la de Jacques Lacan ([1936] 2009, [1953] 1982) quien piensa en *lo real*, *lo imaginario* y *lo simbólico* en tanto registros que posibilitan con-juntamente el funcionamiento psíquico.

⁴ Recuperó el debate (Ledesma, 1997; Doberti, 2008; Devalle, 2009) acerca de la especificidad del diseño respecto de las demás disciplinas proyectuales y de los diseños en general (es decir, el diseño en tanto actividad generalizada: por ejemplo, el diseño de una agenda cultural, el diseño de una estrategia económica, etc.). En este sentido, sostengo con Ledesma que todos los diseños, ya sean industriales, gráficos, textiles o audiovisuales, compartirían un campo común delimitado por estas características: 1. el empleo de métodos proyectuales; 2. la utilización y relación particular con los lenguajes gráficos que diferencian los Diseños de la Matemática –que emplea el lenguaje de los números– y de las Disciplinas Sociales cotidianas –que emplean el lenguaje verbal–; 3. la voluntad de transformación sobre los hábitos culturales (Ledesma, en una conversación privada de 2014).

una promesa hacia la transformación y el estudio de las comensurabilidades internas y externas al conjunto que reconocen como significativa. En este sentido, y como afirma Verón (2004), puede afirmarse que todo discurso es, al fin y al cabo, un discurso sobre el cuerpo ya que se engendra en el cuerpo y al cuerpo refiere. El manifestarse del sentido sobre las diferentes materias discursivas que están articuladas a los diferentes dispositivos, es el manifestarse del cuerpo:

En su sentido amplio la noción de discurso designa, no únicamente la materia lingüística, sino todo conjunto significativo considerado como tal (es decir, considerado como lugar investido de sentido) sean cuales fueren las materias significativas en juego (el lenguaje propiamente dicho, el cuerpo, la imagen, etcétera). (p. 48)

Los vectores que comparten semiótica y diseño abren, así, un espacio para el pensamiento⁵ en donde se relacionan quienes producen, utilizan y hacen circular productos audiovisuales. Un territorio que es intersubjetivo y en donde el pensamiento, al ocupar un lugar propio, marca y establece una distancia entre lo informe y la forma. Reconocer, en nuestra experiencia, las impresiones dejadas por los productos audiovisuales es, entonces, reconocer que ellos pueden informar y dar forma a nuestra manera de percibir, sentir y comprender el mundo y los eventos que lo habitan.⁶ Estos productos audiovisuales ya no son sólo narrativas de la modernidad sino, además, lugares para aprender a reproducir, montar y manipular el flujo de imágenes que encuadra los bordes de nuestras experiencias cotidianas. En este sentido, participar de los productos audiovisuales no significa, necesariamente, identificarse con ellos, sino reconocerlos como fragmentos con los que acceder a ellos en tanto cosas, objetos y, a la vez, en tanto sujetos de la historia, cristalizaciones y nodos que condensan relaciones sociales.

Episteme, movimiento y experiencia

El ensayo “The 1900 episteme” de François Albera y María Tortajada (2010) pregunta por las implicancias que conlleva, en los discursos científicos y artísticos de los siglos XIX y XX, la circulación de sistemas y aparatos para la reproducción del movimiento. Su propósito es definir la episteme necesaria a la construcción de un discurso historiográfico en el ámbito de los objetos audiovisuales según el concepto de montaje. Los autores recuerdan la importancia que el paradigma del reloj asume a lo largo del siglo XVIII

⁵ Para la construcción del sintagma “espacio para el pensamiento” remito al neologismo de Aby Warburg: *Denkraum* compuesto por los vocablos alemanes *Denken*, pensamiento o reflexión, y *Raum*, espacio (Buru-cúa, 2002).

⁶ Los argumentos que desarrollo en esta ponencia tienen mayor desarrollo en *Cartografía del Diseño Audiovisual. Mapas para atravesar un territorio de intersecciones*. Tesis inédita, Programa de Doctorado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

inaugurando, por primera vez, un estado de conocimiento novedoso y socialmente compartido, que ellos vinculan al surgimiento de los dispositivos de visión y escucha.⁷

La misma etimología de la palabra *montage*, en el diccionario francés, surge, nos recuerdan Albera y Tortajada, del gesto que accionaba los relojes cuyo muelle necesitaba ser manualmente cargado, a través del sistema de pesas que lo componía. Según ese paradigma, a partir de la difusión de los relojes de muelle o bien, a partir de la circulación social del efecto de los dos tipos de movimiento que producían –es decir, el movimiento de la mano cargando y aquel del reloj una vez cargado– junto con un mecanismo de detención en una determinada regularidad temporal, el movimiento se tradujo en información. Es decir que, con la introducción, reconocimiento y difusión de aquel paradigma, el movimiento puede representarse no sólo por un saber-hacer específico, sino también por instrumentos y tecnologías diseñadas con finalidades distintas.

Si se piensa en los términos genealógicos establecidos por Albera y Tortajada, puede afirmarse que los productos del diseño audiovisuales siguen una dinámica común: proyectados para satisfacer una demanda peculiar –un movimiento– terminan con proyectar e informar los hábitos con los que, finalmente, re-proyectar y mover nuestra vida social, afectiva y cognitiva. Esta lógica parece marcar una dimensión indicial común a estos productos: una huella cognitiva, somática y simbólica que ellos pueden impresionar e imprimir sobre y en quienes hacen su experiencia.

Tanto a quien ahora escribe como –y me atrevo a afirmar– a quien ahora lee, seguramente le habrá seguramente pasado, al menos una vez, aquella experiencia de sentirse conectado y movido por alguna película, reportaje televisivo, propaganda, video viral, escorzo de realidad que fluye en cristales audiovisuales. En este sentido, no debe costar reconocer una fundamentación conectiva y somática a la misma inteligibilidad de los productos audiovisuales, por la que, para que un producto tenga sentido, primero tiene que sentirlo en su propio cuerpo quien hace su experiencia.

Reconocer en nuestra experiencia cotidiana con los audiovisuales cierta reciprocidad, aquella que en términos de Vivian Sobchack puede definirse como pensamiento carnal (2004), conlleva investigar las formas y las políticas de implicancia y determinación recíproca que mantienen las distintas materias significantes que se encuentran conectadas en el territorio del diseño audiovisual. Como refiere la autora hablando de la experiencia mediática en las sociedades occidentales, ésta no es significativa sólo para mi cuerpo, sino también a causa, a expensas, de mi cuerpo ya que es el cuerpo quien desempeña un papel fundamental en la significación discursiva de los productos audiovisuales. Según Sobchack la experiencia siempre emerge a través y por medio de los sentidos en un contexto en el que los cuerpos no son tan sólo objetos y soportes, sino

⁷ En la propuesta de Albera y Tortajada, con la noción de dispositivo de visión y escucha, los autores indican aquel esquema epistémico que, por su entramado de relaciones actanciales, vincula constantemente espectador, maquinaria y representación (2010).

también hacedores de experiencias. La mediación entre experiencia e imagen, entre visión y lenguaje es soportada por la materialidad significativa del cuerpo que provee y representa una reversibilidad conmutativa entre sentimientos subjetivos y saberes objetivos, entre sentidos y representaciones. La imagen no está opuesta al cuerpo como la representación lo está respecto del inalcanzable referente: su materialidad es intrínseca, a la vez argumento, sustancia y límite.

Entender que nuestra relación con los productos audiovisuales es informada por los sentidos mientras, al mismo tiempo, informa los sentidos elimina finalmente la posibilidad de imaginar su fenomenología como una contraposición entre elementos subjetivos y elementos objetivos. De esta manera puede delinearse, en los productos audiovisuales, un movimiento oscilante entre la posibilidad que tienen de reconocer de una experiencia sensorial como literal (Sobchack, 2004) –aquel ¡parece verdadero! que según los testimonios hace sobresaltar a los espectadores de las primeras proyecciones de los hermanos Lumière en Le Grand Café des Capucines en 1895– y el reconocimiento de una experiencia sensorial como figurativa (Sobchack, 2004) –aquel ¡parece una película! con el que, siempre con más insistencia, circulan, hoy en día, los evento mediáticos–.

Esta ambivalencia oscilatoria de las imágenes audiovisuales es mantenida por una estructura fenomenológica precisa y fundamentada en una “reciprocidad no jerarquizada” del sentido (Sobchack, 2004, p. 79, traducción propia). Una estructura que se apoya, a la vez, sobre una materialidad sensorial y una significación consciente ya que ambos aspectos emergen simultáneamente a partir de “aquel sistema individual de carne y conciencia sintetizada que es el cuerpo vivido” (Sobchack, 2004, p. 73, traducción propia). Si bien es simple darse cuenta de la imposibilidad de tocar, oler o saborear literalmente lo que está en pantalla, la posibilidad reflexiva del cuerpo –su materia significativa que a la vez toca y es tocada, huele y es olida, saborea y es saboreada– diferencia los sentidos del cuerpo literal y los conecta a los sentidos figurativos. Cuerpo y figura no están simplemente ni solamente opuestos o reflejados uno al otro. Más bien, se forman en una relación fundamentalmente no jerarquizada que se manifiesta y cobra vida en la experiencia. Puede pensarse en esta relación en términos de conexión dinámica (CP 2.305), de reciprocidad, algo que finalmente oscila entre lo informe y la forma y donde se insinúa una intersección sensorial que, en un determinado espacio-tiempo, deja la huella que se inscribe en la experiencia.

El movimiento audiovisual

El diseño audiovisual se manifiesta en una tipología de insumo al que comúnmente nos referimos con la expresión imagen en movimiento. Hablar de este peculiar tipo de objetos implica, antes que nada, hablar de algo que, independientemente de su naturaleza material –ya sea fílmica, electrónica o digital– padece y produce movimiento en al menos dos zonas sensibles:

- El dentro del cuadro, es decir que en las imágenes en movimiento hay transformaciones que resultan de los movimientos que suceden dentro del plano de composición;
- El umbral del cuadro, es decir que en las imágenes en movimiento hay transformaciones que resultan de los movimientos producidos tanto por medio de los aspectos ópticos y sonoros de los aparatos como por las distintas dinámicas de contacto con los usuarios.

Estas transformaciones inciden sobre la superficie y la profundidad de los cuerpos –audiovisual y subjetivo– mientras establecen reciprocidades y contagios. Con detener la mirada en esas dos zonas sensibles se vuelve posible detectar las reciprocidades con las que investigar formas y políticas de implicancia y de determinación de las distintas materias significantes que se encuentran emplazadas en el territorio del diseño audiovisual.

En este sentido, junto a un plano más declaradamente formal –el adentro del cuadro– al que Deleuze y Guattari (2004 [1980]) llamarían plano de organización y de desarrollo, la naturaleza moviente de las imágenes audiovisual habla también de su vinculación con lo inmanente –el umbral– a través del plano de composición y de consistencia (2004 [1980]). En el universo epistémico de Deleuze y Guattari (2004 [1980]) no existe algo que podría pensarse como origen temporal y causal de las cosas, ya que lo que existe simplemente existe en relación con los planos que aparecen en toda operación de desterritorialización. Cada territorio –un idioma, una familia, una identidad, una episteme o una imagen– se construye por la multiplicidad irreductible de los planos de inmanencia y organización. Su geografía se inscribe por medio de una dinámica de decodificación que puede llevar a una nueva codificación en tanto principio de apertura procesual.

Con este primer repertorio, volvemos a la noción de movimiento. El origen etimológico de la palabra permite abrir el ámbito de pertinencia de la noción hacia horizontes de aplicación afines a los planteados por Deleuze y Guattari. Sabido es que el origen de la palabra movimiento se encuentra en la voz del griego antiguo *kiné* y que la memoria de esta procedencia es aún encarnada por vocablos como cinética, cinesiología, cine y cinematógrafo. Pero tal vez menos sabido es que la misma raíz se encuentra en términos semánticamente tan lejanos entre ellos como excitar y citar. Refiere el *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española* (1996, p. 77) *kéi*, la raíz indoeuropea del vocablo griego *kinéin* –traducción de mover– se encuentra también en los vocablos latinos *citare* y *citus*, respectivamente frecuentativo y participio del verbo *ciére*, cuyo significado general es traducible con la expresión poner en movimiento. En lo específico:

- Excitar: en tanto frecuentativo expresa el aspecto reiterativo del verbo, aquel movimiento que puede imprimirse sobre un cuerpo y excitarlo empujándolo hacia afuera;
- Citar: en tanto participio expresa la posibilidad de un verbo de renunciar a su forma personal y participar tanto de su naturaleza predicativa como de la adjetival. En este

caso se trataría de la dimensión transhistórica y polivalente del movimiento, aquella que le permite sobrevivir a los productos y circular más allá de ellos.

Movimiento sería, entonces, una característica vinculada no sólo al cuadro y a la dimensión compositiva de las imágenes –el plano de organización según Deleuze y Guattari (2004 [1980])– sino que referiría también al plano fenoménico con consecuencias indiciales y simbólicas de sumo interés respecto de las posibles apropiaciones y usos.

Si se mantienen presentes los tres aspectos, mover, excitar y citar, es posible articular una arquitectura de lo diferente con la que interpretar la geografía del diseño audiovisual. En este sentido:

- El movimiento es pensable como diferencia en razón de su fuerza virtual, es decir que en términos de mover plantea una diferencia en tanto posibilidad;
- El movimiento es pensable como diferente en razón de la ocurrencia activa y performante, excitación que sustenta y provoca los cuerpos de los productos y de quienes hacen su experiencia; y
- El movimiento es pensable en términos de citar como diferenciación en razón de los procesos y dinámicas de citación posible de suceder infra-intra-inter los distintos cuerpos emplazados.

Las imágenes en movimiento con las que el diseño audiovisual cobra vida afectan excitando, incidiendo directamente sobre las materias mientras, a la vez, son posible de ex-citarse es decir, de moverse de un enunciado a otro según el mecanismo de la citación, el cual excede la fijación material y subjetiva.

Dar forma al movimiento

Como afirma Bourdieu (1985 [1982]), las teorías del mundo social son también programas de percepción ya que su manera de contribuir prácticamente a la realidad que anuncian es prediciendo, o sea, previendo acontecimientos que pueden participar en la representación colectiva con la que producir una actualización de las teorías. En este sentido, me interesa ahora dar forma a algunas intersecciones que pueden suceder en el territorio del diseño audiovisual a partir de una propuesta diagramática de la teoría semiótica peirceana.

Para ello, se recurre a una herramienta gráfica, la del *nonágono semiótico* (Guerra, 2003, 2004; Guerra et al. 2014), un ícono-diagramático⁸ que parte de un doble postulado de

⁸ Desde el *cuadrado semiótico* (1966) introducido por primera vez por Algirdas Julien Greimas a partir del cuadrado lógico de Aristóteles, pasando por las distintas aplicaciones de Jean Marie Floch (1991) y Andrea Semprini (1922), la semiología y la semiótica, desde sus mismos albores y dentro de las distintas escuelas que se han ido formando, siempre han valorado el empleo de recursos gráficos para la prefiguración de su

Peirce. El primer postulado es que todo signo puede ser considerado en relación con las tres categorías de: primeridad, que comprende las cualidades de los fenómenos, las sensaciones, sus aspectos formales (CP. 1.418, 1.422); segundidad, que atañe a la actualización material del fenómeno, a su carácter de acontecimiento individual y contingente (CP. 1.419, 1.427); y terceridad, que corresponde a las leyes, los valores, y a la circulación del pensamiento. (CP. 1.420). El segundo postulado es aquel relativo a la recursividad signíca, según la cual cada uno de los aspectos que componen el signo puede ser pensado, a su vez, como un nuevo signo y lograr así una nueva distinción en tres aspectos.

El carácter recursivo y triádico es el pivote funcional que posibilita la lectura gráfica de la obra peirceana; su transducción del hiperespacio filosófico al ícono-diagramático construye un diagrama que, una vez activado, da vida a un dispositivo interpelador. Gracias a este modelo de *Design Thinking*, es posible dar cuenta de una posible cartografía del signo en análisis dando forma a una representación que, finalmente, puede compartirse.⁹

En la tabla 1 una propuesta de nonágono semiótico para el signo diseño audiovisual. En ella se dispone en el plano¹⁰ una operación de síntesis con la que es posible organizar la significación del diseño audiovisual gracias a una visualización de la estructura lógico-triádica. El encuentro o, mejor dicho, la intersección¹¹ de las tricotomías con los correlatos es la matriz sobre el que se detiene la mirada analítica y se plantea una posible cartografía. A partir de esas intersecciones se construye un espacio de reciprocidad que relaciona lógicamente saberes comunicacionales, prácticas audiovisuales y políticas de reproductibilidad –en tanto tricotomías– con las categorías operativas de formato, dispositivo y montaje –en tanto correlatos–. La cartografía, además, permite individualizar algunos lugares significativos, una geografía interna al mismo sistema interpretativo y que se desplaza por una de las diagonales que atraviesan el diagrama y con el cual articular una posible arquitectura de lo diferente para interpretar el carácter moviente

propuesta interpretativa. En este sentido, Peirce sostenía que los íconos-diagramáticos siempre mejoran el razonamiento y hacen avanzar el conocimiento (CP 1.54; 1.383; 2.778).

⁹ En la redacción del Nonágono semiótico, Guerri acepta la propuesta de Magariños de Morentin de sustituir estas categorías de Peirce por las categorías de *forma*, *existencia* y *valor* con el n de brindar una batería de conceptos con rasgos operativos y con la que distanciarse de la teoría peirceana (Guerri et al., 2014, p. 10).

¹⁰ La reflexión acerca de una dimensión horizontal plana y operable también se encuentra en la propuesta pictórica Jackson Pollock y en la propuesta historiográfica de Aby Warburg durante la redacción de su *Atlas Mnemosyne* ([1929] 2004). Por ambos casos, puede pensarse en una posible vinculación entre el aplastamiento que plantean las propuestas y la dimensión de innovación de la práctica que interpelan, ya sea pictórica o histórico-crítica.

¹¹ Recuperar la noción de *intersección* para pensar las afectaciones que los interpretantes perciben, experimentan y valoran en el territorio del diseño audiovisual, nos pone inmediatamente en diálogo con dos esferas epistémicas en las que la noción se hace operativa. Por un lado, el campo de las ciencias exactas y, más precisamente, la geometría y la matemática; y por el otro, aquel de las ciencias sociales, particularmente la sociología y los estudios sobre género, ámbito este último en donde el concepto está adquiriendo progresivamente un estatuto cada vez más paradigmático y operativo (Crenshaw, 1989, 1991).

de los productos audiovisuales, pasando de la diferencia –el movimiento como fuerza virtual–, a lo diferente –el movimiento como excitación– y a la diferenciación –el movimiento como citación–.

Tabla 1. Nonágono semiótico del signo diseño audiovisual

DISEÑO AUDIOVISUAL	1° tricotomía	2° tricotomía	3° tricotomía
	Saberes comunicacionales FORMA	Práctica Audiovisual EXISTENCIA	Políticas de reproductibilidad VALOR
1° correlato Formato FORMA	FF ventana virtual movimiento como diferencia: <i>fuerza virtual</i>	EF ventana arquitectónica	VF ventana metafórica
2° correlato Dispositivo EXISTENCIA	FE aparato	EE performatividad movimiento como diferente: <i>excitación</i>	VE gestión de contacto
3° correlato Montaje VALOR	FV cronotopo del reflejo	EV cronotopo del segmento	VV cronotopo del fragmento movimiento como diferenciación: <i>citación</i>

Los tres conceptos: diferencia, diferente y diferenciación construyen el eje principal que fue sustento para la organización y redacción de esta tesis y que denomino arquitectura de la diferencia. Guerri (2003; Guerri et al. 2014; 2016) elabora el diagrama de los nueve aspectos del signo empleando la terminología que propone Magariños de Morentin (1983, p. 91; 1984, p. 195) junto con la de Peirce (CP 2.243 y ss.).

La primera tricotomía es aquella habilitada por los saberes comunicacionales y alude a la relación del signo consigo mismo, es decir, la relación del diseño audiovisual con aquello que se (re)conoce como lo *real*. Esta tricotomía reúne todas las posibilidades formales que preexisten lógicamente a la manifestación de cualquiera de los aspectos del signo. En el nonágono semiótico del diseño audiovisual está compuesta por los siguientes subaspectos:

la *ventana virtual*¹² –Forma de la Forma– como posibilidad cognitiva, el *aparato* –Forma de la Existencia– como con figuración del sentir y el *cronotopo del reflejo*¹³ –Forma del Valor– como figura reflexiva de la forma audiovisual.

¹² Para el pensar la noción de ventana audiovisual se remite a los estudios de Anne Friedberg (2006) presentes en su libro: *The virtual window: from Alberti to Microsoft*.

¹³ En sus investigaciones sobre la teoría y la estética de la novela, Mijaíl Bajtín (1989) define el cronotopo como el modo en el que una obra asimila y procesa la percepción del tiempo y del espacio, no como catego-

La segunda tricotomía es aquella puesta en acto por la práctica audiovisual y refiere a la relación del signo con su objeto, es decir, a la relación del diseño audiovisual con aquello que se siente como *lo real*. Esta tricotomía reúne las concretas manifestaciones materiales y existenciales de los diferentes aspectos del signo. En el nonágono semiótico está compuesta por los siguientes subaspectos:

- La *ventana arquitectónica* –Existencia de la Forma– como dimensión espacial de la experiencia audiovisual,
- La *performatividad* –Existencia de la Existencia– como verdadero y propio acontecimiento de la experiencia audiovisual, y
- El *cronotopo del segmento* –Existencia del Valor– como figura infrasemántica de la forma audiovisual.

La tercera tricotomía es aquella relativa a las políticas de reproductibilidad significativas en los contextos socioculturales en donde el signo se encuentra emplazado. En este sentido, alude a la valoración estratégica de las manifestaciones existenciales presentes en la segunda tricotomía, es decir, a la relación del diseño audiovisual con aquello que se valora como *lo real*. Estas estrategias operaron para lograr que los existentes se materialicen de una determinada manera. En el nonágono semiótico, la tricotomía está compuesta por los siguientes subaspectos:

- La *ventana metafórica* –Valor de la Forma– como posibilidad metafórica de la experiencia audiovisual,
- La *gestión del contacto* –Valor de la Existencia– como valorización y circulación cultural y social de la experiencia audiovisual, y
- El *cronotopo del fragmento* –Valor del Valor– como figura intersemántica de la forma audiovisual.

A su vez, en razón de la característica recursiva del signo, a esta primera partición sigue una segunda lectura posible y complementaria del signo, los correlatos (CP 2.235). Éstos pueden caracterizarse como modos de manifestación (Guerra et al., 2014, p. 10) y aluden a los modos de manifestarse y de performar que tiene el signo. La hipótesis es que el diseño audiovisual se manifiesta como:

- Primer correlato, por medio de los formatos disponibles;

rías trascendentales sino ideológicas. Para el autor, y para este trabajo también, la concepción espacio-temporal de un producto determina la imagen de mundo que en éste queda plasmada. En este sentido, los significados –para acceder a la experiencia social– siempre tienen que asumir una expresión espacio-temporal, sin la cual sería imposible incluso el pensamiento más abstracto.

- Segundo correlato, por medio de determinados dispositivos; y
- Tercer correlato, por medio del montaje como estrategia de valoración estética, discursiva y política del producto.

Con una aclaración: es evidente que tanto los diagramas como los mapas son, antes que nada, un proyecto sobre el mundo, un proyecto que, mientras muestra, demuestra tal y como la polisemia del vocablo 'plano' lo atestigua en su sentido de 'esquema, plano' y 'programar, planear'. En mapas y diagramas opera una ambigüedad altamente significativa: representar la naturaleza ya antropomórfica del mundo mientras se lo transforma en un sistema cerrado. Pero es justo en el resultado producido por esa ambigüedad donde se encuentra el potencial de un ícono diagramático, su producir un mundo siempre discontinuo respecto del que representa. Mapas y diagramas pueden pensarse en términos de máquinas abstractas (Deleuze y Guattari, 2004 [1980]), máquinas, es decir, que no funcionan para construir concretamente algo sino para mostrar una potencialidad, una tendencia, sugerir un movimiento, una realidad en devenir.

En el mapa del territorio del diseño audiovisual según el modelo del nonágono semiótico, las imágenes en movimiento participan de un encadenamiento de yuxtaposiciones significantes por el cual no hay imágenes sin un contexto que las determine, es decir, no hay imágenes sin un proceso de diseño. Por esta razón, cuando circulan por el archipiélago de la semiosis social, las imágenes pueden también performar una capacidad reactiva. Gracias a ella proporcionan a quienes hacen su experiencia una conexión cognitiva, somática y simbólica con la que deviene posible hacer emerger las relaciones que existen entre la experiencia mediatizada y la experiencia vivida y reconocer, así, la reciprocidad que existe entre el cuerpo audiovisual y el cuerpo subjetivo.

Conclusiones

Como busca reconstruir esta cartografía, los efectos de las imágenes en movimiento inciden directamente sobre la superficie del cuerpo audiovisual y del cuerpo subjetivo, dejando marcas con las que se vuelve posible dar cuenta de una reciprocidad. Por ello, se propone hablar de una arquitectura diferencial del movimiento porque, las imágenes no sólo se mueven sino que, mientras padecen, también producen movimiento, y de ahí transformaciones, excitando y citando. Las imágenes en movimiento, al establecer una relación dialéctica entre el instante que nos devuelven –por medio de la experiencia del cuerpo vivido– y la instancia con la que nos tocan colectivamente –por medio de la circulación en la semiosis social– mueven-moviéndonos, excitan-excitándonos y citan-citándonos. Es esta dimensión transitiva del movimiento audiovisual la que garantiza la capacidad de las imágenes de actuar sobre los distintos contextos en los que circulan y permite, además, entreabrir en las prácticas audiovisuales el espacio para un agenciamiento con el que revertir, por medio de su fuerza virtual, los topoi de la imagen.

Referencias

- Albera, F. y Tortajada, M. (2010). *Cinema beyond film. Media epistemology in the modern era*. Amsterdam: Amsterdam UP.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Alfaguara-Taurus.
Recuperado de: <https://mega.nz/#!fUElwKJY!nigPB7Ppg-uEyGl2WgCqPzkUgaUZjuUcvtNMdNoOIp8>
- Bourdieu, P. (1985 [1982]). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.
- Burucúa E. (2002). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, M. de y Girard, L. (1996 [1980]). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Crenshaw, K. (1989). *Interseccionalidad*. Madrid: Paidós.
- Devalle, V. (2009). *Modos de producción de lo visible. La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004 [1980]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Doberti, R. (2005). La cuarta posición. *Laboratorio de morfología*. Buenos Aires: FADU-UBA.
- . (2008). *Espacialidades*. Buenos Aires: Infinito.
- Floch, J.-M. (1991). *Semiótica del marketing y la comunicación*. Madrid: Paidós.
- Friedberg, A. (2006). *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. London: Cambridge University Press.
- Guerri, C. (2003). El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad. *DeSignis*, (4), 157-174.
- . (2004). Philosophy and symmetry in the semiotic nonagon. *Symmetry: Art and Science (New Series)*, (1-4), 78- 81.
- Guerri, C. et al. (2014). *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lacan, L. (1953). *Lo real, lo imaginario y lo simbólico*. París: Sainte-Anne.
- Ledesma, M. (1997). Diseño gráfico ¿un orden necesario? En L. Arfuch, N. Chaves y M. Ledesma (Eds.). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos* (pp. 15-90). México: Paidós.
- Magariños de Morentin, A. J. (1983). *Del caos al lenguaje*. Buenos Aires: Tres Tiempos.
- . (1984). *El mensaje publicitario*. Buenos Aires: Hachette.
- . (2003). *Hacia una semiótica indicial: acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- Peirce C. S. (1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1-6, C. Hartshorne y P. Weiss (Eds.). Vols. 7-8, A. W. Burks (Ed.). Cambridge: Harvard UP.

- Roberts, E. y Pastor, B. (1996). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza.
- Semprini, A. (1995). *El marketing de la marca*. Madrid: Paidós
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: UP.
- Trinh T. Minh-ha (1991). *Variaciones sobre la polifonía*. California: Berkeley University Press.
- Verón, E. (1993). El cuerpo reencontrado. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- . (1996). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- . (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Voto, C. (2016). *Cartografía del diseño audiovisual. Mapas para atravesar un territorio de intersecciones* (tesis doctoral). Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Warburg, A. (2004 [1923]). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.

NETFLIX: ALGORITMO DE LA ACCIÓN MENTAL O LÓGICA DEL CAPITALISMO COGNITIVO

ELISEO R. COLÓN ZAYAS
Universidad de Puerto Rico
Escuela de Comunicación
eliseo.colon@upr.edu

Este trabajo proporciona un acercamiento al algoritmo de recomendaciones de Netflix a través de algunos conceptos y categorías sobre el pensamiento y el lenguaje que han sido elaborados por Charles Sanders Peirce (1955b) en su teorización sobre la ley de la mente. Trabajo sobre la hipótesis de que categorías desarrolladas por Peirce para examinar la ley general de la acción mental tales como hábito y generalización, pasado-futuro e insistencia, e interpretante lógico ayudan a estudiar y analizar los procesos de producción, distribución y consumo en estos tiempos neoliberales de la llamada economía del conocimiento me sirven de engranaje para aproximarme a la empresa Netflix y a su algoritmo de predicción, recomendación y mediación. Netflix promueve el consumo audiovisual y su algoritmo tiene un papel importante para la mediación simbólica en los mercados globales, en este caso la producción simbólica de lo latino. Divido mi presentación en dos partes. La primera problematiza a Netflix como objeto de estudio de la semiótica, concretamente como el sistema de transmisión de conocimiento descrito por Ferruccio Rossi-Landi (1976); la segunda se detiene en presentar algunos de los mecanismos utilizados por Netflix para la construcción simbólica, tomando como estudio de caso su construcción cultural de lo latino.

Netflix: entre conocimiento, hábito y producción simbólica

Como empresa de distribución y circulación de contenidos audiovisuales, Netflix era hasta hace poco tiempo más un objeto de estudio de la economía política de la comunicación que de la semiótica. La historia de la empresa es muy corta, pero con grandes éxitos financieros, tecnológicos y culturales. Netflix comenzó a operar en Estados Unidos en abril de 1998 como empresa de alquiler de películas por correo en formato DVD a través de un servicio de suscripción (Keating, 2012). La biblioteca de servicios y contenido de Netflix creció de manera constante a medida que el formato de DVD y los reproductores se hicieron populares entre los consumidores y los estudios de producción (Keating, 2012). En 2007, Netflix introdujo la visualización instantánea de algunas películas y series de televisión a través de “streaming” por Internet, aprovechando la moda de consumo audiovisual creada por YouTube en 2005. El servicio por Internet se

popularizó de tal forma que impulsó a la compañía a aumentar sus ofertas de contenido audiovisual y hacer que estuviera disponible en una gama de dispositivos electrónicos más allá de las computadoras y los portátiles (Keating, 2012).

Al añadir a la distribución de contenidos la producción y promoción de consumo cultural, Netflix dejó de ser tema exclusivo de la economía política de la comunicación y pasó a convertirse en tema de la semiótica. Las operaciones de construcción de sentido y producción simbólica de Netflix lo convierten en una de las manifestaciones del sistema informático descrito por Ferruccio Rossi-Landi (1976). Rossi-Landi anticipó la llegada de unos sistemas informáticos que funcionarían estableciendo redes de relaciones supraindividuales entre humanos y computadoras, y cuya transmisión e intercambio de conocimientos condicionan la formación individual de la mente humana y el cerebro de la computadora, a la vez que desaparece la frontera entre ambos (Rossi-Landi, 1976, p. 135). Con Netflix estamos ante este tipo de sistema informático de inter-relación entre humanos y máquinas que se logra mediante la imbricación supraindividual entre producción y consumo. Netflix logró este encadenamiento en el momento en que el entorno de su realidad virtual comenzó a funcionar prediciendo las opciones comunicativas de sus usuarios. El impacto que tiene su algoritmo de predicción de gustos en la audiencia corresponde a la producción algorítmica contemporánea que determina la estructura de los procesos sociales y conforma la producción simbólica de gran parte de la población y que ha sido llamada sociedad del conocimiento o capitalismo cognitivo. Desde la óptica de los conceptos esbozados por Peirce y Rossi-Landi, nos encontramos frente a un complejo sistema de producción de conocimiento propios de un capitalismo “donde lo cognitivo se impone de forma creciente ya que es donde se puede materializar el máximo valor” (Moulier Boutang, 2012, p. 174) y a partir de lo cual las nuevas estructuras de organización del trabajo y las relaciones laborales se definen como cultura de la convergencia.

Como sistema de recomendación que produce redes de cognición humana, Netflix comenzó su portal de Internet con un algoritmo que ofrecía películas a sus clientes basándose en el nivel de popularidad proporcionado por los propios usuarios. La importancia de predecir gustos con precisión para hacer las recomendaciones era tan importante para la empresa que, en 2006, Netflix ofreció un premio de un millón de dólares para el primer algoritmo que pudiera superar en un diez por ciento su sistema *CineMatch* de recomendaciones. Un equipo de investigadores llamado Bellkor's Pragmatic Chaos ganó en 2009 el premio combinando varios algoritmos que habían sido desarrollados de forma independiente (Leskovec, Raharaman y Ullman, 2012). El algoritmo *CineMatch* recomendaba las películas utilizando el perfil provisto por la base de datos de películas en Internet, IMDB, y el perfil del usuario que se obtiene midiendo la frecuencia de aparición de los elementos que tienen en común los ítems que el usuario selecciona.

Podemos argumentar que el nuevo algoritmo presentado por el equipo de Bellkor's Pragmatic Chaos se asienta en una extensión de narrativas con capacidad de expansión

en su diseño y producción para generar experiencias de vida en el usuario y promover “la mercantilización de los usuarios y sus datos” (Fuchs, 2012, p. 139), con la consecuente explotación del llamado *prosumer* inscrito en la cultura de la convergencia del Internet como mercancía. Mi argumento se basa en que para el desarrollo del nuevo algoritmo fue clave la incorporación como variable numérica el tiempo que transcurre entre el momento en que un usuario ve un audiovisual y lo clasifica (Leskovec, Raharaman y Ullman, 2012), algo que ningún otro algoritmo de recomendación había hecho. El algoritmo del Bellkor’s Pragmatic Chaos codificó el intercambio mental o de conocimiento entre Netflix y sus usuarios. Este intercambio resulta de la continua conexión de los suscriptores con el complejo sistema de signos que logró la lógica espacio temporal del algoritmo desarrollado por el equipo ganador. Con el nuevo algoritmo, no importa si el usuario clasifica o no el audiovisual. Como consumidor, queda ya adherido a un proceso de semiosis cuya consecución es el hábito o como lo llama Peirce, aquella especialización de la ley de la mente por la que una idea general obtiene el poder de suscitar reacciones (Peirce, 1955b). Es decir, el usuario de la plataforma decide ver o no ver el audiovisual. Sin embargo, Netflix como sistema de cognición que identifica y fusiona la mente humana de sus usuarios con la de su red de computadoras, gestiona las interacciones de sus suscriptores en su red, tal como ocurre en otras redes sociales como Facebook, reproduciendo el principio lógico desarrollado por Peirce. Para el filósofo estadounidense, todo principio lógico, considerado en tanto que aserción, enuncia una regla de inferencia cuya forma de investigación lógica opera sobre formas silogísticas y tiene como objetivo enunciar principios lógicos. Este tipo de evolución dinámica de la aserción como principio lógico algorítmico Peirce lo describe mediante categorías que apuntan hacia un sentido evolutivo aleatorio de un proceso trádico no lineal regido por el azar, la necesidad, y hábito (Peirce, 1968, pp. 35-35). Es decir, con Netflix nos encontramos ante un sistema de metadatos cuyo algoritmo de recomendación y construcción del universo simbólico del llamado *prosumer* responde al principio lógico algorítmico de Peirce. El hábito del usuario-consumidor es parte de esa cadena evolutiva no lineal que apunta hacia el gusto o hacia el proceso de semiosis de una estética de consumo regida por el azar y la necesidad.

La seda de Marco Polo se convierte en la nieve de Narcos

Un acontecimiento mediático durante las primeras semanas del mes de diciembre de 2016 colocó a Netflix y su construcción de imaginarios de lo latino en el ojo de una controversia político-publicitaria entre Colombia y España. La transnacional de distribución en Internet de audiovisuales por pago, Netflix, colocó una gigantesca promoción de su serie *Narcos* en la turística Puerta del Sol de Madrid. La valla publicitaria se coronaba con el icono luminoso de una de las muchas construcciones simbólicas de las españolidades, el anuncio del Jerez Tío Pepe, sol de Andalucía. Debajo de este Tío Pepe, aparecía el rostro del actor brasileño Wagner Moura, quien interpreta al personaje Pablo Escobar en la serie *Narcos*, producida por Netflix.

En términos denotativos, el rostro del actor está colocado de tal forma que aparenta enunciar la interjección: “Oh, blanca Navidad”. La sorpresa denotada gramaticalmente por el enunciado, como en el globo de un comic, tiene la función de relevo y refuerza la imagen del enunciador, el personaje Pablo Escobar, cuyo posicionamiento y mirada hacia la plaza son los del colombiano sorprendido por ver la nieve en pleno centro de la ciudad. Un colombiano estaría acostumbrado a observar la nieve en las altas montañas del páramo y en los glaciales andinos, pero no en el centro de las grandes ciudades. Desde esta perspectiva, el enunciado de asombro es el correcto.

Sin embargo, el gobierno colombiano prefirió colocarse en el espacio de la connotación y otorgó al enunciado el significado que, mediante un neologismo de sentido metafórico doble, sustituye la nieve de la metáfora *blanca Navidad* por cocaína en Navidad. En el léxico de las drogas, los significantes nieves y Blanca Nieves se utilizan para nombrar la cocaína. El gobierno de Colombia convirtió el enunciado de asombro en una sinestesia sobre el consumo de la cocaína y, a través de su embajador en España, solicitó a la alcaldesa de Madrid la remoción del cartel. La petición fue denegada por las autoridades del ayuntamiento de Madrid ya que el cartel no violaba ninguna normativa vigente.

Más allá de la pugna por los significados entre el gobierno de Colombia, el ayuntamiento de Madrid y la empresa Netflix, la valla publicitaria para la promoción de la serie *Narcos* en la turística Puerta del Sol de Madrid reforzó los imaginarios que construyen simbólicamente lo latino dentro de los mecanismos de globalización publicitaria de la empresa en uno de los espacios geográficos donde se construyen los sentidos y significaciones de lo latino, en España. Muy bien podría estar en cualquiera de los otros espacios geográficos donde se viven, construyen, negocian y elaboran estos sentidos y significaciones que conforman lo latino: Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia y la propia América Latina. Desde la semiótica de la cultura, para Netflix lo latino funcionaría como un mecanismo de producción textual que opera mediante la tensión existente entre tres territorios. El primero es el de los espacios geográficos como Estados Unidos y Europa donde las comunidades culturales denominadas latinas se construyen, viven e interpretan a sí mismas, a la vez que están situadas en el exterior de la cultura hegemónica. En segundo lugar están las geografías latinoamericanas donde lo latino se organiza y se construye como una cultura imaginaria que se proyecta alrededor del modelo de circulación cultural de la globalización, en su sentido neoliberal, de comunidades transnacionales de mercados y consumidores, y se articula a través de un repertorio de signos clasificados como constitutivos de unos gustos, unas estéticas y unas narrativas que el mercado convierte y define como latinas (Colón Zayas, 2009). La tercera área comprende aquellas regiones donde el mercado y los consumidores construyen la cultura latina como algo exótico y foráneo. La construcción de imaginarios latinos para la exportación global de Netflix se sitúa dentro de las dos primeras geografías. La producción y los productores de *Sense8*, *The Get Down* y *One day at a time* se encuentran

dentro de las lógicas culturales de la primera área geográfica, la de los Estados Unidos, donde la cultura latina se encuentra fuera de la cultura hegemónica. Mientras tanto, la producción del Club de Cuervos, 3%, Narcos e Ingobernable se encuentra en la segunda región geográfica, donde la cultura latina se proyecta como una comunidad transnacional dirigida a los mercados y consumidores mundiales. Vale la pena mencionar que después de dos temporadas, en junio de 2017, Netflix canceló Sense8 y The Get Down.

Recordemos a Lotman cuando dice que “al analizar la interacción global de un texto, lo que interesa es el [...] por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno se hace necesario. [...] cuándo y en qué condiciones un texto ‘ajeno’ es necesario para el desarrollo creador del ‘propio’ o (lo que es lo mismo) el contacto con otro ‘yo’ constituye una condición necesaria del desarrollo de ‘mi’ conciencia” (Lotman, 1996, p. 64). Lo latino como un mecanismo de producción textual se hizo necesario para el algoritmo Netflix en septiembre 2011 cuando comenzó a transmitir sus contenidos por Internet a América Latina y el Caribe. Sin embargo, no es hasta 2014 cuando Netflix se propone construir un imperio global que se dieron las situaciones necesarias para un texto ajeno como lo latino se hiciera necesario. En 2010 Netflix había comenzado su servicio de streaming por Internet en Canadá, en 2011 en América Latina y el Caribe, en enero de 2012 en el Reino Unido e Irlanda, en octubre de 2012 en Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia, en septiembre de 2014 en Francia, Alemania, Austria, Suiza, Bélgica y Luxemburgo, en marzo 2015 en Australia y Nueva Zelanda, en octubre 2015 España, Italia y Portugal, y, finalmente, en enero de 2016 entró a 130 países, incluyendo Corea del Sur, Singapur, Hong Kong, Taiwán e India.

Después del éxito de House of Cards en febrero de 2013 y que continuó con Orange is the New Black en julio de 2013, Netflix comenzó a emitir la serie Marco Polo en diciembre de 2014. La serie histórica en torno al personaje veneciano en la corte del emperador de Mongolia fue la producción que Netflix quiso utilizar como modelo para desarrollar estrategias para la expansión global de la compañía (Steel, 2014). Sin embargo, Marco Polo fue un fracaso, Netflix la canceló en diciembre de 2016 después de dos temporadas, igual que había ocurrido con tres producciones anteriores: Lilyhammer (2012-2014), Hemlock Grove (2013-2015) y Bloodline (2015-2017).

En términos semióticos, para el año 2014, la narrativa histórica de Marco Polo con su melodrama de acción se había convertido en un cliché global audiovisual a través de producciones como, por ejemplo, The Tudors de la BBC-Showtime y la película Crouching Tiger, Hidden Dragon de Ang Lee (Cruz, 2014). Al comentar acerca del fracaso de Marco Polo, la crítica de la revista The Atlantic, Lenika Cruz, dijo: “Netflix está tratando de atraer a una audiencia más global, por lo que su elección de un tema histórico era estratégica desde el punto de vista de la empresa, pero un gran presupuesto, grandes esperanzas y buenas intenciones no fueron suficientes para mantener el interés del público en un protagonista aburrido y, según muchos críticos y espectadores, una historia floja” (Cruz, 2014).

Desde la perspectiva de la semiótica de cultura, para 2015, el avance creativo de Netflix para lograr una narrativa global de éxito se basó en lo que Lotman (1976) llama el uso de un texto ajeno que se hace necesario para el desarrollo del propio. Por ejemplo, *Orange is the New Black* había desarrollado una narrativa alrededor de personaje complejos que no era el prototipo estadounidense de *White Anglo Saxon*. Por su parte, *Marco Polo* rompió con algunos estereotipos en su retrato de los asiáticos (Cruz, 2014). Encaminados en la búsqueda de una narrativa global, el discurso y las narrativas latinas las cuales ya habían demostrado su éxito en una de las industrias culturales neoliberales más importantes globalment, la industria discográfica, se volvieron importantes para el desarrollo creativo de las estrategias empresariales de Netflix en su expansión de un imperio audiovisual mundial.

El gusto por las narrativas y los discursos latinos había sido una tendencia mundial en la industria de la música desde los años 90 (Yudice, 2002). En televisión, poco después de su emisión entre 1999-2001, la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* se convirtió en el primer éxito mundial de narrativa audiovisual latina del siglo XXI, consiguiendo que fuera doblada, subtitulada o adaptada en más de veinte países alrededor del mundo. El 28 de agosto de 2015 Netflix comenzó a transmitir *Narcos*, cuyo éxito Ted Sarandos, director general de Netflix, ha señalado como superior al de la serie de HBO *Juego de Tronos*, a la vez que la presenta como el modelo de lo que constituye una serie global (Gardner, 2015). En términos de la semiótica de la cultura el éxito narrativo de *Narcos* se debe al balance que establece en términos de la estructura interna de su narrativa que permite su disfrute en los lugares donde se construyen, viven e interpretan a sí mismas las comunidades latinas, en aquellos territorios donde lo latino se organiza y se construye como una cultura imaginaria que se proyecta alrededor del modelo de circulación cultural de la globalización, y en las comunidades de mercados y consumidores donde lo latino es algo ajeno pero exótico, como en Alemania donde su éxito ha sobrepasado a todas las otras series de Netflix (The Economist, 2017).

En términos de su estructura narrativa, *Narcos* narra la historia de Steve Murphy el agente del FBI que viaja con sus esposa y bebé a Colombia a luchar contra el narcotráfico y el narcotraficante Pablo Escobar. Murphy es el narrador de la historia y a través de su narración, conocemos las hazañas de Escobar. Murphy es el típico estadounidense con estudios universitarios. Ha leído a García Márquez y se vale de las metáforas del realismo mágico aprendidas en sus clases de literatura para describir a Escobar y la vida en Colombia. Filmada en Colombia y con un actor brasileño, Wagner Moura, como Pablo Escobar, el equipo de producción de directores y guionistas compuesto por Chris Brancato, Eric Newman, Carlo Bernard, Doug Miro y José Padilha desarrollan una narrativa latina donde, al parecer, el ochenta y cinco por ciento de los diálogos son en español y quince por ciento en inglés.

Por otro lado, al comentar sobre el segundo éxito global, latino, de Netflix, *Ingobernable*, lanzado el 24 de marzo de 2017, el crítico de The Economist escribe la siguiente nota.

Now it seems that media firms are more willing to serve up foreign titles to their audiences. Scandinavian series such as “The Killing” and “Borgen” had British audiences hooked. Then, in 2015, Netflix took a bold step with “Narcos”, a drama about the life and death of Pablo Escobar, a Colombian drug lord. Though the story was told through the voice of an American agent of the Drug Enforcement Administration, most of the dialogue was in Spanish. Audiences in the United States and Latin America alike lapped it up.

“Ingobernable” feels more authentically Latin American than “Narcos”. It is shot and produced in Mexico City, by a Mexican firm that has made a string of successful telenovela soap operas. English-speaking audiences may find it a touch melodramatic, at least to begin with: the pilot episode features the first couple having a very impassioned argument as lightning crackles absurdly in the background. But the plot races along and by the third episode this reviewer was rather enjoying it. (The Economist, 2017)

Las críticas de Ingobernable en los medios de comunicación han sido tan excelentes como las de Narcos. Esto llevó a Netflix a confirmar la segunda temporada de la serie. Este éxito se debe en parte a su estructura de Telenovela. El uso continuo del recurso retórico de la analepsis organiza la narrativa de Ingobernable como la emisión diaria de una telenovela latinoamericana. Este tropo organizador hace que la gramática audiovisual sea familiar para las audiencias en América Latina y en países con audiencias latinas. Además, tal como señala Benjamin Russell en la Revista *Americas Quarterly*: “there is more than enough drama and excitement in Ingobernable to go around” (Russell, 2017). Además de abordar los temas de la guerra del gobierno mexicano contra las drogas y la corrupción gubernamental interna, el programa trata la participación e interés de Estados Unidos en crear el caos en el corazón de la política mexicana a través de intervenciones ilegales de la CIA. Ingobernable cuenta la historia de la primera dama mexicana, Emilia Urquiza, interpretada por la actriz Kate del Castillo, falsamente acusada desde el primer capítulo del programa de asesinar a su marido, el presidente de México, Diego Navas. A medida que la acción se despliega, unos personajes femeninos fuertes enfrentan unos personajes masculinos psicológicamente débiles. Los tres personajes malvados son funcionarios de la CIA, dos puertorriqueños inscritos en la ideología imperialista estadounidense y una mejicana-americana. Los puertorriqueños son Pete Velázquez, el asesino del presidente, y Amanda, quien secuestra a María Navas Urquiza, hija de Emilia y el fallecido presidente. La mejicana-americana es Ana Vargas West, amante del presidente y quien por venganza mata a Pete y, finalmente, se convierte en aliada de la fugitiva primera dama. Estos tres personajes son interpretados respectivamente por los actores Luis Roberto Guzmán, Jeirmarie Osorio y Eréndira Ibarra.

Mientras que la narración de Narcos recurre continuamente al realismo mágico, Ingobernable está lleno de referencias intertextuales de textos y símbolos que remiten

al mundo latino e hispano. Por ejemplo, Pete Velázquez se caracteriza por los murmullos de algún personaje puertorriqueño de *West Side Story* que canta “We said, O.K., no rumpus, no tricks. But just in case they jump us, we’re ready to mix”, convertido en rapero puertorriqueño criado en el Bronx siempre hablando de un “revolú” y buscando su “Mami Chula”. Ana Vargas West, la Mami Chula, reproduce la escena de Pedro Almodóvar en la película *Matador* de una mujer matando a un hombre durante el sexo con un alfiler cuando asesina a Pete. Los nombres de los personajes hacen referencia a la cultura latina. Aquellos familiarizados con la música de salsa recuerdan a Pete Velázquez como un prolífico compositor de salsa. Ana Vargas-West, quien emascula al funcionario puertorriqueño de la CIA, lleva un apellido compuesto que recuerda al policía Miguel Vargas en *Touch of Evil* de Orson Welles. El personaje de Welles, Miguel Vargas, fluye de forma natural entre los dos lados de la frontera entre México y Estados Unidos y descubre la maldad y la corrupción al norte del Río Grande. A pesar de que los medios de comunicación han enmarcado el marketing de *Ingovernable* en torno a la actriz Kate del Castillo y su mediación en la entrevista del actor Sean Penn al narcotraficante mexicano Joaquín Guzmán, “El Chapo”, el nombre de su personaje, Emilia, remite a Emiliano Zapata, uno de los héroes de la Revolución Mexicana, principal líder de la revolución campesina en el estado de Morelos, y cuya gesta sirvió de inspiración al movimiento agrario llamado zapatismo.

Narcos e *Ingovernable* son ejemplos del logro de Netflix en la construcción simbólica de una cultura latina como una comunidad transnacional global dirigida a diversos mercados y consumidores. El Global Demand Rating para analizar la eficacia del algoritmo Netflix muestra que el éxito de *Narcos* e *Ingovernable* es el resultado de una acción efectuada a partir de la continua conexión de los suscriptores con el complejo sistema de signos elaborados por la lógica espacio temporal del algoritmo de recomendación desarrollado por Bellkor’s Pragmatic Chaos para la empresa Netflix. El algoritmo motiva la acción de consumir las narrativas a través de un proceso de semiosis cuya consecución es el hábito, o como lo llama Peirce, aquella especialización de la ley de la mente por la que una idea general obtiene el poder de suscitar reacciones (Peirce, 1955).

Como hemos podido observar, el aporte de la semiótica para abordar los procesos de cognición y construcción simbólica propiciados por la estructura algorítmica de sistemas de metadatos como Netflix es fundamental para entender muchos de sus procesos y cómo conforman una red de nuevos consumidores y hábitos de consumir. En el caso Netflix, su acercamiento desde la semiótica se puede dar desde muchas otras perspectivas. Nada más hay que ver la forma en que ha reconstruido la noción literaria del género al elaborar veintisiete mil categorías y sub categorías de géneros narrativos para describir su oferta audiovisual.

Referencias

- Parrot Analytics. (2015). *Incumbents and challengers: what's the current status?*
Recuperado de http://www.parrotanalytics.com/wp-content/uploads/2015/11/Incumbents-and-Challengers_The-Current-Status.pdf.
- The Economist*. (24 de marzo de 2017). *Netflix hopes for another Spanish-language hit with "Ingobernable"*. Recuperado de <http://www.economist.com/blogs/prospero/2017/03/mexican-drama>.
- Colón Zayas, E. (2009). Pensar lo latino, bitácora para una presentación. *deSignis*, (14), 15-23.
- Cruz, L. (20 de diciembre de 2014). Marco Polo: Netflix's critical flop that dared to be diverse. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/12/in-defense-of-marco-polo/383905/>
- Gardner, E. (2015). "Netflix' Ted Sarandos teases interest in launching sports league. *Hollywood Reporter*. Recuperao de <http://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-ted-sarandos-teases-interest-845548>
- Fuchs, C. (2012). The political economy of privacy on Facebook. *Television & New Media*, 13(2), 139-159.
- Keating, G. (2012). *Netflixed: the epic battle for America's eyeballs*. Nueva York: Portfolio/Penguin.
- Leskovec, J., Raharaman, A. y Ullman, J. D. (2012). *Mining of massive datasets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Moulier Boutang, Y. (2012). *La abeja y el economista*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Peirce, C. S. (1955a). *Philosophical writings of Peirce*. Nueva York: Dover Publications.
- . (1955b). The law of mind. En J. Buchler (Ed.), *Philosophical writings of Peirce* (pp. 339-353). Nueva York: Dover Publications.
- . (1968). *Escritos lógicos*. Madrid: Alianza.
- Rossi-Landi, F. (1976). Computadoras y cerebros. *Semiótica y estética* (pp.133-138). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Steel, E. (29 de noviembre de 2014). How to build an empire, the Netflix Way. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2014/11/30/business/media/howtobuildanempirethenetflixway.html>
- Yudice, J. (2002). Testimonio y concientización. En Achúgar, H. y Beverley, J. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Latinoamericana Editores. (221-242). Recuperado de: https://www.academia.edu/4898148/La_Voz_del_Otro_Testimonio_y_subalternidad_Varios_autores_

PERSONAJES HISTÓRICOS Y MELODRAMA LA NARRATIVIDAD EN LAS SERIES: *AMERICAN CRIME STORY, THE PEOPLE V. O. J. SIMPSON*

RAÚL QUINATZI BUENDÍA RAMÍREZ

Comunicación Social

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (México)

buendia_ramirez@hotmail.com

Introducción

Cuando un sujeto que se propone ver la televisión no lo hace con el fin de aprender o adquirir un conocimiento, si no de entretenerse. Uno de los mayores productos de entretenimiento es la serie televisiva (telenovela o serie) la cual emplea una estructura melodramática, el termino melodrama se aplica a cualquier obra actoral en formato audiovisual donde se busca conmover la sensibilidad del público mediante la exageración de los aspectos sentimentales, tristes y dolorosos (Cid, 2014; Vázquez, 2001; Calzada, s. f.).

Este género ha sufrido una adecuación a nuevos soporte en el cual presentan sus historias, sin olvidar su paso por obras de teatro, por novelas gráficas, por radionovelas, teleteatros hasta llegar a la adaptación completa a la televisión: El ejemplo más citado es la novela *El derecho de nacer*, radionovela cubana de 1948 la cual fue adaptada a la televisión en diversos países de América Latina de los años de 1958 a 2001. Casos como el anterior pueden ser considerados traducciones intersemióticas debido a que originalmente se exhibió en diversos formatos como obras de teatro, novelas literarias o radionovelas, adecuando su contenido a formas variadas. Sin embargo, las narraciones melodramáticas también pueden ser construidas a partir de diversos hechos o soportes como pueden ser noticias, reportajes de televisión o investigaciones académicas. Para luego ser adaptadas al cine o la televisión con una estructura narrativa y adecuarse ahora a los nuevos soportes: videojuegos, gif, etc.

La semiótica textual concibe una narración en dos niveles o planos con la necesaria interacción entre ambos. Un hecho histórico puede conformar la base de un relato y responder a las necesidades estructurales de un texto audiovisual. Si se observa el texto en planos de contenido y expresión términos atribuidos a Louis Hjelmslev a partir de Ferdinand de Saussure, se trata de mantener los sucesos allegados a la realidad, es decir cambiando la forma de expresión pero no la del contenido. La adaptación de un personaje histórico (un presidente, un héroe de la revolución, un personaje de importancia en la historia de un país, un personaje emblemático para cierto público como podría ser un artista, deportista o actor e incluso algún criminal.) es algo pocas veces es realizado,

dado que en la gran mayoría de los casos se ha dejado el melodrama a las ficciones. Aun así las estructuras del mundo de un relato reflejan precisamente las estructuras del mundo del cual emergen (Eco, 1981). Existen novelas o series las cuales recolectan hechos reales y los convierten en ficciones, un ejemplo de ello es el caso de las narcotelenovelas como lo es *El Señor de los Cielos*, producida por Telemundo la cual basa su historia en Amado Carrillo uno de los narcotraficantes más importantes de México en los años 90 y en hechos de violencia productos del narcotráfico en México, para después ser adaptados e incorporados a la narración. Aunque no correspondan a una misma temporalidad, los acontecimientos son tomados de la realidad y son alterados, modificados para incorporar los personajes a los hechos, aunque no pertenezcan a los acontecimientos en verdad sucedidos. Pero el hecho de tomar aspectos de un mundo real y llevarlos a una adaptación narrativa hace suponer la posibilidad de hacer una adaptación fiel a la realidad, permitiendo así a los espectadores obtener información fidedigna mientras se entretiene.

Aprender mientras te diviertes

Tras lo expuesto en el apartado anterior se puede pensar que la adaptación de personajes históricos es factible para informar a las audiencias sobre hechos de importancia social, histórica regionales o internacionales, en el caso de México han existido novelas con propósitos sociales como lo son *Ven conmigo* (1975) y *Acompáñame* (1977) las telenovelas tenían como temática la conclusión de estudios básicos en los adultos. Según el documento *Towards the social use of commercial television* (Institute for Communication Research, A.C., 1981) se reportó un incremento de registros en los programas de enseñanza abierta en la Secretaría de Educación Pública.

Dado que la telenovela puede funcionar como un factor de cambio social se espera que pueda informar a sus espectadores transmitiéndoles un conocimiento de algún suceso de relevancia historia o de algún personaje. Un ejemplo de novela histórica en México fue *Senda de gloria* que narra los sucesos ocurridos entre 1916 y 1939 durante la Revolución Mexicana. Pero la gran mayoría de las veces contar las historias de personajes históricos ha estado relacionado con géneros como el documental que más que entretener tiene una finalidad divulgativa de algún hecho histórico (Hernández, 2008).

Si los personajes históricos fueran adaptados a un texto melodramático, los lectores se entretendrían y se aligeraría la carga que conlleva la interpretación. Como menciona Umberto Eco, el texto¹ es una maquina perezosa que requiere de la cooperación del lector, el texto no puede decir todo lo que el lector debe comprender (Eco, 1981). Al estar presentes en un formato de entretenimiento, la apropiación de la información puede

¹ El texto en el libro lector in fabula es visto como una obra literaria, pero en una resignificación no solo propuesta aquí si no ya visto en otras investigaciones y modelos de análisis, consideramos que el texto puede ser: sonido, imagen, sensación, etc. Todo aquello que pueda ser producido, percibido e interpretado.

ser más fácil que leyendo un libro de historia o viendo un documental. “Acercar al espectador a los escenarios donde se desarrollaron las vidas de los personajes históricos o en los que sucedieron los acontecimientos pretéritos en los que se quiere profundizar” (Hernández, 2008) tiene como consecuencia un entendimiento mayor.

Para explicar lo anterior Umberto Eco realiza una reflexión en torno al papel del lector, que es considerado en este artículo el espectador en las telenovelas, y afirma que un texto (melodrama) queda incompleto sin la presencia de un lector. Este lector debe tener cierta competencia lingüística para poder comprender el contenido expresado en el texto, pero en este caso se trata de competencia televisiva. El contexto y la circunstancia son indispensables para poder conferir a la expresión su significado pleno y completo, pero la expresión posee un significado virtual que permite que el hablante pueda ubicar sin problemas su contexto adecuado “sólo mediante una inserción contextual de cada una de las expresiones puede el destinatario tomar una decisión interpretativa definitiva” (Eco, 1981, p. 26). El lector debe realizar la interpretación a partir de la iniciativa del texto dependiendo del contexto.

La construcción narrativa

Tras reunir a los personajes, hechos y elementos (libros, noticias, declaraciones o cualquier elemento que pueda formar parte de las narraciones) que formaran parte de los elementos narrativos que posteriormente será adaptados a un melodrama, se puede hacer uso del concepto de circulación discursiva, puesto que un hecho social será adaptado a una narración, la cual funcionara como un discurso de entretenimiento y al mismo tiempo de información para sus lectores. El semiólogo argentino Eliseo Verón, afirma que los discursos sociales son textos presentes en la sociedad que están conformados por distintas materias significantes, imágenes, imagen y escritura, imagen y sonido, etc. (Verón, 1998).

Una vez identificada los elementos que formaran parte de la narrativa se piensa en la construcción de un mundo posible en el cual los personajes (actantes) son dotados de propiedades: “Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos” (Eco, 1981, p. 181). Pero también, como el desarrollo de un mundo posible depende de las acciones que realice un actante como mecanismo generador del recorrido narrativo. Según Greimas y Courtés (1990), el actante realiza o amplía el término del personaje o actor; y su caracterización confiere significados a veces inesperados que accionan y mueven un engranaje de sucesos para asegurar sus objetivos, dotando así de diversas posibilidades a la historia narrativa.

Partiendo de las premisas anteriores se analiza el contexto donde las narrativas son contadas, en un esquema actancial. Este esquema permite analizar a los personajes de un texto narrativo, para determinar sus objetivos, acciones y su relación con los demás actantes. Una serie televisiva contiene los elementos necesarios para utilizar un modelo

ideado para el relato literario y el análisis procede siguiendo los principios del modelo elegido.

En ese sentido, se denomina actante a cualquier componente que participa en su desarrollo y desempeña alguna de las siguientes funciones: desear algo; transferir (un mensaje, un secreto, un objeto valioso); recibir (esos elementos); ayudar a alguien a conseguir algo; oponerse a que lo consiga. De esta manera, la categoría de actante supera a la de personaje, por lo que en un relato pueden existir muchos personajes, pero sólo seis actantes. Estos conforman el esquema actancial: un *sujeto* que posee un proyecto o desea algo; el *objeto*, aquello a lo cual tiende o busca el sujeto; el *destinador*, que hace posible que el objeto sea accesible al sujeto; el *destinatario*, que será quien reciba el objeto; el *ayudante*, que presentará su apoyo al sujeto para que alcance su objeto; el *oponente*, que pondrá obstáculos a la labor del sujeto.

Análisis de la serie *The People V. O. J. Simpson: American Crime Story*

La serie *The People V. O. J. Simpson: American Crime Story* presenta la historia del ex jugador de la NFL Orenthal James "O. J." Simpson el cual fue acusado del asesinato de su exesposa Nicole Brown Simpson y Ron Goldman quienes fueron asesinados el 12 de junio de 1994. El juicio fue seguido por medios nacionales e internacionales dado la importancia del acusado y la brutalidad del crimen. El juicio se extendió por once meses, desde la toma de juramento a los miembros del jurado el 9 de noviembre de 1994 hasta el veredicto que fue anunciado el 3 de octubre de 1995.

Los elementos presentados en la serie son todos reales tanto personajes como sucesos que fueron recolectados para formar los elementos narrativos de la serie. Los personajes fueron analizados usando el modelo estancial dotando a cada uno de alguna de las características, el sujeto, el objeto, el destinatario, el destinatario, el ayudante y el oponente.

Sujeto: es el personaje que toma como centro del esquema, aquél que realiza una acción, que busca cumplir con algún objetivo, que se mueve con algún objeto. (Cualquier personaje, principal o secundario, puede ser tomado como sujeto para realizar un análisis diferente o profundizar en las relaciones de los personajes entre sí.) *Objeto u objetivo*: es lo que el sujeto quiere conseguir, lo que lo mueve a actuar. *Destinador*: es el personaje o la fuerza externa o interna que mueve al sujeto a querer conseguir el objeto u objetivo. *Destinatario*: es quien se beneficia si el sujeto consigue el objeto u objetivo (puede ser el mismo sujeto u otro personaje o ambos). *Ayudantes*: son los que ayudan, al sujeto a conseguir el objeto. *Oponentes*: son los que se oponen a que el sujeto consiga el objeto.

Los personajes más relevantes dentro de la serie son: O. J. Simpson, Marcia Clark, Christopher Darden, Lance Ito, Jhonnie Cochran, William Hodgman, Gil Garcetti, F. Lee Bailey, Robert Kardashian y Robert Shapiro. Asignando un rol actancial a cada personaje es posible clasificar sus acciones de acuerdo al desarrollo del relato a partir de su guión televisivo.

Personaje	Papel Actancial
O. J. Simpson	Sujeto y destinador
Marcia Clark	Oponente
Christopher Darden	Oponente
Jhonnie Cochran	Destinatario y ayudante
William Hodgman	Oponente
Gil Garcetti	Oponente
F. Lee Bailey	Destinatario y ayudante
Robert Kardashian	Destinatario y ayudante
Robert Shapiro	Destinatario y ayudante
Lance Ito	Objetivo
Jurado	Objetivo

Para O. J. Simpson su papel actancial dentro de la serie es el de sujeto y de destinatario, dado que una vez acusado del crimen siempre afirmó que él era inocente de las acusaciones que se le impugnaban y decidió probar su inocencia, momento en el cual se destinó a sí mismo como el sujeto entorno a cual se desarrollaría la historia.

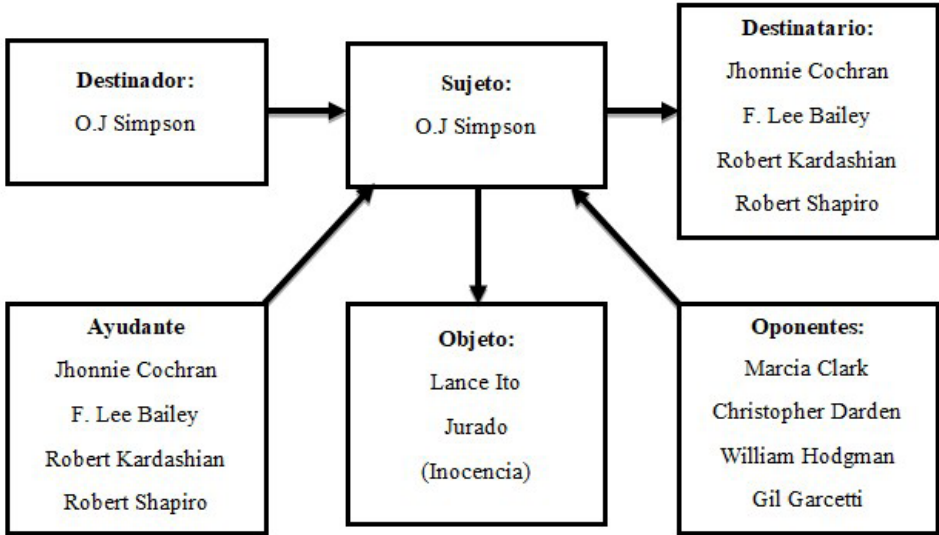
Cuando se le impuso a un juicio por los delitos de asesinato que se le atribuían O. J. Simpson contrato a un grupo de abogados para que lo defendieran en la corte y así probar su inocencia los abogados fueron Robert Shapiro, Robert Kardashian, F. Lee Bailey y Jhonnie Cochran por lo cual asumen un papel actancial de Destinatarios y Ayudantes puesto que la tarea les fue asignada por el sujeto y al ayudarlo a probar su inocencia también ganan.

Gil Garcetti que era el fiscal de distrito en ese entonces estaba convencido de que O. J. Simpson era culpable y asigno a Marcia Clark, Christopher Darden y William Hodgman como abogados para presentar pruebas en contra de Simpson convirtiéndonos este grupo en los oponentes. Por último, el Juez Lance Ito fue asignado para llevar el caso; él debía dictar la sentencia de Simpson y llevaría el juicio, además junto con el Jurado son a los que se les presentarían las pruebas y se les contarían los hechos para demostrar la culpabilidad o inocencia del sujeto, convirtiéndolos así a ambos el objeto.

Cuando estos personajes son expuestos en un cuadro actancial se comprende más la relación entre los personajes y cambiando la posición de acuerdo a sus objetivos se puede desarrollar, explicar y entender de mejor manera un mundo posible y sus diversas posibilidades. Aplicando el modelo de cuadro actancial y a O. J. Simpson como el sujeto, las relaciones quedarían como lo muestra el diagrama en la página siguiente.

Los efectos del melodrama y el personaje

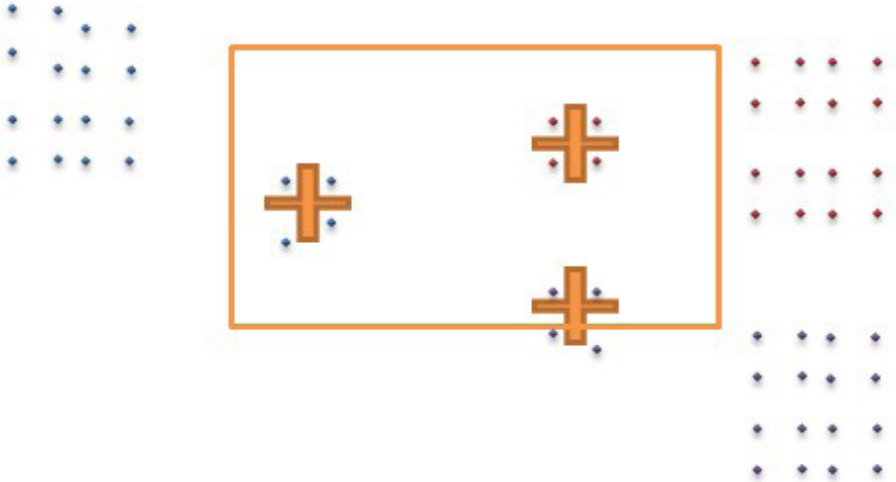
La serie elegida sigue el modelo de una telenovela por el tipo de relato, el melodrama. Es al mismo tiempo, un producto cultural por lo cual puede llegar a tener ciertos efectos en el público como lo sucedido con las novelas con propósito social como lo son *Ven conmigo* (1975) y *Acompáñame* (1977) de las cuales se explicó su efecto en la



población mexicana. La familia es definida como “un sistema de relaciones complejas que experimentan constantes procesos de estructuración en su interior y que luchan por definir sus límites y su propia estructura” (Cuvarrias, Bautista y Uribe, 1994) pero es un concepto que puede ser expandido a cualquier relación social que se presente fuera del seno familiar. La novela al ser tomada como discurso y más en el caso de un melodrama histórico que cuenta con diversos elementos que la componen. Para entender su noción es imprescindible relacionarlos con otros discursos, cuya relación es determinada por ciertas condiciones de producción y reconocimiento, las cuales Verón llama gramáticas. La gramática de producción es la organización del discurso donde se pueden establecer varios sentidos y la gramática de reconocimiento es el efecto o sentido que genera el discurso.

Cuando una serie o novela cuenta con altas audiencias se vuelven tema de conversación dentro diversos grupos sociales donde cada uno de los integrantes tiene una opinión de los personajes, sus acciones, y el desarrollo de la historia. Las acciones determinan al ser construido a partir de los recursos del sistema en el cual se visualiza el relato de esa historia. Los humanos configurados de acuerdo a los recursos expresivos del sistema semiótico en cuestión, se moverán, hablarán, sentirán y sufrirán, es decir, se trata de cumplir con la tarea asignada para transmitir al espectador en el relato. Por lo tanto a construcción de un personaje no solo depende de la cuestión narrativa si no de los elementos que permitirán al espectador receptor reconocer ha dicho personaje. La lógica de la creación de un personaje histórico debe de estar en completa armonía y correlación con los elementos reales a partir de los cuales fue posible crear una versión “telenarrativa”. Es así como ocurre una apropiación del ideal y las acciones que permiten la coherencia de un personaje y la verosimilitud en el relato, pues cuando se es un lector modelo se espera que los elementos más conocidos de un personaje real estén presentes

en la adaptación que suplanta la historia considerada verdadera. Esquemáticamente podría ser representado de la siguiente manera:



A manera de ejemplo, las cruces representan personajes dentro de una narrativa que a su vez es representada por el cuadro verde que delimita el mundo posible. Los puntos alrededor de cada personaje representan características llevadas a la narración dentro del relato y los puntos externos conforman todas las características posiblemente reconocidas por una audiencia. Entre mayor es el número de características presente de un personaje en la narración, mayor será el acercamiento con la realidad. Por el contrario, mientras menos características presente el personaje, más alejado estará de una posible realidad. Las características constituyen una gama variada de posibilidades, pues éstas pueden ser: gestualidad, movimiento, vestimenta, objetística relacionada o incluso emociones. La cantidad de características dotadas para cada persona dependerá de la importancia que este tendrá dentro de la narración.

Referencias

- Calzada, J. (s. f.). *Curso de guionismo de telenovela*. Apuntes. México: UAM Xochimilco.
- Covarrubias, K., Bautista, A. y Uribe, B. (1994). *Cuéntame en qué se quedó*. México: Trillas.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Ferro, M. (1975). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hernández, S. (2008). *La historia contada en televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Institute for Communication Research, A. C. (1981). *Towards the Social Use of*

Commercial Televisión. Documento presentado Annual Conference of the International Institute of Communications, Strasbourg, France.
Verón, E. (1998). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

LÓGICA DE LA GESTIÓN Y PRODUCCIÓN SEMIÓTICA MULTIMODAL

BIANCA SUÁREZ PUERTA
Universidad Manuela Beltrán
blancasuarezpuerta@gmail.com

Introducción

El análisis del discurso crítico, también conocido por sus siglas CDA, es un enfoque interdisciplinario al estudio del discurso que ve a los diferentes lenguajes como un modo recurrente de realizar alguna actividad. Por lo tanto, el lenguaje como práctica social tiene valor para algunos y puede ser inapropiado para otros. Los lenguajes se establecen y refuerzan las relaciones de poder en la sociedad solo mediante el uso del lenguaje mismo.

El uso de las tecnologías de la información y la comunicación ha dejado de ser una excusa para tener de qué hablar, su explosión ha permeado casi todos los rincones de la cotidianidad. Es por esto que los más recientes estímulos de creación de contenidos culturales, propuestos por diversas instituciones colombianas invitan a presentar propuestas más allá de los medios o estrategias transmedia; por lo que su lenguaje puede involucrar recursos verbales, no verbales, sonoros, visuales, interactivos, estadísticos, infográficos, entre otros.

El análisis que se presenta a continuación tiene en cuenta, no solamente el lenguaje de proyectos transmedia financiados en el año 2016 por el estado colombiano, sino también la relación del gestor con los diferentes miembros del equipo de producción y su capacidad de generar canales efectivos de comunicación para que el resultado de un proyecto se gestione a favor de una estructura de sentido determinado, entonces ¿qué sentido tiene que el estado financie estos proyectos?

Se encontró, en el análisis del discurso multimodal, conocido también por su sigla ADM, un paradigma en los estudios del discurso actuales, ampliando el análisis crítico del discurso y los estudios del lenguaje, por medio del estudio de otros recursos como la imagen, el video o el sonido. Su principal desafío es resolver la complejidad y articulación entre lenguajes, conociendo los patrones semánticos multimodales, con el interés general de hallar su lógica, una oculta detrás de los textos o, en este caso, detrás del discurso de los sujetos en una interacción que va más allá de los propios medios, aunque mediados por las TIC, es decir, el video y los recursos de las redes sociales.

Para comprender los patrones y las tendencias de la tecnología, los textos, los contextos, la cultura de larga duración y la cibercultura, es necesario trabajar a partir de la

semántica diferencial ya que, de esta manera, se puede desarrollar un pensamiento semiótico, enfocado en la solución de problemas de la producción cultural; el mercado, la evaluación de objetivos y resultados, funcionan aquí como las principales necesidades de información de este contexto.

La producción cultural de contenidos para el mercado colombiano actual, está pensada para diferentes sistemas semióticos, principalmente en contenidos multiplataformas, *crossmedia* y *transmedia*. Las acciones de sentido efectivas logran la financiación para articular información, contenidos, tecnología y usuarios, con expresiones de la espectacularización, naturalización, legitimación y neutralización de significados compartidos nacionalmente en el mercado y la sociedad.

Problema de la producción multimodal

Mientras un lector incauto lee estas palabras, visualiza también diferentes anuncios de su celular, indicando que debe interactuar con videos en el *whatsapp*. Ahora imagine el número total de *memes* que se han producido de la imagen de Homero Simpson y le parecerá que no son suficientes. Este mismo lector ya no recuerda cómo usar enciclopedias interactivas en CD rom o tal vez nunca las usó, pero es probable que haya llegado a algún lugar desconocido, guiado por una voz en su celular inteligente. A nuestro lector ya no le interesan las pasiones más sencillas, ni los terrores del hombre moderno, su búsqueda de imágenes está condicionada por las imágenes de las redes sociales, al igual que sus deseos. Seguramente nuestro lector fantasea con viajes exóticos, experiencias en juegos de video que lo saquen de su cotidianidad repetitiva y en soledad, su realidad. Este proceso del sentido ha girado nuevamente para seguir la trama de otros afuera de las pantallas.

Estas formas, formatos y narrativas dinámicas también transforman la sociedad, la economía y la cultura, el teatro, las formas de entretenimiento, la gastronomía, la indumentaria, las interfaces, transforman los modos de trabajo, la cultura de los negocios, la economía naranja, la automatización de la experiencia de una persona con su hogar, por medio de sistemas automatizados (domótica). En la masificación de tecnologías, su evolución e impacto sobre la cotidianidad, ya se ha hablado hasta el cansancio. El problema aquí lo encontramos en la espectacularización de los medios, que ofrecen una pérdida de sentido crítico de la realidad, simplificando los problemas sociales, y focalizándose en un único sentido, la búsqueda por likes. Por su parte, la naturalización de estas tecnologías atribuye una cierta cotidianidad a aquellos procesos sociales emergentes, reproduciendo la representación de invariabilidad, de naturalidad y masificando una idea de imposibilidad de la transformación. Esta naturalización le atribuye el carácter ajeno de ciertos agentes, frente a un fenómeno social generalizado y, por el contrario de la espectacularización, dispersa el foco sobre los acontecimientos más reales. La neutralización, mostrando que estas tecnologías no tienen riesgos en general, niega el componente político y sus efectos sociales, elimina la multiplicidad de tejidos

sociales en la comunicación y, finalmente, anula percepciones que puedan representar un riesgo para el orden social. La legitimación de estas tecnologías por parte del estado, promoviendo su creación en convocatorias culturales y tecnológicas, ofrece una validación cognitiva de las acciones expresadas discursivamente en las prácticas sociales, promoviendo órdenes simbólicos que motivan el desarrollo de determinadas dinámicas socio-políticas que también hacen perder el foco.

Más allá de solucionar los problemas anteriores, nos centramos en la capacidad de la comunicación multimodal de hacer circular información en las prácticas sociales emergentes. Los proyectos transmedia necesitan viajar más allá de los medios, y no solamente circular en ellos, sino motivar a los usuarios a producir nuevos contenidos, participar social y políticamente para lograr distribuir un discurso.

En este marco se desarrolla un modelo semiótico de procesamiento de información humana basado cognitivamente, con aplicaciones de la lógica, la tradición analítica y procesamiento lógico matemático de Peirce, a partir del análisis del lenguaje natural, la estación de un resumen significativo, el diseño de una ontología, con el posterior desencadenamiento del problema, resuelto en la metodología del diferencial semántico propuesto en los años sesenta por Osgood, Suci y Tannenbaum. En la manera más conocida, la herramienta del diferencial semántico puede estancarse en una mera evaluación del significado, por lo tanto, se ha considerado la utilización del ACD y el ADM con sus diferencias funcionales en sus diferentes niveles de análisis. Claramente, cuando se adopta un enfoque micro-nivel, pragmático, simplemente se centra en las características de la textura, de los soportes y los elementos de nivel de superficie como marcadores de discurso, elementos diéticos, indicativos, progresión temática, y así sucesivamente. Sin embargo, en un nivel más comprometido, el nivel macro, implica un análisis sociosemántico donde se estudian los elementos discursivos como recurso para comprender el mundo de ideación y cognición de los escritores/hablantes. Como es de entender, el ACD y el ADM no son un método único, son una colección de diversos métodos que sirven para interpretar el discurso, diferenciándolo como perteneciente a cierta ideología subyacente.

Proyectos transmediales en la Colombia posterior a los acuerdos de Paz

El consumidor de proyectos transmedia, como se ha podido percibir, tiene una posición poderosa, ya que ayuda a co-crear contenidos, repudiando la manipulación de los medios comerciales. En cambio el gestor de los proyectos, quien debe ser un creador, realizador, un actor social y un personaje arriesgado, plantea varias soluciones para diferentes medios, soportes y plataformas. El director del proyecto debe crear modelos dinámicos, diagramas que muestran cómo distribuir contenidos de voz a voz y se arriesga a publicar partes importante del contenido en video en redes sociales. Pero su más importante labor, como productor de sentido, es evaluar los requerimientos de convocatorias nacionales, diseñando junto con su equipo los resultados en tiempo real con

datos, estadísticas, pruebas, *mockups* e implementando soluciones a corto plazo para divulgar los contenidos de los consumidores en el mundo real.

La convocatoria Crea Digital, impulsada por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Tecnologías de la Información y la Comunicación (MinTIC), el proyecto Vive Digital para la gente, y la estrategia presidencial Todos por un nuevo país, celebró, en el año 2016, su quinta versión, repartiendo financiaciones para proyectos por más de mil ochocientos millones de pesos colombianos, que fueron distribuidos en las categorías de *ebooks*, proyectos de animación, producción de videojuegos y producción de contenidos para una cultura de Paz. Esta última categoría buscó incentivar a creadores de contenidos digitales de diferentes medios y plataformas, interesados en aportar a la consolidación de una cultura de paz, contribuyendo al fomento y promoción de la participación, la convivencia pacífica, la paz con justicia social y la reconciliación para responder al momento histórico que vive Colombia, en donde es indispensable que cada uno de los ciudadanos aporte, desde su quehacer y vivencia, a la consolidación de escenarios de paz y convivencia (Ministerio de Cultura, 2016). Al igual que los años anteriores, la convocatoria Crea Digital 2016 valoró la pertinencia y calidad de las propuestas desde una perspectiva cultural y/o educativa y por sus componentes de accesibilidad para la inclusión de usuarios con discapacidad de manera ideal, aunque no excluyente. Las propuestas debían estar dirigidas al público infantil y juvenil pero sin exceptuar a otros públicos vinculados, desde las actividades que conllevan el acceso a bienes y servicios de información y comunicación, que se enmarcaron en algunas de las siguientes líneas estratégicas, definidas por el Ministerio de Tics en el año 2016:

1. Fomento a la construcción de una cultura de paz
2. Fomento de la lectoescritura
3. Difusión y conservación del patrimonio cultural material e inmaterial
4. Desarrollo integral de públicos infantiles y juveniles y demás grupos demográficos
5. Expresión de la diversidad cultural del país
6. Desarrollo y fortalecimiento de la formación, investigación, creación y circulación de las artes
7. Apropiación de las TIC

Los proyectos que desearan ser beneficiarios de esta convocatoria de estrategias transmedia, debían tener en cuenta la oportunidad de que los contenidos pudieran ser accedidos desde cualquier punto de entrada, no solamente desde los diferentes medios, sino que tuvieran en cuenta varias de las líneas anteriormente mencionadas; todas relacionadas con el desarrollo de la cultura. Por su parte, que la audiencia misma cree los contenidos, fomenta directamente la apropiación de las TIC, apoya la expresión de la diversidad, fomenta la escritura creativa y en conjunto fortalece escenarios para la paz

como universo narrativo. Además, posibilita la entrada por diferentes puntos a la historia, genera escenarios donde la audiencia pueda crear contenidos colaborativamente y propicia la creación de un universo narrativo, lo cual forma parte de los principios fundamentales de los proyectos transmedia.

El guión es el centro de la estrategia, en este caso, el establecimiento de la cultura para la paz. Las posibles subtramas involucra entonces a los diferentes segmentos de los proyectos. Así, niños, madres cabeza de hogar, docentes, comunidad LGBTI, afrodescendientes, desplazados, víctimas, son los principales protagonistas de las historias por la paz en Colombia.

Signos multimodales

Desde otra perspectiva, la Asociación para la Alfabetización del Reino Unido (*The United Kingdom Literacy Association, UKLA*) ha investigado la creación de una evaluación estandarizada de textos multimodales. Con su libro *Making an Impact 2: Embedding new literacies*, muestra la investigación de Rebecca Kennedy y Eve Bearne (2012) para promover la creciente capacidad, especialmente de los niños, para leer y responder a los textos multimodales que pueden tener imágenes, sonidos y links. Una evaluación del proyecto de investigación de Kennedy identificó que la progresión en el trabajo con imágenes en movimiento tiende a ser mal conceptualizada, ya que estamos familiarizados con los medios audiovisuales, lo que hace que las diferentes estrategias pedagógicas lleguen a ser extremadamente sencillas, sin retos cognitivos para los niños, en medio de la naturalización con las TIC. Se plantean problemas similares con respecto a otros tipos de textos multimodales: 1) la composición y el diseño del efecto, 2) la estructura del texto narrativo, 3) la organización y estructura de la oración y puntuación.

En general, la tradición analítica, la cual injustificadamente se trata de identificar con Charles Sanders Peirce, inclusive para los estudios de la filosofía y de su historia en general, llega a una propuesta híbrida que por tradición ha estado unida tanto por lazos de influencia mutua, así como por parecidos de familia (Glock, 2008), con los estudios del teatro, de la fotografía, de los medios y finalmente de los discursos. La filosofía analítica puede ser entendida como aquel diálogo de la razón, o quizá tal vez la razón en diálogo y la razón de la investigación de las razones.

Procesamiento del signo

Charles Sanders Peirce, máximo exponente de la Fundación semiótica americana, insiste que todo puede ser signo, sin importar que esté revestido de intencionalidad y una dimensión comunicativa, mientras que esté ausente, en lugar de otra cosa para un tercero. Para acceder al mundo lo logramos únicamente gracias a una mediación signífica a través de nueve aspectos del signo, a partir de la base de la dependencia y la subordinación, ordenados en una dependencia estructural. Los diferentes aspectos del signo, se pueden conocer en sus distintas interacciones entre cualidades independien-

tes. El proceso de interpretación del signo revela interacciones significativas de esta manera:

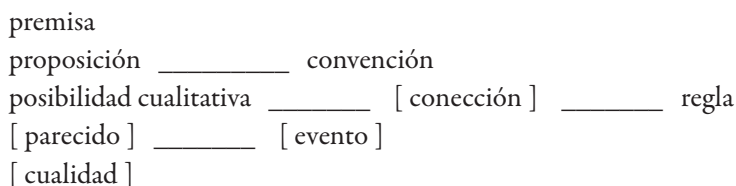


Figura 1. Nueve momentos de la interpretación. Aspectos del signo, a partir de los nueve signos de Peirce, en términos cotidianos. Los corchetes cuadrados indican que tal entidad no está aún interpretada como signo; sin corchetes indican alguna interpretación disponible; y las líneas horizontales denotan interacciones.

El discurso entendido como signo, está interesado en la producción social, la circulación y la transformación del conocimiento. Es decir, el discurso es el centro de las relaciones sociales y por lo tanto de las sociedades del conocimiento. Si partimos de la idea de que nos comunicamos con símbolos, algoritmos, memes, robots y capturas de pantalla, se puede entender claramente el procesamiento del lenguaje natural. Siempre se parte de una premisa, que comienza a componerse de proposiciones y convenciones que hacen que pueda ser comprendida en su posibilidad cualitativa, estética. En su forma se establece un vínculo por medio de una regla convencional para un segmento específico. Para comprender los signos es necesario que estos tengan un parecido en la memoria, por lo tanto que hayan sido presentados al usuario en un evento que pueda recordar. Entonces ¿cómo encajan los avatares, los videos y el reconocimiento de imagen en el procesamiento de signos?, ¿son enfoques competitivos o diferentes del problema del procesamiento de signos?, ¿cuál será el futuro a partir de las necesidades sociales reales y cuáles escenarios siguen siendo ilusorios o visionarios en la lógica del procesamiento de signos?

Como siempre, el reconocimiento de signos parte de su superficialidad lento y rápido, arriba y abajo, complejo, sencillo, recto, frenado, colorido. Es mediante estas características indicativas que en su analogía con el procesamiento de la lengua hablada podemos comprender el proceso. Hablando trivialmente, las lenguas habladas se hablan, se oyen, pero también se ven. Las lenguas habladas se han escrito en piedra, madera, papel, en señas, en medios electrónicos. Por lo tanto, tener formas estables de lenguaje, motiva su representación en la forma gráfica.

El uso de clasificadores nos permite construir diccionarios de lenguas de signos y así llegar a medir su significado. Los diccionarios en general contienen información sobre aquella parte del habla, las funciones léxicas, las expresiones idiomáticas, la subcategorización y la semántica, que de ninguna manera es la misma que en la lengua hablada. Este proceso de reconocimiento de signo debe dar lugar al posterior proceso de genera-

ción de signos, no como una simple traducción de códigos de manera automática, sino como un proceso altamente creativo de la cultura.

Las viejas tecnologías como los libros, los juegos y las películas crean signos para ser disfrutados por separado, sin encajar ni articularse; por su parte, en las narrativas transmedia los signos se acoplan para hacer un único conjunto de signos. La totalidad satisface más que la sumatoria de las partes, por lo tanto el proceso de reconocimiento de las partes en la búsqueda de la unidad del sistema en un mismo guión, hace parte del objetivo del proceso de reconocimiento de signos en la narrativa transmedia.

Proceso cognitivo

La actividad cognitiva es un proceso de interacciones de interpretación entre un estímulo y un observador, los cuales tienen principios independientes. En este momento el lector está procesando información mediante una serie de actividades mentales o procesos cognitivos, a través de un proceso de concentración de la atención llega a atribuir significado a lo que percibe en su imaginación de, por ejemplo, *La Bruja de Blair*, una enciclopedia interactiva CD rom o una estrategia social para aumentar la audiencia de *Juego de Tronos*. Estos signos, como mencionamos antes, pueden ser identificados en una cadena sintagmática mediante patrones de reconocimiento de imagen, adquiridos en la cultura y codificados por la memoria.

Este proceso cognitivo o el proceso de su recuperación de la memoria evoca vocabulario, acciones, habilidades, el contexto histórico, las narrativas previas, la mitología, que serán traídas a la memoria en forma de experiencias. Los vínculos entre lo ahora percibido y las experiencias o conocimientos evocados implican la comprensión de conceptos o su proceso de deducción mediante la elaboración del significado; como también pensar en lo que conoce gracias a la metacognición. De la misma manera, el lector puede seguir leyendo, reflexionar sobre lo que ahora conoce gracias a la lectura y también puede decidir hacer otra cosa (Rivas, 2008), recordar en su cabeza la sinopsis de la película *Matrix*, o inventarse un final alternativo que le dé continuidad a la saga de *Harry Potter*. Así pues, los estímulos aparecen como efectos que afectan al lector, no solo a usted lector, sino a los participantes de las experiencias transmedia y los observadores de la comunicación en general, ocurriendo en un mismo estado.

La selección, la interpretación, y la decisión humana, en continuo son procesos reveladores que muestran el proceso cognitivo. Es aquí donde los diferentes eventos del proceso del signo (figura 1), se involucran en el proceso de interpretación. Y en definitiva, el conjunto de esos procesos proporciona conceptos, significados y términos fecundos para el análisis de los procesos semióticos complejos, así como la explicación de la actividad cognitiva. El sistema de procesamiento de la información y la siguiente elaboración de conceptos, por encima de las limitadas cadenas de asociaciones entre estímulos y respuestas, es lo que ocurre previamente antes de la producción de nuevos contenidos.

En la disciplina de las ciencias sociales y especialmente las relacionadas con las ciencias de la conducta, se puede referenciar la construcción de escalas como uno de los procedimientos más utilizados en los procesos cognitivos. En esta elaboración de escalas o jerarquías se estandarizan posiciones relativas de una unidad sobre un continuo, casi siempre en forma numérica y secuencial.¹ Dentro de este tipo de metodologías de investigación cuantitativas, encontramos las mediciones numéricas tales como: 1) secuencias arbitrarias,² 2) parejas de comparación,³ 3) intervalos iguales,⁴ 4) intervalos determinados a posteriori,⁵ 5) sumatoria de popularidad,⁶ 6) discriminación,⁷ 7) escalograma o escalografía de Louis Guttman (1950),⁸ 8) análisis estructural latente,⁹ 9) graduaciones transferidas,¹⁰ 10) perfiles de polaridad.¹¹

Los anteriores métodos de medición de escala permiten, en general, conocer no solamente la ubicación de un sujeto en relación con un concepto determinado, sino también su posición ideal, su trayectoria y su posición latente. En las investigaciones sociales a gran escala es importante ofrecer resultados a partir de mediciones objetivas, lo que permite hacer uso de una lógica, entendida esta última como ayuda para explicar el orden de relaciones.

¹ Este aspecto cuantitativo sería uno de los aspectos básicos en el diseño de un modelo de interpretación como el diferencial semántico.

² *Arbitrary scales*. No puede comenzar con “el” conjunto de declaraciones, primero es necesario definir el enfoque de la escala que está intentando desarrollar.

³ *Paired comparison*, son la base de cualquier conocimiento, tal como arriba-abajo, mujer joven-mujer vieja, capitalismo-comunismo.

⁴ *Method of equal appearing intervals*, se refiere al desarrollo del enfoque para la escala del proyecto. Debido a que se trata de un método de escala unidimensional, suponemos que el concepto que está intentando escalar se considera razonablemente como unidimensional. La descripción de este concepto debe ser lo más clara posible para que quien va a crear las declaraciones tenga una idea clara de lo que está tratando de medir. De una pila de declaraciones posibles se piensa, por ejemplo, en las más o menos favorables para la medición del concepto o significado.

⁵ *Method of graded dichotomies/equal discriminability scales/method of successive intervals*.

⁶ *Method of summated rating*.

⁷ *Scale discrimination technique*.

⁸ *Scale analysis*, se refiere a la escala perfecta de declaraciones sobre un concepto. Este escalograma parte de una definición clara de la escala de medición que define la posición del sujeto con respecto a un atributo y que esta posición, definida por una escala, muestre los elementos tenidos en cuenta en su elección.

⁹ *Latent structure analysis*.

¹⁰ En este punto hemos creado la información ordenada en diferentes escalas. *Unfolding technique/order metric scales*, reconstituye los datos de entrada de la técnica de despliegue propuesta por Coombs (1964). De este conjunto de escalas desplegada o desglosada se procede como con cualquier conjunto de datos. La técnica de Coombs se utiliza también para reconstruir la escala y, por lo tanto, para obtener valores aproximados de medición de intervalos para los estímulos y también para conocer la localización ideal de los sujetos.

¹¹ *Semantic differential*. Inicialmente traducido al español como “la diferencial semántica”, relacionado con métodos de investigación en las relaciones sociales, y más común después en su forma masculina: “el diferencial semántico”.

Aplicación del modelo lógico semiótico en humanidades

Para hablar de lógica multimodal tuvimos especial consideración del texto *La lógica considerada como semiótica* (Peirce, 1902), que estaba destinado a desarrollar cuestiones fundamentales de la teoría de la lógica a partir de concepciones matemáticas, tales como sus discusiones entorno a la realidad de las leyes de la naturaleza, al estatus ontológico de la mente y al paralelismo psicofísico de la indumentaria a finales del siglo XIX; todas las anteriores podían ser explicadas por la mecánica, la física y la anatomía. La lógica, considerada por Peirce como semiótica, es el sistema de términos, proposiciones, argumentos, la validez de la inducción, la justificación de la abducción, la observación, la clasificación y el ordenamiento de esas cualidades en secuencias.

Un análisis lógico semiótico ha de mostrar su completitud de una manera que permita conocer todas las relaciones. Por ejemplo, las relaciones booleanas han de conocerse en dos variables, estado y efecto. El análisis generado se da en el estudio de la interacción entre los valores de entrada, o los conceptos a analizar, desde todos los ángulos posibles. De esta manera, Peirce se encargó de poner en relación diferentes disciplinas.¹² La relación existente entre la lógica y las otras ciencias normativas como la ética y la estética, quedan a la vista. La semiótica procura mostrar un sistema de relaciones, posiciones, función y valor. Por su parte la lógica, con su teoría de los argumentos basados en una noción específica de término y proposición, declaración, dan base al buen o mal curso de sus posibles consideraciones.

Cada razonamiento lógico, se inscribe en un modelo, en un diagrama, para entender mejor el razonamiento de acuerdo con una premisa. El analista realiza experimentos sobre ese diagrama y experimenta con el diagrama mental observando sus resultados. Luego, se asegura de corroborar sus hallazgos con relación con otras simulaciones, representaciones, analogías que busquen el mismo concepto. Por consiguiente, todo conocimiento, sin excepción, deviene de la observación empírica.

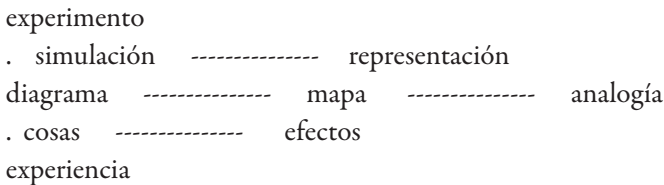


Figura 2: Clasificación semiótica según los conceptos, de acuerdo con McCarty (2005)

La imaginación generada a partir de la observación, desde la producción de imágenes de las premisas de deducciones, son derivadas del experimento, lo que no solamente lleva a traer a la memoria experiencias, sino que también, en un proceso de síntesis, se determinan conclusiones. La deducción es de la más alta importancia teórica. En este

¹² Anticipando la aparición del Análisis del Discurso Multimodal y las experiencias transmediales.

marco, las discusiones de las reacciones mediadas por la semiótica, la lógica y la verdad, surgen en la terceridad, allí donde se encuentran ubicadas las leyes, las reglas a partir de la experiencia y la deducción de conclusiones. Faltaría aquí declarar que el concepto de lógica tradicional, que deriva de la lógica aristotélica, también se tiene en cuenta en aquellos estudios que se aproximan a una ontología, frente al concepto de semiótica general, el cual entiende la lógica como ambos, formal y filológica, y es en tanto ciencia normativa.

Mientras que el concepto de lógica semiótica, también tenido en cuenta en tanto ciencia normativa, tiene una relación con la historia, con la búsqueda del origen del sentido y con su distinción antropológica. No obstante, la semiótica, a diferencia de la antropología y la sociología, no ofrece ninguna indicación del significado en función de su distinción o *diferenciación*.

Punto de vista pragmático

Con respecto al diferencial semántico propuesto por Osgood, Suci y Tannenbaum, es así el caso de las bien conocidas diferencias entre lo tradicional y el cuadrado de oposiciones booleanas, es decir, variables oposicionales, donde se validan las inferencias dependientes sobre la cuestión de la importación de proposiciones para un sujeto, que son centrales para este análisis.

El punto de vista pragmático se refiere a las implicaciones en las relaciones significantes con el intérprete, o sea, con aquel que utiliza los signos. El nivel pragmático es el nivel de la connotación, de los significados deflagrados por el uso efectivo del signo. El propósito reconstructivo del pragmatismo, se ha concentrado, en buena medida, en explicar cuando un enunciado comunica algo distinto de lo que se refiere. En esta perspectiva pragmática, la significación se vehicula de forma indirecta. Su función principal es la de recoger fenómenos todavía no tratados por la lingüística más normativa y que se escapan al ámbito de la semántica propiamente dicha.

La pragmática se concibe entonces, según Dascal (1999), como lo que contiene aquellos aspectos del significado, así:

- Los aspectos pragmáticos tienen que ver con la naturaleza del acto de habla realizado al enunciarse una oración, lo que habla de una acción lingüística.
- Estos aspectos se refieren al exceso o diferencia de significado que se puede inferir de una preferencia,¹³ más allá del significado propiamente dicho de la oración proferida; lo que se refiere a lo implícito inferible de esa acción.
- Pueden depender no solamente de la oración sino también del contexto de su preferencia, lo que habla de una dependencia contextual.

¹³ *Utterance.*

La principal contribución de la pragmática consiste en proporcionar una definición del significado del hablante, que se vincula con la semántica, donde el hablante vehicula sus intenciones comunicativas y un oyente las reconoce, lo que finalmente lo asocia con la sociosemiótica. La pragmática, de la manera en la que la presentamos para este análisis, se refiere principalmente a la transmisión del significado del enunciador.

Discurso multimodal

Busca dar un refuerzo a los sentidos por medio de la repetición de la representación en diferentes sistemas semióticos o en lenguajes híbridos. Esta hibridación discursiva es realizada para concretar un propósito específico, por medio de ocultamientos que hacen imposible distinguir los sujetos implicados en el discurso. Esta hibridación también puede originarse por medio de la naturalización que deviene al momento de darle cualidades de sustancias físicas a sujetos sociales o a un fenómeno social, o por medio de la objetualización, la cual sugiere un carácter maleable de la comunidad representada en razón de la presión externa que pueda presentar.

La semiótica social, de la que parte el análisis crítico del discurso, se ocupa principalmente de la forma en que las personas usan elementos semióticos, tanto como para producir textos, interfaces, y en general eventos comunicativos, como para interpretarlos, lo cual implica el contexto situacional y sus prácticas sociales específicas. Este enfoque semiótico social del análisis del discurso multimodal se basa en la teoría funcional sistémica de Michael Halliday (1978). Esta autora proporciona marcos para la conceptualización del conjunto complejo de los recursos semióticos que se utilizan para crear significado: lenguaje, imágenes, gestos, sonidos, música, objetos interactivos, algoritmos matemáticos, objetos tridimensionales, animaciones, arquitectura de la información. En las estrategias sociales transmedia, también sería importante tener en cuenta las prácticas sociales, las interacciones en redes sociales *offline* y *online* que rastrean la cantidad de acciones y las activaciones de marca que involucran eventos con música en vivo, juegos, concursos, envío de correos electrónicos, mensajes de texto y prácticas detalladas para analizar el significado derivado del uso integrado de estos recursos en interfaces comunicativas; lo que quiere decir, la traducción de estos eventos en textos que pueden ser analizados críticamente.

Este análisis multimodal se ocupa de mostrar y estudiar los significados integrados que surgen de las elecciones semióticas, que podrían visualizarse por medio del diferencial semántico. Estas elecciones se combinan en los patrones dinámicos, específicamente en las prácticas sociales que se mantienen en constante cambio. Además, estos patrones se conceptualizan como relaciones continuas de tipo espacio-temporal, que se van desarrollando en un performance simultáneo, tal como lo sería la partitura de una orquesta sinfónica, con fases dinámicas, transiciones, personajes, etc. Sin embargo, las prácticas para representar, transcribir y analizar textos multimodales dinámicos tienden a traducirse en descripciones lingüísticas con el fin de mostrar interacciones entre

elementos, textos y el movimiento entre los sujetos de la enunciación y sus discursos. Además, los métodos de transcripción del análisis de los textos de vídeo incluyen tablas de transcripción con criterios de evaluación, que a su vez cuentan con marcos visuales extraídos del vídeo. El ADM codifica los diferentes elementos de la enunciación, utilizando una combinación de descriptores lingüísticos, anotaciones simbólicas y abreviaturas.

Método de obtención de resultados

Por su parte el *diferencial semántico*, en tanto instrumento de evaluación de origen psicolingüístico, creado por Charles Osgood, George Suci y Percy Tannenbaum, se sustentó en 1957 en la teoría de las mediciones con un marcado corte neoconductista. Esta metodología plantea que un concepto adquiere significado cuando el contenido de un signo, una palabra por ejemplo, provoca una respuesta asociada al objeto que representa; es decir, que reacciona frente el objeto simbolizado. Para Osgood, Suci y Tannenbaum (1957), el estudio de la estructura, cuyo objetivo propone la medición del significado, les permitió concluir que para lograrlo es imprescindible tener en cuenta tres principales dimensiones que son: la evaluación de variables según una escala; la potencia de cada variable, lo que ubicaría al sujeto frente a un concepto; y, finalmente, la actividad, que es donde más nos concentramos en el presente análisis.

El *diferencial semántico*, como método de investigación, propone una lista de conceptos al sujeto a analizar, quién ha de relacionarlos en ciertas escalas de medición. Osgood (1957) no contrapone conceptos binarios como madre/hijo, soltera/viuda, hombre/mujer, sino que la selección de conceptos y sus adjetivos debe obedecer a un objetivo del conocimiento concreto, según las unidades de análisis propuestas. En el modelo original no hay conceptos ni escalas tipificadas preestablecidas, ya que la medida del significado que Osgood deseaba establecer, tiene más relación con los aspectos psicológicos de los sujetos.

Una de las desventajas es estudiar un signo aislado desde una perspectiva psicológica que define su significado de manera también aislada; no obstante, un signo social o cultural es en tanto cumple una función con características comunes, por lo que también puede ser usada en estudios sociológicos o antropológicos. De esta manera, se tiene en cuenta el significado pragmático, o la relación lingüística o filológica de unos signos con otros para atribuirles significados sintácticos. En cambio, para Osgood, los psicólogos e incluso los fonoaudiólogos, han estado más interesados en el significado semántico y la relación de los signos con sus significados. Desde la perspectiva semiótica se puede entender que existen tantas connotaciones de significado como disciplinas que se interesan en el estudio de significantes. En este sentido, cualquier cadena significativa puede estudiarse desde la sintaxis, la semántica, o la pragmática, aunque por separado ninguna de ellas sea adecuada para la naturaleza global y sistémica de la semiosis.

Para conocer la ubicación de sus respuestas Osgood propone el siguiente diagrama:

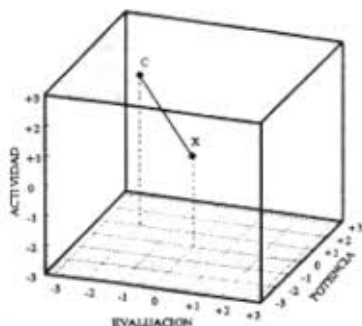


Figura 3. Espacio semántico, con sus tres ejes dimensionales propuesto por Osgood (1957)

Para entender mejor el concepto de espacio semántico, lo relacionamos aquí con la noción de semiosfera de Yuri Lotman o la Teoría General de Sistemas de von Bertalanffy. Para mostrar un modelo de los conceptos analizados, podríamos establecer un paralelismo con el espacio físico, un espacio también tridimensional que es delimitado. Este modelo semántico, que diagrama una posición en el espacio, se diferencia en tanto que, en vez de una evaluación lineal, la localización de cada concepto viene dada por la influencia de las tres puntuaciones en los tres factores.

En el análisis de la prueba de diferencial semántico para los productos transmediales financiados por el MinTIC en 2016, los datos obtenidos son relativamente sencillos, pues se trata de una escala con pocos valores, donde un adjetivo se ubica en una escala de mayor a menor, y los conceptos o ítems son pedidos por la convocatoria. Por otra parte, solo hay tres fuentes de variaciones: los conceptos;¹⁴ la escala, que puede ser del 1 al 7 de categorías para el análisis del discurso multimodalidad,¹⁵ frente a cada uno de los diferentes proyectos transmedia.

En especial, se estudiaron los seis proyectos que fueron premiados para promover la convivencia pacífica, la reconciliación y la paz con justicia social:

- *Experimento Mundo Paralelo* es una herramienta interactiva, que a nivel creativo es robusta. Las actividades que se llevarán a cabo adelante ser realzan con facilidad, aquí la Paz de intervención y rescate, trata de un contenedor móvil que narra, de

¹⁴ Que para otras mediciones se puede tener en cuenta que cualquier concepto, hecho, objeto, marca, persona, tema, institución, disciplina, acción, símbolo, método, etc., es susceptible de ser analizado.

¹⁵ Para la construcción de las categorías que definen lo transmedial se hace necesario apoyarse en las funciones del lenguaje comunicativo estético-formales, indicativas y simbólicas, debido a que es la forma de comunicación del discurso multimodal con el usuario de la experiencia transmedia. Se consideraron los factores presentados anteriormente y que abordan el contexto o marco referencial que se encuentra ausente en el modelo de Osgood.

manera dinámica y didáctica, los distintos periodos y transformaciones por las que tendrá que pasar la sociedad colombiana en la etapa de posconflicto: reconciliación y reparación, tolerancia y paz, memoria histórica para la no repetición y la construcción de segundas oportunidades.

- *Impacta* es un juego de mesa digital creado por el Centro de Inclusión, Ciudadanía y Derechos (INCIDE). La propuesta es sólida, pertinente e innovadora, destaca el enfoque de trabajar con la argumentación y la negociación como elementos fundamentales de la construcción de paz y convivencia. En la estrategia transmedia (en: <http://incide.co/impacta/>) los participantes deben resolver conflictos cotidianos a través del debate, el diálogo y la negociación. “Asimismo, los participantes tienen que aplicar una estrategia de negociación colaborativa en la que la única forma de ganar es cooperando con los demás, asegurando que satisfago los intereses de las otras partes del juego”, explica Carlos Felipe Parra (2016), líder de la iniciativa. La versión digital de esta herramienta podrá ser jugada por personas que se encuentren en diferentes puntos geográficos y espera ser adaptado para aulas de clases en contextos particulares.
- *Narrativas de la Memoria Histórica y la Tradicional Oral Afrodescendiente de Ladrilleros*. Ladrilleros es una zona olvidada por el estado en la que habita una población con una rica tradición oral que se ve en peligro por la falta de interés de algunos jóvenes por perpetuarla. Es una iniciativa del Centro de Alternativas al Desarrollo (CEALDES) que busca reconstruir y socializar la memoria histórica de una comunidad afrodescendiente de Ladrilleros y Valle del Cauca, mediante estrategias colaborativas, entre los jóvenes e investigadores, de indagación y coproducción de contenidos transmedia que serán montados a una plataforma web <http://www.sommagroup.com/ladrilleros/site/>.
- COONFI es una plataforma digital interesante y relevante por la temática que aborda de intercambios de servicios, con el fin de generar un bienestar social para las comunidades menos favorecidas en <http://www.coonfi.com/>. La idea principal es solucionar problemas cotidianos y frecuentes como la búsqueda de empleo, el cuidado de los niños, el manejo de las zonas comunes, etc., a través de la cooperación en comunidad.
- *Imagina la Paz*. Laboratorio de experiencias es un proyecto pertinente donde se crean diálogos y reflexiones de paz, haciendo que los niños actúen como prosumidores de contenidos y memoria histórica. Busca que niños de entre 6 y 12 años funjan como actores políticos relevantes en la discusión de construcción de paz. En una plataforma web, alojada en <http://imaginalapaz.co/>, los niños compartirán varios contenidos multimedia producto de unos laboratorios creativos. La zona de líderes será un lugar de producción de contenidos multimodales para la diversidad de Colombia. Teniendo como referente o detonante a cinco personajes relevantes, de la historia o la actualidad colombiana, que hayan sido invisibilizados, los niños deberán construir nuevos relatos para compartirlos en varios formatos: audiovisual,

sonoro y fotográfico. Los laboratorios tienen cuatro momentos: “la recreación y la narración de la historia del personaje como detonante, un ejercicio pedagógico para que conecten esa historia con su universo personal y el momento actual”, explica Carolina Mejía, líder del proyecto que espera sea replicado en otros escenarios. La idea es que el relato creado sea subido a la web.

- *Desarmados* es una estrategia transmedia propuesta por la Universidad EAFIT y busca ser una herramienta multiplataforma pertinente e innovadora. La estrategia consiste en que, través del intercambio de correspondencia entre diferentes colegios colombianos, se hagan a un lado los prejuicios y se construya una memoria colectiva en temas de paz. Esta propuesta se encuentra en www.desarmados.org, donde se ubican más de 20 videos que reflejan cómo ha sido el conflicto en Colombia, al resaltar los testimonios de sus protagonistas y la memoria histórica de los hechos más relevantes en más de 50 años de confrontación armada. La plataforma virtual, además de los mensajes y cartas de correspondencia de los protagonistas, cuenta con piezas audiovisuales, animaciones e infográficos, que narran episodios como las masacres perpetradas por los grupos armados y cápsulas pedagógicas sobre el surgimiento de los principales actores del conflicto. Del mismo modo, facilita la interacción con los visitantes de la plataforma, donde cualquier persona puede grabar su mensaje, subir una imagen y compartir su testimonio sobre el conflicto.

El diferencial semántico aplicado en la gestión de producción de transmedia

La imparable evolución de los medios y los modos de comunicarnos, transforman y son transformados continuamente por la comunicación humana. Esta evolución tiene un fuerte impacto en la economía naranja, en especial a partir de la emergencia de las industrias culturales creativas. Entonces, un mundo transmedia puede iniciarse en cualquier medio; el mundo del *Señor de los anillos* se originó a partir de novelas, el mundo de *Star Wars* a partir de películas y el mundo *Pokemon* de un juego de *Nintendo*. Definitivamente, el éxito de la estrategia transmedia depende de la manera en que la comunidad de interpretación haya recibido el objeto original, y de cómo este objeto expanda su mundo en nuevos medios, o incluso, cree otros nuevos objetos dentro del mundo transmedial propuesto.¹⁶

El concepto de mundos transmediales está relacionado con el género literario o cinematográfico y permite hacer una descripción, de la misma manera que lo condiciona normativamente, dependiendo del reconocimiento general dentro de una comunidad interpretativa.

La investigación en ingeniería cultural, análisis de gestión y producción de sentido deben implicarse mutuamente, por lo que conocer los métodos de investigación cien-

¹⁶ Los mundos transmedia son a menudo un lugar de adoración por parte de sus fans.

tífica ayudará a los futuros analistas de contenidos en soportes alternativos para, más tarde, indagar sobre la recepción y la circulación de estos medios, en orden de promover el mejoramiento de la acción del comunicador y de los productores de medios que apuntan por desarrollos que busquen ofrecer nuevas experiencias sociales.

La dimensión pragmática del objeto de estudio al modelo conceptual del *Diferencial Semántico* la utilizamos para determinar la actitud hacia un objeto transmedia por diferentes sujetos, lo que nos ha servido desde una doble perspectiva: a través de un desarrollo conceptual con un fuerte componente teórico, y por otra parte, sirvió para el desarrollo de nueva información sobre la gestión transmedia. En primera medida, el modelo del *Diferencial Semántico* supuso una aproximación al problema de la medición del significado de conceptos en relación con las convocatorias del Ministerio de TICs del año 2016: 1) *construcción de una cultura de paz*, 2) *lectoescritura*, 3) *patrimonio cultural material e inmaterial*, 4) *desarrollo integral*, 5) *públicos infantiles y juveniles*, 6) *grupos demográficos*, 7) *diversidad cultural*, 8) *formación, investigación, creación y circulación de las artes*, y 9) *TIC*. Estos nueve conceptos se midieron sobre la escala de categorías de evaluación multimodal:¹⁷ 1) *estético-formales: organización estructural/orgánico y complejo*, 2) *indicativas: convencional-interactivo e intencional*, y 3) *simbólicas: referencial-contextual*.

El modelo del diferencial semántico ha contribuido a la generalización, en un intento por comprobar la hipótesis de la universalidad de los sistemas de significados con un marcado interés connotativo. Como mencionamos antes, no se trata de demostrar que los polos de los ejes de cada escala sean auténticas oposiciones binarias, ni que equidistan del punto central de la escala. Tampoco, se trata de comprobar los requisitos multimodales que deben cumplir las experiencias transmedia; por el contrario, se trata de concentrarnos en resolver la lógica del proceso previo a la construcción de un espacio semántico, dado que pueden quedar condicionados a los resultados finales.

En especial, para conocer la lógica de la gestión y producción de semiótica multimodal, en el caso de las estrategias transmedia ganadoras de los premios CreaDigital 2016, este significado connotado previo está relacionado con las líneas estratégicas definidas por el Ministerio de Tics en el año 2016, que son interpretaciones generalizantes del objeto de estudio, impuestas por el contexto colombiano, fuertemente influenciado por la firma de paz con el grupo armado FARC. Antes de iniciar el análisis, se obtuvo como resultado un corpus con nuevas categorías presentes en el espacio semántico de la gestión de transmedia en Colombia, vinculado con la captación e interpretación de las expectativas de los usuarios de medios y experiencias alternativas, desde una perspectiva pragmática del objeto. En segunda medida, permitió una concepción empírica

¹⁷ Las parejas de calificativos escogidos no se constituyen como parejas disyuntivas, o tampoco se distingue que sean auténticas parejas oposicionales.

para la recolección y el análisis de información y contenidos, para ello, se desarrolló una prueba piloto donde se observó como el significado de cada categoría estaría condicionado por el grupo social del usuario de experiencias transmedia. Aún así, en este modelo tridimensional puede deducirse que, entre otras cosas:

- La semejanza de significado entre los conceptos 1) construcción de una cultura de paz y 7) diversidad cultural.
- La semejanza de significado entre los conceptos, 3) patrimonio cultural material e inmaterial y 5) públicos infantiles y juveniles.
- La semejanza de significado entre los conceptos 2) lectoescritura y 8) formación, investigación, creación y circulación de las artes.
- Carácter más o menos “neutro” que tiene el significado 4) desarrollo integral y 6) grupos demográficos.
- Debilidad y pasividad en relación con el concepto 9) TIC.

Los resultados alcanzados con la implementación de la evaluación del significado de las estrategias transmedia de las convocatorias *Crea Digital 2016*, promovido por el Ministerio de Tics del gobierno Colombiano, buscaron postular nuevas maneras de entender la realidad social, visibilizar lo que ha sido ocultado y posicionar visiones que reten el orden social establecido, creando acciones para cuestionar la supremacía de los discursos. En estos resultados de la convocatoria salieron ganadores algunos proyectos que mostraban realidades sociales problemáticas agudizadas por la vulneración de las alteridades en procesos de normalización social. Se encontró que estas realidades eran transformadas por medio de estrategias sociales transmedia, desarrolladas en acciones orientadas hegemónicamente y coordinadas como deconstrucción de las lógicas que subyacen en su representación en cada medio o formato, que luego podían ser entendidas como discursos sociales.

Los discursos, resultados de la convocatoria *Crea Digital 2016*, mostraron su función en la profundización de la exclusión y las brechas sociales, también permitieron diseñar acciones para transformar el orden social y evidenciar la alteridad y la poscolonialidad. Por lo tanto, estos discursos son tenidos en cuenta como del tipo Contrahegemónico, ya que son producidos por las comunidades excluidas de los escenarios de tomas de decisiones y, además, buscan una forma de reconocimiento de quienes han sido objeto de vulneración y explotación, abriendo la posibilidad de cuestionar la supremacía histórica de ciertos discursos.

La mayoría de los proyectos que resultaron ganadores de la convocatoria del Mintic propusieron crear sitios web, que presenta un cambio en sí mismo, de los medios tradicionales del poder en cuanto a la participación, que corresponde a nuevas realidades, nuevos actores sociales y representaciones sobre la acción social. Ya que las redes sociales *online* permiten la creación, el diálogo e intercambio de información, es un escena-

rio público propio para el pensamiento poscolonial, acorde con las líneas estratégicas de tal ministerio.

Para poder llevar a cabo un efectivo análisis multimodal, elaborado a partir de una diferenciación semiótica, se necesita incluir conexiones entre la producción de lenguajes (escrito, visual, musical, audiovisual), y las prácticas sociales de esta era digital multimodal altamente visual y semiotizada. Hacer una valoración del significado de una producción totalmente multimodal es difícil, esto se debe a que, una vez que entramos en un mundo multimodal, muchos productores van a romper de inmediato cualquier regla estructural, o de género que hayamos identificado. Así, es necesario entender la gramática de cada modo semiótico, sean diagramas, fotografías, sonidos, chats, música, animación, datos estadísticos o interacciones; aunque una evaluación del significado de manera individual sea insuficiente. La totalidad de la estrategia transmedia conjuga una lógica multimodal donde el todo debe ser mejor que la suma de las partes.

Conclusiones

El discurso multimodal, expresado en las estrategias transmedia analizadas, tiene en cuenta la presencia del modo verbal, no verbal, musical, audiovisual, y fuertemente interactivo. A través de una lógica de la interpretación, los aspectos sígnicos y los momentos de interpretación pueden ser vinculados unos con otros; de esta manera, el sistema colombiano de historias transmediales que comprende la creación de miniseries de televisión, juegos de video, concursos de radio, páginas web de narrativas de ficción y enlaces a textos no ficcionales (creados independientemente del proyecto por los usuarios o observadores e incluso desarrollos en realidad aumentada), podría ser añadido al sistema transmedia sin estropear la experiencia del lector, o los usuarios que antes, como observadores pasivos, se limitaban a su exploración del mundo de la historia, solamente siguiendo el programa de televisión.

Esto permite la dependencia de otros aspectos cualitativos y vinculantes de los signos, según el modelo de Peirce, que pueden ser interpretados como un proceso y un modelo cognitivo de interpretación, aunque no linealmente, tal como un proceso significativo que subyace al conocimiento en constante formación y continua evolución. Las acciones comunicativas multimodales, analizadas en experiencias transmedia y promovidas por el Ministerio de las TIC en 2016, hacen que la información referida con los conceptos construcción de una cultura de paz, patrimonio cultural material e inmaterial y diversidad cultural, circule y haga parte de la memoria y los significados culturales compartidos.

Los actos de sentido de los diferentes agentes se amalgaman en distintos modos discursivos y la lectura crítica de estos funciona como un puente en aquella comunicación oral, con la escritura y las nuevas tecnologías de los medios de comunicación. El resultado de estas prácticas sociales es un género notablemente adaptable y robusto que combina el registro textual y el evento efímero, y que es capaz de abordar y responder

a una alta gama de demandas y circunstancias diferentes, tanto en el sentido práctico como epistemológico.

El punto de partida de cualquier historia transmedia radica en la construcción de una identidad. Las narrativas, estudiadas de esta manera, operan como unidades cerradas en la normatividad de los géneros, en el término más amplio. Aunque también fungen como un recurso multifacético, que contribuye a la comprensión de la trama de la narración y ayuda a la autoconstrucción. Hay una semejanza obvia con ciertos cambios en la narratología, desde el objeto original hasta los subproductos co-creados con los usuarios, que han sido descritos como manifestaciones de de-constructivismo y post-estructuralismo. En esta explosión de finales alternativos, se ha dedicado a una extraordinaria diversificación que ha producido una multitud de narratologías. Sin embargo, aunque las experiencias estudiadas procuran mostrar un modelo de diversidad cultural, el uso de estereotipos entre los diferentes modos todavía permanece.

Referencias

- Aros, M., Narváez, G. y Aros, N. (2009). *El diferencial semántico para la disciplina del diseño, una herramienta para la evaluación de productos*. Documento procedente del XIII Congreso Internacional de Ingeniería de Proyectos. Badajoz.
- Austin, J. L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barrena, S. (2007). *Charles Sanders Peirce. La lógica considerada como semiótica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bearne, E. y Bazalgette, C. (2010). *Beyond Words: Developing children's response to multimodal texts*. Reino Unido: UKLA-MEA.
- Bourdieu, P. (1999). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Caldevilla Domínguez, D. (2014). *Lenguajes y persuasión: Nuevas creaciones narrativas*. Madrid: ACCI.
- Coombs, C. H. (1964). *A theory of data*. Nueva York: Wiley.
- Dascal, M. (1999). *Filosofía del lenguaje II. Pragmática*. Madrid: Trotta.
- Desmet, P. (2002). *Designing emotions* (tesis doctoral). Delft: Delft University of Technology.
- Dick, H. (1966). *Statement on intermedia*. En *Dé-coll/age* (Vol. 6). Frankfurt-Nueva York: Typos Verlag-Something Else.
- . (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: University Press.
- Glock, H.-J. (2008). *What is analytic philosophy?* Cambridge: Cambridge University Press.
- González, J. (2004). *Repensar el periodismo: transformaciones y emergencias del periodismo actual*. Cali: Universidad del Valle.

- Guttman, L. (1950). The basis for scalogram analysis. In S. A. Stouffer et al. (Eds.), *Measurement and prediction. The american soldier*. Vol. IV. Nueva York: Wiley.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Londres: Edward Arnold.
- Hsu, S. C. M. y Chang, C. (2000). A semantic differential study of designers' and users' product form perception. *International Journal of Industrial Ergonomics*, 25(4), 375-391.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling. *Technology Review*. Recuperado de <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/%20viewFile/477/336>.
- . (2006). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kennedy, R. y Bearne, E. (2012). *Making an Impact 2: Embedding new literacies*. Reino Unido: UKLA.
- Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Lessig, L. (2004). *Free culture: the nature and future of creativity*. Nueva York: Penguin Press.
- McCarty, W. (2005). *Humanities computing*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Méndez Rubio, A. (1993). *Celebrar la renuncia. Cultura y sociedad de masas desde la perspectiva del idealismo posmoderno*. En Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Universidad de Almería.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Convocatoria Crea Digital 2016, videojuegos, ebooks, animación, cultura de paz*. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/comunicaciones/cultura-digital/creadigital/convocatoria2016/Documents/CREADIGITAL2016.pdf>
- Morris, C. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Osgood, C., Suci, G. y Tannenbaum, P. (1957). *The measurement of meaning*. Urbana-Chicago: University of Illinois.
- Parra, C. (2016). *Líderes RCN. Entrevista con Carlos Felipe Parra, creador del juego de mesa ImPacta*. En RCN Radio. [Entrevista]. Recuperado de: <http://www.rcnradio.com/audios/lideres-rcn-entrevista-carlos-felipe-parra/>
- Peirce, C. S. (1902). *La lógica considerada como semiótica*. Milford: Carta al Comité Ejecutivo de la Institución Carnegie. Recuperado de <http://www.unav.es/gep/L75.pdf>
- . (1931-1958). *Collected Papers*. Harvard University Press.
- Rivas, M. (2008). *Procesos cognitivos y aprendizaje significativo*. Madrid: Subdirección General de Inspección Educativa de la Viceconsejería de Organización Educativa de la Comunidad de Madrid.

Ruiz, J. M., Fernández, S. y González, J. (2010). Tipos de categoría semántica y modalidad de los estímulos en el aprendizaje procedimental: implicaciones sobre los modelos de memoria semántica. *Psicothema*, 22(4), 739-744.

CURSO VIRTUAL PARA LA ENSEÑANZA DE FUNDAMENTOS DE PROGRAMACIÓN DE COMPUTADORES EN LENGUA DE SEÑAS COLOMBIANA

JULIÁN J. NOGUERA

Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín (Colombia)
juliannoguera152120@correo.itm.edu.co

CARLOS A. AREIZA

Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín (Colombia)
careiza@itm.edu.co

GLORIA M. DÍAZ

Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín (Colombia)
gloriadiaz@itm.edu.co

Introducción

Las personas “sordas”, son aquellos que tienen una pérdida auditiva profunda y en consecuencia escuchan muy poco, o nada, de lo que sucede a su alrededor. Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), 360 millones de personas sufren de algún grado de discapacidad auditiva (OMS, 2017). Aunque algunas personas sordas, involucradas desde corta edad en procesos de oralización, logran un desempeño adecuado en la lectoescritura, la mayoría de ellos tienen un bajo nivel en la comprensión de textos y sólo pueden establecer comunicación haciendo uso de su lengua natural, la lengua de señas (Robbins, 1996), lo cual dificulta la inserción de estas personas a los ámbitos académicos de alto nivel y a la vida laboral (Appelman et al., 2012).

Mejorar la oferta académica de programas de educación superior para personas en condición de discapacidad auditiva es uno de los principales retos de la sociedad actual. Siendo las discapacidades sensorial, visual y auditiva, y cognitiva, las que mayores dificultades presentan. En el caso de la sordera profunda, se observan dos tendencias de inclusión para el acceso a los niveles de educación universitaria: el modelo presencial o semi-presencial, mediado por un intérprete de lengua de señas que acompaña a los estudiantes en el aula de clase, y el modelo de educación virtual, mediado por plataformas educativas con contenido multimedia, que en se encuentra subtítulo para ser accesible o es reemplazado por documentos de texto (Lang, 2002). En los dos casos, se espera del estudiante un alto grado de trabajo personal y consulta de material bibliográfico, lo que supone que todas las personas sordas posean un nivel adecuado de comprensión

lectora, ignorando el hecho de que en la mayoría de los casos, esta competencia no ha sido desarrollada. Pues en general, las personas sordas solo alcanzan un nivel comunicativo en la lengua escrita, es decir no alcanzan una competencia lingüística real, que les permita comprender textos complejos.

En Colombia, el proceso de inclusión académica al ámbito universitario de personas sordas se ha incrementado en los últimos años y diferentes entidades reportan un especial interés de esta población en adelantar estudios en las áreas relacionadas con las Tecnologías de Información y Comunicaciones (TIC). Este campo profesional ofrece carreras dinámicas, que se basan en el uso de herramientas ampliamente visuales que no requieren excesiva interacción oral y que aprovechan toda la capacidad creativa de las personas con discapacidad auditiva (Nordin et al., 2015).

Una de las principales dificultades que enfrentan las personas sordas para abordar programas de formación en área afines a las TIC, es el desarrollo del primer curso de programación de computadores (Distante y Huang, 2007). En el cual, no sólo se deben desarrollar habilidades para la programación en un lenguaje de alto nivel, con términos que no existen en la lengua de señas, por ser una lengua en construcción con incipientes experiencias en los ámbitos académicos; sino que además se deben plantear soluciones a problemas, que en su gran mayoría se expresan en un lenguaje que es poco cercano al lenguaje de su uso común. Aunque este problema, también lo afrontan los estudiantes oyentes, éstos pueden acudir a una gran cantidad de recursos que se encuentran tanto en Internet como en textos escritos, lo que les permite complementar los conceptos dados por el profesor y desarrollar los ejercicios propuestos; mientras que no hay tal disponibilidad de recursos adaptados a las necesidades de la población sorda. Sólo a manera de ejemplo, en una búsqueda en YouTube realizada en septiembre de 2016, la frase “programación en java” arroja 33700 resultados, mientras que la búsqueda de “programación en java para sordos”, o “programación en java” + “lengua de señas”, no arrojan ningún resultado; y sucede lo mismo con otros lenguajes de programación.

Trabajos previos han abordado la necesidad de establecer neologismos para las áreas de ciencias y TIC (Bigham et al., 2008; Reis et al., 2015; DeafTec, s. f.), pero estos no se orientan a ofrecer material de consulta que permita a las personas sordas conocer o profundizar los fundamentos de la programación de computadores, a pesar de haberse establecido esta necesidad (Distante y Huang, 2007). Por su parte, Andrei et al. (2013) proponen el uso de avatares multimedia para la enseñanza de conceptos básicos de programación a personas sordas. Sin embargo, este fue orientado sólo a la introducción de conceptos básicos y no incluyó la solución de problemas ejemplo, uno de los principales temas de consulta para este tipo de cursos.

En este artículo se presenta el desarrollo de un portal para el apoyo al aprendizaje de la programación de computadores creado por sordos y para sordos. El creador de este portal, es un estudiante de Ingeniería de Sistemas del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, sordo profundo de nacimiento y usuario de Lengua de Señas

Colombiana (LSC), quien después de haber superado la mayoría de los cursos del plan de estudios, relacionados con la programación y la ingeniería de software decidió transferir su experiencia a otras personas sordas, usuarias de lengua de señas, que deseen aprender o profundizar sus conocimientos en los fundamentos de programación.

Metodología

El desarrollo del portal Web siguió una metodología similar a la construcción de cualquier tecnología informática, es decir se realizó un proceso de definición de requerimientos, seguido de un diseño, una implementación y una evaluación, realizada por la comunidad a quien va dirigido. A continuación, se presentan los detalles de desarrollo de cada una de estas etapas.

Definición de requerimientos

La definición de requerimientos se realizó por un grupo de estudiantes sordos del programa de Tecnología en Sistemas de Información, liderado por el desarrollador del portal y autor principal de este trabajo. La búsqueda de requerimientos estuvo orientada a determinar las principales necesidades de un estudiante sordo del primer curso de programación de computadores. A continuación, se definen los principales requerimientos que fueron definidos en esta etapa, los cuales fueron separados en requerimientos de contenido y de accesibilidad.

Requerimientos de accesibilidad:

- Todo el contenido que se use para explicar o presentar cada tema deberá presentarse en LSC.
- El planteamiento de los problemas, resueltos o propuestos para desarrollar, deberá presentarse en su forma estándar y en texto concreto, para facilitar la comprensión de personas sordas con niveles promedio de bilingüismo.
- El diseño del portal debía ser atractivo visualmente y permitir el acceso rápido e intuitivo al material que se desarrollará.
- Se debe garantizar que el material estará disponible para consulta todo el tiempo y desde cualquier lugar.
- Proveer un mecanismo para que los visitantes sordos pudieran dejar mensajes de texto o vídeo, ya sea como comentarios o como problemas o ideas para colaborar.

Requerimientos de contenido:

- Definir un glosario de neologismos de señas propias del área de programación de computadores; dado que muchas de las palabras usadas en esta área no tienen signo correspondiente en la LSC y otras deben ser redefinidas para el contexto de la programación.

- Incluir un repaso de fundamentos de lógica matemática que son requeridos para solucionar problemas típicos de fundamentos de programación.
- Para cada uno de los temas a abordar, incluir explicación de los fundamentos teóricos y problemas resueltos.
- Incluir video tutoriales acerca de la instalación de las herramientas usadas para la programación de computadores, tales como entornos de programación o herramientas de diseño. Dado que, al igual que el material de enseñanza, sólo se encuentran tutoriales en video o en texto para oyentes.

Diseño

El diseño del portal estuvo centrado en la funcionalidad y el contenido, aunque se tuvieron en cuenta consideraciones de aspecto propuestas en la literatura (Fajardo et al., 2002) tales como, el manejo de colores contrastados, fuentes de letra de fácil lectura, información concreta y limitada en cada página, navegación intuitiva y de fácil acceso al contenido (con un menú que permitiera regresar a las páginas principales) y principalmente, contenido en LSC y texto concreto.

El portal contempla cinco componentes. El primero de ellos corresponde a un diccionario de términos o neologismos definidos para el área de programación, el cual incluye la palabra en español, un vídeo con la seña correspondiente, una descripción breve en texto concreto (comprensible para sordos) y un ejemplo de uso de la seña en contextos de las TIC. El segundo, es una introducción de conceptos fundamentales de lógica y matemáticas, requeridos para abordar problemas básicos de un curso de programación, tales como el porcentaje, la sumatoria, entre otros que, aunque son de uso común, no lo son para esta población. El tercer componente, correspondería a los módulos específicos de fundamentos de programación, que incluyen las estructuras secuenciales, condicionales y repetitivas. Para cada una de ellas, se realiza una explicación conceptual, ejemplos de solución de problemas tanto en pseudocódigo como en Java y problemas propuestos, escritos en el lenguaje común usado en los textos bibliográficos y en lenguaje concreto. El cuarto componente, permite dar respuesta a la necesidad de contar con manuales para la instalación de herramientas de uso común en programación y por último un componente de contacto, para procurar la interacción entre los futuros usuarios y el desarrollador del sitio.

En el diseño de los contenidos académicos participaron tres personas, una profesora de fundamentos de programación que cuenta con más de diez años de experiencia en el área, un intérprete de lengua de señas, quien tiene más de 3 años de experiencia asistiendo la interpretación de cursos en programas de ingeniería y tecnología informática, y un estudiante de sexto semestre de Ingeniería de Sistemas (autor y desarrollador del sitio), que se encuentra en condición de sordera profunda. Cada elemento del contenido fue propuesto por el desarrollador y verificado, desde el punto de vista conceptual, por el profesor y, desde el punto de vista gramatical de LSC, por el intérprete.

Implementación

El sitio Web fue inicialmente implementado en una herramienta de acceso abierto denominado blogspot (<http://blogspot.es/>), el cual permite la creación de sitios con múltiples páginas y recursos y garantiza la disponibilidad continua del contenido, sin necesidad de registro previo del visitante. La figura 1 presenta una impresión de pantalla del sitio desarrollado, en el que se evidencian los cinco componentes implementados.

Como se indicó en los requerimientos, cada uno de los elementos de aprendizaje que se incluyó en el sitio contó con dos modos de presentación: un vídeo, con traducción a Lengua de Señas Colombiana y un texto concreto. La creación de los vídeos estuvo apoyada en dos herramientas, una herramienta tipo pizarra virtual (lensoo create), que permitió grabar vídeos de la pantalla de computador y escribir sobre ella crear vídeos en los que se escribía como si se estuviera trabajando en un tablero, de forma similar a como lo haría un docente en clase. Este vídeo fue luego editado, en otra herramienta para la preparación de presentaciones (camtasia studio), que permitía grabar con la cámara Web, a la vez que se reproducía el vídeo de explicación, de forma tal que había total sincronía entre uno y otro.

Para cada estructura de programación (secuencial, condicional y repetitiva) se crearon los componentes de explicación conceptual y ejemplos. Cada ejemplo fue presentado en español completo, como se encuentra en los textos académicos, y en texto concreto. Luego se incluyó un vídeo en el que se explicaba cómo diseñar la solución en pseudocódigo y como implementarla en lenguaje de programación Java. La figura 2 ilustra un ejemplo de esta función dentro del sitio.



Figura 1. Sitio Web del curso para el apoyo a la enseñanza de programación de computadores para sordos usuarios de LSC

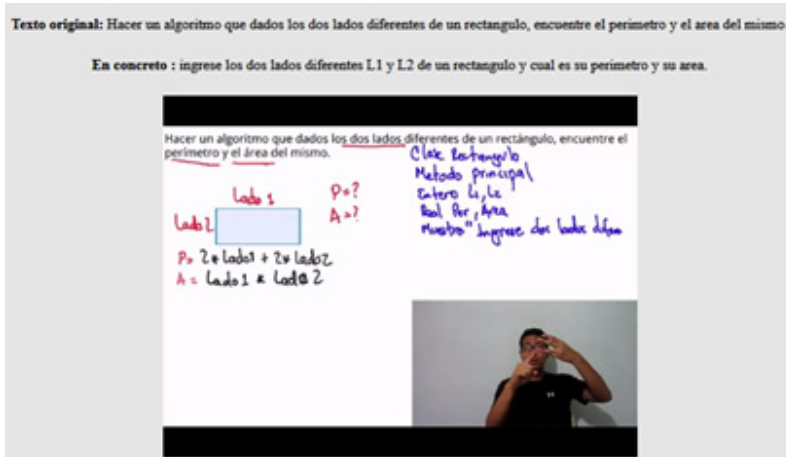


Figura 2. Ejemplo de un problema resuelto. Se observa el texto original, el texto concreto, el tablero virtual y en la esquina inferior derecha el video en LSC

Evaluación y resultados

En el proceso de evaluación y prueba se contó con cinco estudiantes del Instituto Tecnológico Metropolitano de la ciudad de Medellín, quienes se encuentran en condición de sordera profunda y son usuarios de LSC. Uno de ellos había tomado y aprobado el curso de fundamentos de programación; otros dos, estaban cursando la asignatura por segunda vez y los otros dos la cursarían en el siguiente semestre.

A cada estudiante se le pidió que navegara por el sitio Web de forma autónoma, prestando especial atención a los conceptos explicados y los ejemplos desarrollados. Luego de realizar la navegación, se les pidió que calificaran de 1 a 5 los aspectos de facilidad de navegación, utilidad de la herramienta y comprensión de los temas tratados. La tabla 1 muestra los resultados obtenidos.

Tabla 1. Resultados de valoración de estudiantes sordos al navegar por el curso

Factor de evaluación	Valoración promedio
Facilidad de navegación	4,2/5,0
Utilidad de la herramienta	5,0/5,0
Comprensión de los temas	3,9/5,0

Adicionalmente, se les pidió que indicaran cuál, para cada uno de ellos, era la mayor fortaleza de la herramienta y que aspectos se deberían mejorar. Se destaca que para todos los estudiantes el definir un glosario de términos y la explicación realizada por una persona sorda eran las mayores ventajas del sitio. Como desventajas, la mayoría de ellos indicó la necesidad de incrementar el número de ejemplos e introducir lenguajes gráficos para el diseño de los algoritmos.

Conclusiones y trabajo futuro

Este artículo presenta una iniciativa para promover la inclusión de personas con discapacidad auditiva profunda en la formación en el área de TICs, a través de un sitio Web que servirá de apoyo para el estudio de los fundamentos de la programación de computadores. El sitio desarrollado, se orienta a la accesibilidad de contenidos educativos para personas sordas, introduciendo explicaciones en lengua de señas colombiana y español concreto.

El aspecto que más se resalta de este desarrollo es el haber sido diseñado e implementado por una persona en condición de sordera profunda, pues su condición le permite comprender las necesidades y diferencias del proceso cognitivo y de aprendizaje de esta población y en consecuencia proveer explicaciones acordes a dichas necesidades. Este punto nos permite resaltar la necesidad de que las personas en condición de discapacidad participen en el desarrollo de entornos educativos que busquen garantizar la accesibilidad, pues su propia experiencia puede proveer puntos de vista fundamentales para ello.

Como trabajo futuro se plantea la inclusión de otros conceptos y ejemplos de diseño e implementación de algoritmos y estructuras de datos que son fundamentales para el aprendizaje de esta área de formación y la definición e inclusión de nuevos neologismos, relacionados con las TIC y el desarrollo de software. Adicionalmente, se realizará una investigación que permita determinar el efecto real que el uso de este tipo de material tiene sobre el proceso de aprendizaje de los estudiantes de un curso formal de programación.

Referencias

- Andrei, S., Osborne, L., Smith, Z., Andrei, S., Osborne, L. y Smith, Z. (2013). Designing an American Sign Language avatar for learning computer science concepts for deaf or hard-of-hearing students and deaf interpreters. *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia*, 22(3), 229-242.
- Appelman, K. I., Callahan, J. O., Mayer, M. H., Luetke, B. S. y Stryker, D. S. (2012). Education, employment, and independent living of young adults who are deaf and hard of hearing. *American Annals of the Deaf*, 157(3), 264-275.
- Bigham, J. P., Otero, D. S., DeWitt, J. N., Cavender, A. y Ladner, R. E. (2008). *ASL-STEM forum: a bottom-up approach to enabling American Sign Language to grow in STEM fields*. Documento procedente de International Conference on Web and Social Media.
- DeafTEC. (s. f.). *STEM ASL Video Dictionary*. Recuperado de <https://www.deaftec.org/stem-asl-video-dictionary>.
- Distante, D. y Huang, S. (2007). *Challenges and lessons learned in teaching software engineering and programming to hearing-impaired students*. Documento procedente de Conference on Software Engineering Education & Training (CSEET'07). IEEE, pp. 344-354.

- Fajardo, I., Cañas, J. J., Antolí, A. y Salmerón, Y. (2002). *Accesibilidad cognitiva de los sordos a la web*. Recuperado de <https://www.uv.es/infabra/Fajardo%20AIPO%202002.pdf>
- Lang, H. G. (2002). Higher education for deaf students: research priorities in the new millennium. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 7(4), 267-280.
- Nordin, N., Yunus, M. M., Zaharudin, R., Salehi, H., Yasin, M. H. M. y Embi, M. A. (2015). A review on higher education for hearing-impaired individuals. *Asian Social Science*, 11(24), 75-81.
- Organización Mundial de la Salud. (2017). *Sordera y pérdida de la audición*. Recuperado de <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs300/es/>
- Reis, J., Solovey, E.T., Henner, J., Johnson, K. y Hoffmeister, R. (2015). *ASL CLear: STEM education tools for deaf students*. Documento procedente de 17th International ACM Sigaccess Conference on Computers & Accessibility.
- Robbins, C. (1996). Computer technology education and the deaf student: Observations of serious nuances of communication. *Information Technology and Disabilities E-Journal*, 3(4), Recuperado de <http://itd.athenpro.org/volume3/number4/article3.html>

“RECONSTRUCCIÓN: LA GUERRA NO ES UN JUEGO”: UN VIDEOJUEGO PROSOCIAL Y TRANSMEDIA

ÁLVARO TRIANA
altrianasa@unal.edu.co

Introducción

Los videojuegos hacen parte de la vida cotidiana de cualquier individuo familiarizado con un computador, una consola, un celular. Con la masificación del entretenimiento, el *software* y el *hardware* lúdico también se diversificó y, en la actualidad, el abanico de géneros en la producción de juegos para videoconsolas, ordenadores y móviles es tan significativa como diversa. Es un fenómeno que involucra a comunidades que juegan a partir de un *software* multimedia, con la mediación de dispositivos electrónicos, usualmente conectados en red. Son elementos del género sociocultural, tecnológico y comunicativo más atípico que se haya visto, y esto desafía la búsqueda de un acercamiento conceptual y metodológico conveniente.

Al indagar por los elementos que conforman el concepto del videojuego, sus aspectos técnicos, económicos, tecnológicos y comunidades que lo enmarcan, encontramos diversas perspectivas que evidencian tres factores clave: el videojuego como espacio de interacción de conductas y comportamientos humanos; el videojuego como un mercado que se consolida gracias al avance en la tecnología electrónica e informática, la diversificación contenidos y de usuarios; y el videojuego como nuevo campo de estudio construido para comprender cómo funcionan y cómo difieren de otros productos de la industria cultural y de la comunicación.

Una línea de enfoque sugiere, a su vez, que el uso de herramientas transmedia pueden apoyar e incrementar sentimientos de empatía, así como comportamientos colaborativos, serviciales y humanitarios (Greitemeyer, 2010). Atribuir a un producto como el videojuego estas virtudes ha requerido un cambio en su formulación, validación, desarrollo y difusión. Esto significa transitar de una orientación exclusivamente lúdica y de mercadeo, hacia lógicas de desarrollo más independientes, enfocadas en alcanzar objetivos alineados a políticas, valores y ejercicios de comunidad.

El presente texto no pretende ofrecer ni una “aproximación semiótica”, ni una “aproximación narratológica” y tampoco “ludológica” de los videojuegos, pero sí propone un acercamiento abierto al análisis de la significación de los videojuegos como construcción de experiencias narrativas co-creadas, dando pistas sobre el funcionamiento de los

mundos transmedia en la era digital. En ese camino, se revisan los nuevos acercamientos conceptuales y prácticos que se tienen sobre el videojuego, para entender su vinculación con las iniciativas y los comportamientos prosociales, que se fundamentan en nuevos enfoques de validación de la interfaz, las mecánicas y los contenidos con usuarios que hacen parte de ese mundo narrativo. Así, iniciamos con una aproximación a los principales elementos que definen el concepto y la naturaleza del videojuego prosocial. Luego, se expondrá la experiencia del ViveLab-Bogotá en el desarrollo del videojuego “Reconstrucción: la guerra no es un juego” para evidenciar los alcances metodológicos y conceptuales de esta nueva generación de herramientas transmedia. Finalmente, se presentarán conclusiones que pretenden aportar a la comprensión de la semiótica de las mediatizaciones y del mundo digital.

Los videojuegos como herramientas prosociales

El mundo del videojuego, ya a finales de los años noventa, integraba nichos de adultos y organizaciones que aprovechaban un potencial de simulación, inteligencia artificial y gestión estratégica sin precedentes; combinado con gráficos 3d, multijugador y multiplataforma (Fang, Chan, Brzezinski y Nair, 2010; Oswald, Prorock y Murphy, 2014; Shafer, 2012). De igual manera, la pedagogía global, el estímulo sensorial y cognitivo para el aprendizaje se abrían paso en el océano de estudios sobre la adicción y los impulsos violentos asociados a los videojuegos (Etxeberria Balerdi, 2011; Gentile et al., 2009; Gómez, 2014; Granic, Lobel y Engels, 2014; Poels, Hoogen, Ijsselsteijn, & de Kort, 2012).

En la actualidad, su innegable impacto sobre la cultura contemporánea, su reinado sobre las industrias tecnológicas y del entretenimiento, su capacidad para generar paradigmas de aprendizaje/pedagogía, han transformado al videojuego en un fenómeno cada vez más vinculado a la consolidación de políticas públicas y a la promoción de iniciativas prosociales en países como Colombia.

Debido a su gran popularidad y la masificación de contenidos y narrativas violentas, el videojuego y el comportamiento de los jugadores ha sido estudiado principalmente desde el Modelo General de Agresión (GAM) (DeWall, Craig y Bushman, 2014, p. 246). Este modelo plantea que los comportamientos agresivos están fuertemente relacionados con la activación de conocimientos, sentimientos y fisiología para superar los retos de jugabilidad en los videojuegos (Bushman, 2002, p. 1680). Con la misma lógica, otros estudios han construido el Modelo General de Aprendizaje (GLM) (Buckley y Anderson, 2006), donde una generación de videojuegos, con diversos contenidos, han demostrado la activación cognitiva, la sensibilización hacia valores prosociales y la terapia emocional y física para la resolución de problemáticas a través de las conductas de sus jugadores. *FoodForce*, *ContraVientoymarea*, *StopDisaster*, *Reconstrucción*, entre otros, son videojuegos que se diseñan con el objeto de desplegar una serie de conductas en el jugador, reflexiones sobre diversas problemáticas sociopolíticas, que se materia-

lizan y simulan a través del *software* lúdico. Esto le permite al jugador la aplicación directa de conceptos y estrategias para la resolución de escenarios reales o probables. De esta forma, se desarrolla la capacidad de análisis, reacción, exploración y gestión de múltiples variables en tiempo real, estimación del riesgo y de las consecuencias de las propias decisiones, entre otras habilidades sociales.

El videojuego asumido como herramienta prosocial se genera en las corrientes pedagógicas y profundiza en las teorías conductistas. Para autores como Buckley y Anderson (2006), Mengel (2014) y Greitemer y Osswald (2010), los videojuegos son espacios de entrenamiento de conductas delineadas en la sociedad. En tal sentido, se puede llegar a influir o reforzar los valores, los niveles de empatía, las capacidades de colaboración y de responsabilidad social. El estudio empírico más importante de esta corriente fue realizado por Gentile et al. (2009), quien observó la conducta de los niños y adolescentes del Japón y Singapur en escuelas públicas, expuestos a videojuegos con alto y bajo contenido violento. Los resultados de dicha investigación mostraron que las conductas prosociales de los niños con estos rasgos se reforzaban, incluso en los videojuegos violentos. Los jugadores con menos conductas prosociales previas, asumen los videojuegos con agresividad.

Autores como Telle y Pfister (2012), Tear y Nielsen (2013) han definido los videojuegos como reforzadores y predictores de la conducta prosocial. Esta definición es de enorme importancia para sustentar las posibilidades de los videojuegos en reforzar discursos y narrativas frente a la construcción de paz, la convivencia y la resolución de problemáticas sociales, asunto que trataremos de profundizar más adelante en este texto.

Si bien el objetivo por definición de un videojuego es el entretenimiento, en el proceso narrativo y de jugabilidad puede transmitir información importante al jugador. El potencial pedagógico y reforzador de los videojuegos se encuentran en los siguientes elementos:

- Capacidad de atrapar la atención del jugador
- Enseña cuales son las actitudes necesarias para generar comportamientos exitosos
- Forma la competencia de los jugadores para realizar tareas específicas.
- Al manejar ciclos de retroalimentación cortos motiva al usuario a continuar con el juego.
- Son herramientas que invitan a la participación activa, sobre la observación pasiva.

Reforzar las historias contadas, redimensionar el mundo narrativo y generar inmersión para los jugadores multimodales han llevado a que los videojuegos se despliegue con diversos recursos tecnológicos, modos comunicacionales y culturales, convirtiéndolo en un fenómeno transmedia (Del Mar Grandío-Pérez, 2015, p. 90). Por un producto transmedia entendemos historias o narrativas que son contadas por medio de múltiples medios y en diferentes plataformas, aprovechando las fortalezas de cada una

de ellas (Scolari, 2009, p. 587). Así se pueden reforzar los valores que se consideren relevantes, complementando la historia que cuenta el videojuego y de esa forma “enganchan” de manera más contundente a los jugadores (Scolari, 2013).

Los estudios especializados en videojuegos, en los recientes años, han construido un campo de investigación en ese sentido, definido por cinco perspectivas analíticas:

1. El diseño del Juego: estudios centrados en estructuras semióticas, estéticas, técnicas de jugabilidad y representación del mundo del juego.
2. Los jugadores: estudios antropológicos, sociológicos, psicológicos y del lenguaje sobre quienes son jugadores y cómo utilizan los videojuegos. Esta perspectiva de las ciencias sociales humanas se destaca por favorecer análisis donde el jugador y la actividad de jugar es más importante que el videojuego.
3. La cultura: estudios de comunidades, subculturas, comunicación y patrones de juego.
4. La ontología: estudios donde se examina el fundamento filosófico de los videojuegos. Esto se aprecia en las dinámicas de culto a ciertos videojuegos, que establecen una relación “trascendental” y “espiritual” entre el jugador y el juego de video. *The Journey* o el reciente *The Last Guardian*, son ejemplos de videojuegos que concentran este tipo de enfoques.
5. Las métricas: centrados en el creciente interés por los datos y las medidas de comportamiento del jugador. Generalmente estos estudios buscan aportar a los desarrolladores en las mejoras de la experiencia del jugador.

Tabla 1. Líneas y metodologías especializadas en videojuegos

Tipo de análisis	Metodología	Enfoque teórico	Resultados
El juego	Análisis de jugabilidad	Comunicación	Diseños y significados
Los jugadores	Observación, entrevistas y análisis del discurso	Sociología, antropología, etnografía, psicología,	Uso del videojuego en comunidad
La cultura	Entrevista y análisis cualitativos	Estudios culturales	Definición de subculturas
La ontología	Métodos filosóficos	Filosofía, historia	Definir lógicas y fundamentos
Las métricas	Métodos estadísticos	Conductista	Generación de Estadísticas, tendencias, patrones

Fuente: elaborada a partir de Salen y Zimmerman (2004)

Encontramos también perspectivas analíticas emergentes que hoy se dirigen, principalmente, a la realidad virtual, los simuladores industriales y militares, el aprendizaje activo y experiencial, los estudios de casos, las metodologías relacionadas y los videojue-

gos prosociales. En consecuencia, estas diversas miradas aportan al concepto del videojuego y nos permiten entender la complejidad del fenómeno entre manos.

Experiencia de desarrollo de un videojuego prosocial: el caso *Reconstrucción*

Reconstrucción se ideó con el objeto de generar un videojuego prosocial, que aprovechara el avance de la narrativa *transmedia*, para procurar condiciones que atiendan a la comprensión de lo que pasó en el conflicto armado colombiano, a la perspectiva de víctimas y victimarios, a la búsqueda de reconciliación con derechos y obligaciones, a la generación de igualdad de oportunidades y a la construcción de un proceso esperanzador dentro de las poblaciones jóvenes y urbanas, receptoras de un número importante de ex-combatientes. Está dirigido a jugadores entre 18 a 34 años, habitantes de ciudades grandes e intermedias del país, familiarizados con los avances tecnológicos, los contenidos digitales, etc., pero ajenos a las historias y perspectivas de conflicto armado en Colombia.

Reconstrucción está formado por tres elementos que definen su estructura transmedia:

- *El videojuego*, que permite interactuar, propone retos y nos enfrenta a situaciones con dilemas (Nygård, 2015) propios de una sociedad con conflictos. Es una aventura gráfica que narra las historias de víctimas y ex-combatientes, en el que se encontrarán con escenarios que les permiten rescatar elementos necesarios para la reconstrucción de sus vidas. La escuela, la iglesia, la plaza central, el mercado, el cultivo, son los lugares que permitirán a nuestros personajes, entrar en la historia de los habitantes del pueblo y entender la complejidad de la guerra. Estos lugares actúan como micromundos en los que el usuario se encontrará con la historia de un nuevo personaje y se verá enfrentado a dilemas profundos: ayudar a un miliciano a esconderse en el colegio, dar una información a miembros del ejército, etc.
- *El cómic*, que desarrolla en detalle algunas de las historias que irán surgiendo en el primer componente y que se presentan como premios para el jugador. El cómic permite la construcción de historias que atraen a diferentes públicos, sumando una mayor audiencia (Freeman, 2015, p 3), y aporta a la narrativa permitiendo ver una historia más lineal sin ser afectada por las decisiones del jugador (Jenkins, 2013).
- *Cápsulas documentales*, con sujetos reales que han vivido el conflicto y que corresponden a algunas de las situaciones recreadas en los dos primeros componentes. Estos vídeos recuerdan al jugador que a pesar de estar inmerso en una aventura interactiva, estos hechos ocurrieron en Colombia y refuerzan la importancia de no permitir que vuelvan a ocurrir. Por medio de este proyecto se brinda la oportunidad para que víctimas y ex-combatientes construyan una historia que los represente y puedan compartir, impulsando así el proceso de Verdad y Reparación. El uso del producto promueve el entendimiento de los diferentes elementos del

conflicto armado interno de Colombia por parte de la sociedad civil, generando mayor empatía hacia sus actores, un factor que puede ayudar en su proceso de reintegración.

Retos en su formulación

La interactividad del videojuego que permite la simulación de diversas situaciones del conflicto en Colombia, genera el reto de trabajar con diferentes escenarios de comportamientos del jugador y diversas formas en la que éste puede interpretar la información o las situaciones a las que se expone en el videojuego. A esto se suma que la narrativa del conflicto armado en Colombia es diversa, genera susceptibilidades y de no ser tratado de forma correcta podría generar revictimización, desviándose de su objetivo original y probablemente logrando el impacto opuesto.

La importancia de estos factores en el éxito del proyecto hicieron evidente la necesidad de validar el contenido y las mecánicas de juego con los diferentes actores principales de ese mundo narrativo que se quería mostrar.

Metodología

El proyecto se estructuró en cinco componentes coordinados:

Investigación

La investigación estuvo orientada al objetivo general del proyecto. Buscaba generar insumos para crear la historia del videojuego, el cómic y los documentales, a la vez que involucrara a las poblaciones que dan foco al proyecto y sustentara académicamente el concepto de videojuego como herramienta prosocial. Para esto se contempló las siguientes actividades:

- Construcción de historias: a partir de talleres y entrevistas a los actores del conflicto, se construyeron historias para ser contadas. Estas historias son el fundamento de la experiencia del jugador y el insumo central del videojuego. Para esto se logró el apoyo del Centro de Memoria y de la ACR.
- Definición de lenguaje: trabajando en conjunto con las víctimas y ex-combatientes, se definieron los lenguajes para contar las historias, teniendo como base el respeto hacia sus experiencias. Esto marcó el estilo empleado en el guión del videojuego y el cómic.
- Construcción de la experiencia del jugador: usando las historias definidas se construyeron mecánicas de juego. Esto incluyó pruebas de validación e interacción con un grupo de jugadores para conocer sus reacciones ante los escenarios, los personajes, los diálogos, las decisiones y la jugabilidad.
- Revisión bibliográfica y documentación de los videojuegos como herramienta prosocial: resultado que se encuentra expuesto en este artículo.

Arte

A partir de las historias y las experiencias definidas, el equipo de arte creó los escenarios y los personajes representados en el videojuego. El flujo de trabajo artístico implicó:

- Arte conceptual: En este proceso se crearon las ilustraciones que definieron la línea artística del proyecto.
- Modelado: A partir del arte conceptual los artistas generaron modelos 3D para el videojuego y el cómic.
- Texturizado: Las texturas son el complemento de los modelos 3D.
- Animación: Los animadores tomaron modelos y crearon animaciones en colaboración con los programadores y los investigadores, para diseñar una experiencia al jugador.
- Diseño de niveles: Este trabajo implicó el uso de herramientas y habilidades artísticas y técnicas para la construcción de mecánicas de juego en cada escenario.
- Creación del cómic: El cómic se creó usando las piezas de arte generadas para el videojuego, esto con el fin de crear un lazo entre la aventura que vive el jugador y la historia que se narra en los paneles de la historieta.
- Creación de cápsulas documentales: Las cápsulas documentales complementan las experiencias de juego que se buscan reforzar. Estos videos cortos, realizados a hombres y mujeres combatientes y excombatientes, se articulan al videojuego y dan fuerza a los personajes, lugares o sucesos representados.

Desarrollo

Un equipo multidisciplinario fue conformado para trabajar durante seis meses en el desarrollo del proyecto, con la metodología *Scrum*, de naturaleza iterativa e incremental para realizar los ajustes a la par del desarrollo de nuevas funcionalidades y de esta forma maximizar el valor del producto transmedia. (Scrum Guides, 2013). El videojuego *Reconstrucción* utiliza el motor Unity3D, una de las herramientas de creación de videojuegos más utilizadas por los desarrolladores *Indie*, debido a su versatilidad y bajo costo.

Pruebas de validación con jugadores

En el marco del proyecto se diseñó un instrumento de validación que permitiera tener una aproximación a la forma cómo los jugadores interpretaban y daban relevancia a los elementos integrados al videojuego: los personajes, los escenarios, la historia, los dilemas, las decisiones, los valores implicados.

Usuarios, pruebas de validación y ajustes

El proyecto fue validado durante sus diferentes etapas y por diferentes actores, cada actor con un área de influencia para ajustes sobre componentes diferentes del videojuego. En la siguiente tabla se detallan estas relaciones entre actor/área:

Tabla 2. Actores, momento de validación y área de influencia

Perfil actor	Momento de validación	Área de influencia
Víctimas del conflicto y ex-combatientes	Pre-producción y producción	Contenido del juego. Con ellos se validó que la forma en la que se presenta la información sea adecuada y representa las situaciones que se quieren transmitir.
Organizaciones especializadas en el trabajo de Memoria	Pre-producción y producción	Contenido del juego. La experiencia de estos grupos de personas permite ver desde otro punto de vista si los temas que se están tratando son relevantes y se encuentran alineados a otros esfuerzos similares.
Jugadores entre 18 y 33 años	Producción	Durante la etapa de producción cada nueva versión del videojuego fue probada con jugadores de este rango de edad con el fin de validar el contenido y las mecánicas del juego.
Estudiantes de colegio	Producción y Post-lanzamiento	Con los estudiantes se validaron las mecánicas del juego, el contenido y adicionalmente la interacción del mismo como herramienta pedagógica en el aula.
Fuente: elaboración propia del proyecto <i>Reconstrucción</i> .		

El área de influencia es un factor importante en este nuevo enfoque de validación de los contenidos transmedia, ya que sin esto se podría presentar saturación y presión a realizar cambios distintos componentes y por distintos usuarios, afectando los objetivos planteados por el proyecto. Por ejemplo, un grupo de jugadores asiduo a juegos comerciales podría pedir más violencia y acción, pero esto no es suficiente razón para modificar la narrativa del juego; quizá su área de influencia permita que sus comentarios ajusten algunas mecánicas particulares del juego para dar más acción. De otro lado, un jugador institucional podría solicitar el ajuste del todo el videojuego a las consultas de las normas del derecho internacional humanitario, lo cual podría llevar al aburrimiento de muchos jugadores; quizá su área de influencia permita que sus comentarios se apliquen para mejorar la información legal que apoye algunas decisiones de los jugadores.

Para las mediciones se usaron herramientas cualitativas y cuantitativas basadas en los mapas cognitivos. De esta forma se pudo medir si la interacción de los jugadores con el video juego generaba algún impacto en los conceptos relacionados al conflicto Colombiano y si esta interacción era una experiencia lo suficientemente interesante y creíble para ser completada. Los resultados de estas pruebas permitieron al grupo

de artistas, programadores e investigadores realizar los ajustes necesarios al proyecto, siempre buscando mejorar la respuesta de los jugadores a estos puntos.

A modo de conclusión

Los videojuegos prosociales y transmedia apuntan a una semiótica de las mediaciones, que se construyen progresivamente en relación con enfoques discursivos, mediáticos, culturales y tecnológicos de la era digital. Los contenidos digitales y transmedia permiten un nivel de interactividad y despliegue narrativo difícilmente logrado por otros medios, y esto nos advierte que los marcos teóricos y metodológicos de los estudios de medios tradicionales fueron desbordados por los videojuegos. En efecto, *Second life* o *League of Legends* agrupan cerca de 25 millones de jugadores diarios, simultáneos e interactivos en una realidad digital persistente: no solo escuchan, no solo ven, también organizan, exploran, discuten, viven en la red. “Reconstrucción: la guerra no es un juego”, por su parte, ha sido descargado en pocos meses por más de mil personas que diariamente toman decisiones dentro del juego, luego toman otras decisiones y cambian su narrativa, su historia y su experiencia de juego.

Los tipos de contenidos y narrativas que presentan los videojuegos contemporáneos son muy amplios y suelen enmarcarse entre sus cualidades prosociales, pedagógicas y terapéuticas, por un lado, y sus vicios por representar narrativas y mecánicas de juego violentas, sexistas y discriminatorias, por otro. A nuestro juicio, esta visión bipolar del videojuego debe superarse a través de la cocreación y validación temprana con actores del mundo narrativo, jugadores, instituciones, academia, empresas, etc.

De ese modo, el uso de las nuevas tecnologías transmedia pueden posibilitar espacios de aprendizaje y reforzamiento de valores, en los cuales la forma de adquirir el conocimiento cambia y la generación de experiencias cobra relevancia. El reto para los desarrolladores de productos transmedia deriva del número de posibilidades en las que los usuarios inciden en los contenidos, los interpreta, los comunica, los apropia y los juega. Es un reto también para el campo de la investigación semiótica.

Referencias

- Anderson, C. A. y Bushman, B. J. (2001). Effects of violent video games on aggressive behavior, aggressive cognition, aggressive affect, physiological arousal, and prosocial behavior: A meta-analytic review of the scientific literature. *Psychological Science*, 12(5), 353-359.
- Bavelier, D., Green, C. S., Han, D. H., Renshaw, P. F., Merzenich, M. M. y Gentile, D. A. (2011). Brains on video games. *Nature Reviews Neuroscience*, 12(12), 763-768.
- Buckley, K. E. y Anderson, C. A. (2006). A theoretical model of the effects and consequences of playing video games. *Playing video games: Motives, responses, and consequences* (pp. 363-378). Lawrence Erlbaum Associates.

- Bushman, B. J. (2002). Violent video games and hostile expectations: A test of the general aggression model. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 28(12), 1679-1686. Recuperado de <http://public.psych.iastate.edu/caa/abstracts/2000-2004/02BApspb.pdf>
- Cassell, J. y Jenkins, H. (2000). *From Barbie to Mortal Kombat: gender and computer games*. MIT press.
- Del Mar Grandío-Pérez, M. (2015). El transmedia en la enseñanza universitaria. Análisis de las asignaturas de educación en España (2012-2013). *Palabra Clave*, 19(1), 85-104. Recuperado de <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/4981/pdf>
- DeWall, C. N., Craig, A. y Bushman, B. (2014). The general aggression model: theoretical extensions to violence. *Psychology of Violence*, 1(3), 245-258. Recuperado de <http://public.psych.iastate.edu/caa/abstracts/2010-2014/11DAB.pdf>
- Etxeberria Balerdi, F. (2011). Videojuegos violentos y agresividad. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, (18), 31-39.
- Fang, X., Chan, S., Brzezinski, J. y Nair, C. (2010). Development of an instrument to measure enjoyment of computer game play. *International Journal of Human-Computer Interaction*, 26(9), 868-886.
- Freeman, M. (2015). Up, up and across: Superman, the Second World War and the Historical Development of Transmedia Storytelling. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 35(2), Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439685.2014.941564>
- Gentile, D. A., Anderson, C. A., Yukawa, S., Ithori, N., Saleem, M., Ming, L. K. y Bushman, B. J. (2009). The effects of prosocial video games on prosocial behaviors: International evidence from correlational, longitudinal, and experimental studies. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 35(6), 752-763.
- Gómez, S. (2014). ¿Pueden los videojuegos cambiar el mundo?: Una introducción a los serious games. Universidad Internacional de La Rioja.
- Granic, I., Lobel, A. y Engels, R. C. (2014). The benefits of playing video games. *American Psychologist*, 69(1), 66-78.
- Greitemeyer, T. y Osswald, S. (2010). Effects of prosocial video games on prosocial behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*, 98(2), 211-221.
- Haddon, L. (2004). *Information and communication technologies in everyday life: A concise introduction and research guide*. Berg Oxford.
- Jenkins, H. (2013). *What transmedia producers should know about comics: an interview with Tyler Weaver (part one)*. Recuperado de <http://henryjenkins.org/2013/02/what-transmedia-producers-should-know-about-comics-an-interview-with-tyler-weaver-part-one.html>
- Jerabeck, J. M. y Ferguson, C. J. (2013). The influence of solitary and cooperative violent video game play on aggressive and prosocial behavior. *Computers in Human*

- Behavior*, 29(6), 2573-2578.
- Mengel, F. (2014). Computer games and prosocial behaviour. *PLoS One*, 9(4), e94099.
- Nygård, H. M. (2015). Bargaining between rebel groups and the outside option of violence. *Terrorist and Political Violence*, 27(3). Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09546553.2013.829459>
- Oswald, C. A., Prorock, C. y Murphy, S. M. (2014). The perceived meaning of the video game experience: An exploratory study. *Psychology of Popular Media Culture*, 3(2), 110-126.
- Poels, K., Hoogen, W. van den, Ijsselsteijn, W. y de Kort, Y. (2012). Pleasure to play, arousal to stay: The effect of player emotions on digital game preferences and playing time. *CyberPsychology, Behavior, and Social Networking*, 15(1), 1-6.
- Prensky, M. (2006). *Don't bother me, Mom, I'm learning!: How computer and video games are preparing your kids for 21st century success and how you can help!* St. Paul, MN: Paragon House.
- Russoniello, C. V., O'Brien, K. y Parks, J. M. (2009). EEG, HRV and psychological correlates while playing Bejeweled II: A randomized controlled study. *Stud Health Technol Inform*, 144, 189-192.
- Ryan, R. M., Rigby, C. S. y Przybylski, A. (2006). The motivational pull of video games: A self-determination theory approach. *Motivation and Emotion*, 30(4), 344-360.
- Salen, K. y Zimmerman, E. (2004). *Rules of play: Game design fundamentals*. MIT Press.
- Salguero, R. T. (2001). La adicción a los videojuegos. Una revisión. *Adicciones*, 13(4), 407-413.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Deusto S. A. Ediciones.
- Scrum Guides. (2013). *Home*. Recuperado de <http://www.scrumguides.org/>
- Shafer, D. M. (2012). Causes of state hostility and enjoyment in player versus player and player versus environment video games. *Journal of Communication*, 62(4), 719-737.
- Southern, M. (2001). *The cultural study of games: More than just games*. Recuperado de bcf.usc.edu/~anthonyb/itp101/articles/cultural.doc
- Tear, M. J. y Nielsen, M. (2013). Failure to demonstrate that playing violent video games diminishes prosocial behavior. *PLoS One*, 8(7), e68382.
- Telle, N.-T. y Pfister, H.-R. (2012). Not only the miserable receive help: empathy promotes prosocial behaviour toward the happy. *Current Psychology*, 31(4), 393-413.
- Velez, J. A. y Ewoldsen, D. R. (2013). Helping behaviors during video game play. *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications*, 25(4), 190-200.
- Wai, J., Lubinski, D., Benbow, C. P. y Steiger, J. H. (2010). Accomplishment in science, technology, engineering, and mathematics (STEM) and its relation to STEM educational dose: A 25-year longitudinal study. *Journal of Educational Psychology*, 102(4), 860-871.

RECURSOS SEMIÓTICOS EN LOS VIDEOCLIPS DEL NARCOCORRIDO CONTEMPORÁNEO

TANIUS KARAM CÁRDENAS

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
tanius@yahoo.com, tanius.karam@uacm.edu.mx

Justificación y posible novedad

En nuestro proyecto de expresiones culturales derivadas de la violencia del narcotráfico en México hemos ya publicado y reflexionado sobre algunas materialidades, señaladamente las más famosas la música, series de televisión, películas así como una estela de investigaciones, reportajes, documentales, que generan una muestra la cual refleja algo más que la utilización mediática del tema, y suponen una mirada hacia la cultura contemporánea y algunos de sus problemas.

Pareciera por las características de estos corridos, como la exacerbación de cierta violencia, que estamos ante un fenómeno nuevo, pero dista de serlo, ya que como señala Rodríguez-Pimienta (2010), uno de los especialistas sobre la historia de los narco corridos, los primeros datan de los treinta como “El contrabandista” (1934) o “Por morfina y cocaína” grabado en agosto de 1934 en San Antonio, Texas. De la misma manera en su clásico estudio sobre el corrido Vicente T. Mendoza (1954, pp. 206-221) da cuenta de corridos sobre bandidos sociales con fuerte aprobación de la comunidad (Heraclio Bernal, Guadalupe Pantoja, etc.) que igualmente datan de mucho tiempo atrás. La novedad de los narco corridos que analizaremos en tal caso es el contexto mediático en la agenda pública mexicana así como la rápida difusión de materiales (sonoros y audiovisuales) a través de nuevas tecnologías.

Los narco corridos vienen siendo objeto de muy diversos tratamientos (Burgos, 2012; Mondaca, 2012; Ramírez-Pimienta, 1998, 2004; Monsiváis, 2009; Montoya y Fernández, 2009; Simonett, 2004; Valenzuela, 2002) e igualmente llevan ya algunas décadas, primero en la tradición de estudios sobre corridos y luego sobre el subgénero del narco corrido; dentro de los estudios hay varias líneas de trabajo, una de ellas, estudia las características y representaciones desde la perspectiva género (Altamirano, 2010; Mondaca, 2004; Herrera-Sobek, 1993; Ovalle y Giacomello, 2006) que debaten, entre otros temas, si estos materiales en realidad generan visiones tradicionales de la mujer subordinada al mundo machista del narcotráfico, o bien si es posible identificar representaciones contra-hegemónicas de una mujer más empoderada, por el hecho que realiza actividades que hace unos años, solamente hacían los hombres.

No obstante la anterior, en nuestra revisión no hemos encontrado con la ejemplo de análisis sobre videoclips de narcocorridos. El estudio del videoclip supone un material que no solamente “acompaña” la canción, sino que la frasea e interpreta. Por otra parte, estos materiales audiovisuales nos ayudan a reconocer que el mundo del narco corrido dista de ser homogéneo y aun cuando encontremos elementos de fuerte cohesión semántica y coherencia discursiva los videoclips nos permiten acceder a datos y detalles del narco mundo así como a la subjetividad de sus sujetos narrativos (narco-trafficantes, autoridades, víctimas, victimarios, etc.). El nombre narco corrido tampoco es homogéneo; para Burgos (2011) también se le conoce como “corridos chingones”, “corridos pa’pistear”, “corridos enfermos”, “la balacera”, entre otros, e incluso hay que metonímicamente los designa “corridos”, lo que ciertamente puede ser una reducción muy criticada por los especialistas e historiadores de este importante género.

Como las canciones, hace años también existían videoclips o segmentos audiovisuales de “corridos prohibidos”, como lo del famosísimo grupo Los Tigres del Norte, o Los Tucanes de Tijuana, pero es a partir de la creación del autodenominado “Movimiento Alterado” (a partir de ahora M.A.) de las empresas “Twiiins Culiacan” y “Twiiin Music Group”¹ así como de su productora “Safari Films” que el narco-videoclip adquiere una particular visualidad y difusión. Dentro de las innovaciones de este “M.A.” están sobre todo la estrategia mercadológica integral que utilizan para difundir sus materiales (que otra parte están prohibidos en la radio y la televisión de algunas provincias mexicanas): el uso efectivo de medios digitales, el posicionamiento de los cantantes en el sur de los EE.UU. (las empresas tienen su sede en Los Ángeles), la integración entre las letras así como una particular construcción del destinatario real e imaginario al que apelan constantemente varios de los cantantes y grupo.

Breve apunte sobre videoclip

Aunque los estudios sobre narco cultura no es lo que más aborden, sin duda dicha expresión estaría incompleta sin los videoclips. Para Sedeño (2013) el videoclip es un texto audiovisual de naturaleza intergenérica porque puede tomar referencia de todos los medios y formatos (cine, televisión, comic, videojuego, animación digital, información de prensa...), y puede combinar criterios narrativos típicamente genéricos con los de los formatos televisivos. En el videoclip, sigue Sedeño, hay una apuesta por la sensorialidad y la experiencia en su toma del espacio del espectador gracias a las posibilidades de la tecnología y las fórmulas de hibridación con otras prácticas audiovisuales.

El antecedente del videoclip es el musical que luego deviene en video musical donde a través de encuadres, planos y movimientos de cámara se obtiene una nueva re-

¹ La empresa fue formada en 1997 por los gemelos Omar y Adolfo Valenzuela originarios ambos de Culiacán (nacidos en 1976) y quienes migraron al sur de California; su padre fue veterano en la Banda Tierra Blanca y de niños les tocó asistir a tocadas financiadas por los capos.

presentación de una canción pero también de su letra y cantantes. El género adquiere una particular difusión cuando surge el primer canal de televisión por cable *MTV*, en los ochenta, dedicado íntegramente a la difusión permanente de videoclips; comienza así el proceso de desarrollo de estrategias y modos discursivos, experimentación, géneros, mezclas, por tal motivo ha mostrado ser un instrumento y género abierto a las tendencias del arte visual, comunicación colectiva, moda, comunicación digital; es un formato de fácil adaptación a nuevas narrativas de la música, los lenguajes audiovisuales, la industria musical y las tendencias de consumo. Con las nuevas tecnologías –la importancia del YouTube– se permite también formas de interacción y construcción de comunidades que comparten, comentan y eventualmente puede reinterpretar a través de montajes o generación de nuevos materiales. Proponemos ver al videoclip como un condensador en el que distintos aspectos de la narco cultura y narco estética se institucionalizan y se facilita la instauración-reproducción de imaginarios, representaciones, imágenes mentales, juicios y prejuicios del mundo.

En general los videoclips se pueden dividir en narrativos y descriptivos. Los primeros podemos definirlos como microrrelatos donde el enunciador-cantante (grupo, banda, agrupación) puede ser el protagonista de la historia que se relata audiovisualmente y tiene como base el relato del narco corrido. En estos videos se suele alternan las imágenes del grupo tocando la canción, con otras que relatan la historia de la letra o algunos aspectos de ella, las cuales pueden ser desde “flachazos” (pocos segundos) o pequeñas inserciones del relato narrado historias con mayor independencia (de varios minutos). A nivel estructural del videoclip puede haber un componente estructural del mismo, la “entrada” el cual presenta recursos adicionales a la información de la letra y permite una interpretación más amplia del mismo, ya que los códigos audiovisuales facilitan el anclaje, relevo o la construcción de otro tipo de significados no necesariamente lingüísticos.

Por su parte, los videoclips descriptivos basan su discurso es una especie de seducción audiovisual en la que vemos al cantante o grupo viendo a la cámara para reforzar la relación con el oyente-televidente; en este tipo de videos tenemos la puesta en escena del grupo o solista interpretando la canción. Los recursos de descripción pueden ser muy variados: usando distintas tomas del mismo grupo, juegos con los movimientos de cámaras, cambios en aditamentos y accesorios del grupo al momento que interpreta la canción. En ocasiones dicha descripción puede hacerse con una particular escenografía que ofrece una perspectiva múltiple de expresión. Uno de los recursos más frecuentes puede ser la simulación del estudio o concierto en la recreación narrativa, lo que recuerda por ejemplo la *película-concierto*.

En ese sentido en los *videos narrativos* la operación básica de producción de sentido descansa en la disposición narrativa de la letra, en la posibilidad de su visualidad y en elemento basado en la representación audiovisual de las acciones; mientras que en el *video descriptivo* pone en el centro al grupo, como objeto de observación, existe también con

ello la oportunidad de un nuevo vínculo con el espectador quien funge como destinatario particular al momento de ver la pantalla, como si el cantante se dirigiera a él. Estos dos funcionamientos y operaciones básicas (narrar, describir) se pueden alternar y combinar.

Hay un tercer tipo de videoclip más “conceptual” que es prácticamente inexistente en el corrido, “música de banda”, “música norteña”. Este género de la música popular prescinde por completo de videoclips que apunten a cualquier pretensión metarreflexiva de sus lenguajes, lo que otros géneros musicales como el rock o el pop en inglés sí han hecho. Este tercer tipo supone videos conceptuales, con relaciones más complejas entre letra, disposición enunciativa del grupo y lenguaje audiovisual. Son lenguaje que exploran los niveles del enunciado y la enunciación musical y audiovisual; y suponen un tratamiento que da un estatuto muy particular al videoclip.

En su reflexión sobre la historia social de la imagen, Roman Gubern (2003) nos señala los efectos que han generado transformaciones en la iconósfera dados por los soportes, las tecnologías, la senso-percepción del tiempo, etc; también explica los poderes de la imagen y sus diferencias con respecto al lenguaje verbal con el cual no puede ser comparado. Gubern (2003, p. 49) dice que el poder de la imagen se debe en una condición paradójica, “su turbador ilusionismo y su eficacia para la comunicación emocional, su sugerencias libidinal y sus enormes potencialidades para el engaño y la confusión.” Así como el cine, con la invención del primer plano y los recursos del montaje basado en la centralidad y reproducción amplificada del rostro, se institucionalizó la industria de la “estrella de cine” y de su mitología, igualmente el videoclip hace las bases de recursos y permite “engranar” a otro nivel lo que la música vehicula como experiencia y relación que su auditorio. A diferencia del “concierto en vivo” donde también la multitud funciona como un personaje en el discurso audiovisual, en el videoclips hay una recepción más individualizada. De la misma manera otro elemento de reflexión son los distintos usos sociales que puede tener el videoclip e ir desde el acompañamiento incidental (lo mismo en casa que en un lugar público, como restaurantes, donde frecuentemente ponen canales de videoclips como “música de fondo”) hasta la recepción detenida de la “obra de arte”.

Rasgos y funcionamientos semiótico-discursivos de los narcocorridos

Un rasgo semiótico discursivo en un modo de identificar y reconocer la operación del sentido en una práctica comunicativa particular. Aquí presentamos algunos, pero se requiere más investigación para proseguir el listado que aquí incluimos. Como primera operación proponemos identificar algunos rasgos de esa serie de narco corridos contemporáneos, la mayoría hechos y producidos desde la estrategia comercial M.A.

- Estrategia integrada de grupos, bandas y cantantes, ente ellos se pueden citar y referir, como por ejemplo en varios de sus videoclips reivindica el dueto “Los Buchones de Culiacán”.

- Construcción particular de una violencia más explícita articulado desde el narco-mundo. Dicha violencia tiene varias manifestaciones, desde el uso de cierto lenguaje verbal hasta las acciones de violencia (golpes, asesinatos, amenazas) hacia otros a través de la imagen.
- La representación visual del cantante, mezcla de sicario, matón, cocainómano, integrante de algún cartel.
- Mayor cercanía entre el narrador y el sujeto discursivo. Rompimiento de la distancia extra diegética del corrido de contrabando tradicional para dejar paso a cierta mimesis entre el relato, el enunciador-narrador y el enunciador-audiovisual del videoclip lo que da una verosimilitud a la experiencia de percepción del material. El cantante-narrador actúa como personaje, generalmente –dentro de toda la cadena de producción-distribución-consumo– y generalmente representa al sicario o matón.
- Construcción de sujetos discursivos en las letras donde no solo se hace explícita la violencia, sino que hay una subjetividad particular donde los estados mentales y físicos (fruto de la violencia o consumo de droga), se hacen más explícitos y directos.
- Perspectiva en lo general de apología de las acciones del narcotráfico y justificación general, en el que sí pueden haber señalamientos sociales del tipo corrupción, impunidad, abuso de autoridad (por ejemplo “Las Dos Cruces”, Alfredo Ríos, “Komander”).
- Presencia marginal de las mujeres en un primer momento, aunque después aparecen algunas cantantes que reivindican su pertenencia a este supuesto “M.A” y lo hacen desde los códigos del narco mundo, donde igualmente podemos reconocer una visión hiper-sexualizada que corresponde al imaginario masculino, o bien mujeres que adoptan y asumen los valores y disposición del narco-mundo masculino.

Ya específicamente en cuanto al lenguaje audiovisual un rasgo que observan algunos videos producidos por Twiin Culiacán es el intento (no siempre suficiente quizá) por ofrecer a la imagen una cierta independencia con respecto al imperio de la letra de canción. Llamamos macro-estructuras a estos espacios dentro videoclip que pueden ocupar el papel, por ejemplo de “entrada” a la canción y que permite introducir una parte de la historia; dicha macro-estructura funciona como un marco que nos da elementos de interpretación, además de preparar dramáticamente al destinatario. La “entrada” da independencia de la entrada-musical y frecuentemente se puede generar a través de algunas planos generales y con musicalización que no corresponde al del corrido en cuestión. Tanto la dimensión estructural de “entrada” como otras (“cierre” “puente”) permiten completar significados no cubiertos por el discurso del montaje-escenario del grupo cantando un corrido;² cuando se presentan estas macroestructura u primer efecto que

² Un caso muy interesante que no analizamos por no ser parte del M.A. es la canción “La Revancha” Interpretado por La Trakalosa de Monterrey (2015).

se incrementa la duración del videoclip con respecto al de la canción y vía esta “narrativización” el videoclip adquiere una consistencia propia, y erige una red de significación interna (letra, música, lenguaje audiovisual) donde los componentes dialogan entre sí y generan una experiencia de recepción aumentada con respecto a la escucha acústica del corrido.

Construcciones de la modalidad del poder y sujeto del hacer

Mucho se ha comentado sobre el sujeto principal del narcocorrido, que resumimos como narcotraficante generalmente un campesino avenida, por distintas razones, a fabricante, distribuidor de alguna sustancia; en realidad aunque se usa el nombre de narcotraficante, el negocio de las drogas como empresa se ha sofisticado e incluye muy distintas funciones y roles, entre ellos lo que llamamos “narcotraficante”. Por otra parte este personaje es algo más que un “héroe” o un “villano” y a nivel socio-semiótica refleja una tensión entre el mundo rural, del cual es originario y el mundo urbano al cual se inserta. El sicario que proponemos ubicar como el *sujeto del poder y sujeto del hacer* en la cadena de trabajo del narcotráfico. Este sicario es “poder intermedio”, es decir trabajar para “señores más altos”, a los líderes históricos, quienes de hecho nunca aparecen representados en los videoclips. Estos sicarios son caracterizados como *sujetos del poder* con fuerza, lealtad, violento, altamente entrenado y con capacidad de control, mando y organización.

Este sujeto enunciador del narco corrido guarda también un “aire de familia” son el sujeto “echo pa’lante” y envalentonado de la “canción bravía” que dispone en donde el enunciador-cantante actualiza unos recursos escénicos de la voz y del habla, y aparece caracterizado por su arrojo, prestancia, orgullo regional, etc. En ese sentido cabe ver la relación entre esos rasgos del narco corrido contemporáneo con la caracterización tradicional de la música regional sinaloense. Si bien la actual “música de banda” o “música norteña” no es solamente de esta provincia del noroeste mexicano, éste es su centro neurálgico de producción y recepción simbólica.

Uno de los sujetos que reivindica el M.A. como enunciador-musical es el “buchón”, el matón o sicario, por ello hemos escogido al dueto “Los Buchones de Culiacán”:³ los cantantes no representan el cándido ranchero de algunos estilos regionales, ni mucho al emisor atractivo que seduce a las mujeres; sino que ahora se le caracteriza un matón, vestido de una manera particular, con ojos encendidos, ataviados con armas y equipos de telecomunicaciones, y que en algunos de sus videos aparece tanto disparando o matan-

³ Los Buchones de Culiacán es un dueto está formado por Juan y Miguel Soto, hermanos, son originarios del Dorado Culiacán Sinaloa, y se autodefinen como “grupo norteño sinaloense” (Los Buchones de Culiacán, s. f.). Se formaron en 2010 y ellos mismos reconocen que sus “corridos [están] cargados de pólvora por el contenido explícito”. Igualmente innovaron la vestimenta. De 2010 a 2015 estuvieron con las empresas Twiin y el M.A., después se separaron de ella, y más tarde incluso se separaron los hermanos y actualmente realizan ya carreras separadas.

do como simulando que lo hace a través de ademanes. Dentro de sus cualidades, como hemos mencionado, al menos el corrido “El Comando Suicida Del ‘Mayo’”⁴ es la lealtad. En este videoclip comprobamos la estrategia básica de representación audiovisual que es la doble puesta en escena típica estrategia: por una parte el montaje-escenario donde el grupo actúa a interpretar la canción, y por otra parte la narrativización de algunos hechos relatados por la letra del corrido. En este primer videoclip que analizamos reconocemos, aparte del grupo y extras vestidos con pasamontañas (figura 1), a otras personas que hacen una especie “coro” el cual incluye adolescentes y hombres “vestidos de paisano” con gorras y chamarra de cuero, que se diferencian notablemente de los músicos y quienes actúan como extras, supuestos “miembros del comando”. Esta figura 1 construye un tipo de “nosotros” que no existe en la letra. De esta manera el montaje-escenario de la puesta audiovisual reinterpreta un doble rasgo de ese “coro”: una suerte de condición “pasiva” (los sujetos que solo observan entre atentos y asombrados) y otra “activa” (que le da un estatuto de participación por el solo hecho de estar ahí).

El sujeto principal del relato se define como “equipo suicida, rifamos la vida y sangre derramamos”. Cantar no solamente emitir la voz entonces, sino actualizar un *performance* en el que los signos gestuales y corporales son tan importantes como la letra en tanto signos que orientan la interpretación y la experiencia semiótica; asistimos a una puesta en escena donde las manos, el gesto sirven para señalar fuerza, seguridad y lealtad.

Por otra parte, este “comando suicida del Mayo” presenta estilísticamente un parecido en su atuendo al de las unidades especiales que también usa el Estado para combatir a estos grupos. Eso tampoco aparece en la letra y constituye una reconstitución de la visualidad de ese *sujeto del poder*. Por qué representarlo así quizá porque permite identificarlo justamente con quien sí puede y le da verosimilitud no a la letra del corrido, sino a su puesta en escena audiovisual. Estas son las operaciones que logran instaurar el videoclip como una expresión de relativa autonomía con respecto a la canción y nos ofrece otra experiencia con características análogas a las que podemos imaginar si solo escuchamos el número.

Este “comando suicida” no es un grupo de campesinos incómodos con el régimen actual, sino un “equipo” con sistema de organización, cuyo éxito le ha permitido ramificarse y del que suponemos hay objeto de entrenamiento por las cualidades que se le describen. Ignacio Corona (2010) aplica el concepto de “mimesis” tomado de René Girard en el que justamente ve como parecidos y procesos complementarios lo que las narrativas oficiales dan por opuestos (bandas versus instituciones del estado). Tal fenómeno lo vemos en la caracterización del sujeto del hacer en el video. En la letra se alude a que “Recluta puro soldado y equipo pesado pa’cuidar al ‘Mayo’” y en el video hay una

⁴ El “Mayo” es el apocope de uno de los líderes más famosos del Cartel de Sinaloa, Ismael Zambada (2012) (Los Buchones de Culiacán, 2012b).



Figura 1. *Comando suicida*, montaje
Fuente: Los Bochones de Culiacán (2012a)

escena de un presunto recluta que es sometido a procedimiento de ingreso y finalmente aceptación, al margen de su realización estética, la micro-secuencia representa no solo un comando, sino una especie de grupo secreto no accesible a todos. Las imágenes que vemos permiten con facilidad confundir la imagen del narcotraficante con la del “agente estatal especializado” (definido “elite de los sicarios”) y que corresponde a los aditamentos de uso de la fuerza en la entrada del videoclip (camiones, pasamontañas, chalecos antibalas) (figura 2). Estas imágenes nos recuerda la representación “teatral” que vemos en el discurso de la televisión cuando se muestra a la policía que han atrapado a algún importante delincuente (figura 3). La policía o el ejército se muestran en estos casos en su modalidad de *poder-hacer*, de manera análoga a la del montaje-escenario del video que comentamos.

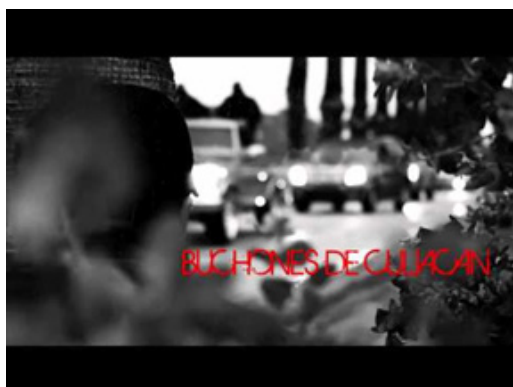


Figura 2. Entrada video *Comando suicida*
Fuente: Los Buchones de Culiacán (2012a)

Este video cumple una función descriptiva porque no se cuenta una historia en particular ni sigue la estructura clásica introducción-desarrollo-conclusión, sino que se caracterizan rasgos, virtudes, modalidades, acciones de ese sujeto hiperbolizado en su



Figura 3. Presentación de narcotraficantes

Fuente: *La Voz Libre* (2010)

fuerza. El video solo de manera muy incidental deja ver esa otra parte del gusto y la fiesta que es frecuente en otros videoclips; ahí vemos muy rápidamente algunas mujeres, lo que establece –al menos en este video– una clara diferenciación de roles en el negocio. La fugaz imagen nos recuerda esas películas de gánster y mafiosos: atrás de la fiesta en alguna habitación hombres vestidos de colores oscuros atienden el negocio.

A nivel ideológico hay algo que reivindique este “comando suicida”? Monsiváis (2009) al respecto explica en el capítulo dedicado a la narco industria en *Los mil y un velorios* señala que los narcocorridos no reivindican nada; si acaso una exacerbación del instante. Detrás del aparente glamur de encapuchados llenos de armas, hay dos factores que convergen en la construcción del sentido, de acuerdo a Monsiváis son la industrialización del crimen que permite su proliferación, presencia constante en los medios, y el aprendizaje social que permite cada vez un más fácil y rápido reconocimiento de signos procedentes del narco mundo; por otra parte una espectacularidad de los sujetos, de sus motivos, moral y acciones. No hay otra causa que la del mismo grupo o cartel, en su posibilidad de acción como se ve en este video. La construcción de la violencia no se da, al menos en estos videoclips aunque sí en otros, por hechos directos de sangre, sino metonímicamente por la ostentación de armas y sujetos; el video hace apología del narcotráfico no necesariamente por lo que *hace*, sino por lo que muestra. Este “comando” no reivindica otra cosa que su propia fuerza transformada semióticamente en elementos claves de la primeridad: lo negro, el claroscuro que abunda hasta en los instrumentos musicales; el brillo del oro y algunos aditamentos.

Otro ejemplo es el videoclip “La Orden” (Los Buchones de Culiacán, 2012b), también interpretado por los “Buchones” y que en su visualidad es muy parecido. Una diferencia es que éste introduce un componente de la muy extraña moral de muerte en el narcomundo. Estamos ante un video descriptivo-narrativo que usa el recurso, como hemos del montaje-escenario y narrativización de de los hechos en el relato. El videoclip incluye una entrada en la que vemos actuar a los Buchones ante la posible traición de un subalterno que informe al jefe de plazo de un problema. En el lugar otros hombre preparar los paquetes de cocaína y todo ello es celosamente cuidado por estos sicarios que son los operadores materiales de cualquier orden.

El relato es propio de la ficción cuestionable de cierto narco mundo. El jefe (que es una especie de cómo encargado de plaza o zona) de los Buchones manda matar a un contrario. Una vez que ejecutan la “orden” descubren que entre los asesinados estaba su propia familia. Para sobrellevar el particular conflicto aplica una extraña venganza: deciden matar a la familia de quien les dio la orden y a su propio superior. De esa manera, esta extraña “salida” el video concluye con los Buchones-cantantes delante de la tumba del padre acribillado “accidentalmente”.

La subjetividad acelerada: entre la corporeidad y la celebración

En los relatos de los narco corridos tenemos varios tipos de sujetos-actantes, que son objeto de una traducción y trascodificación en el videoclip. La subjetividad es un tipo de construcción de rasgos que incluye no solamente los elementos afectivos o pasionales, sino también lo cognitivos y racionales a través de esa visión del mundo que el sujeto entrevé en sus acciones, presupuestos, inferencias, así como gustos, actitudes y disposiciones hacia una serie de objetos. Por aceleramiento queremos indicar un proceso exacerbado en el que el sujeto del relato (y a su manera el enunciador-cantante) defiende categóricamente sus gustos, hacer alarde de ellos; de hecho aspectos que características negativas, como el consumo de droga, lo reinvierte semánticamente como una operación de legitimarlo y validarlo.

Una de las cualidades de estos narco corridos contemporáneos es que el sujeto narrativo no solo trafica o hace alarde a de la fuerza sino que también es consumidor (cosa que era impensable en los corridos de los Tigres del Norte, por ejemplo) y eventualmente puede dar cuenta de las implicaciones de los estados que alguna droga le genera. Un ejemplo lo tenemos en el videoclip “El Taquicardio” (El Komander, 2014). No estamos antes los videoclips del tipo de “Los Buchones” ni a ese despliegue más o menos evidentes de los signos de la narco estética (mujeres, whiskies, armas y balas, etc.); se trata de un narco corrido que da cuenta de los efectos de la cocaína, estado que la voz narrativa considera un estado deseable.⁵ A nivel audiovisual tenemos una historia distinta, pues el Komander parece alguien que va a recoger a una persona que se encuentra hospitalizada, pero como está medio enloquecida una vez que los enfermeros quieren darle a esta persona, huye, o mejor dicho se mueve azaroso por un descampado hasta que nuevamente lo atrapan y el Komander se lo puede llevar.

A nivel audiovisual tenemos una relación que no es de anclaje (repetir lo que dice la letra), sino que realiza una relativa interpretación (que con Barthes llamamos “relevé”). Este videoclip aparte funciona en una relación intertextual con el comic de donde

⁵ “[...] la mandíbula entumida así me gusta traerla / los dedos engarrotados rígidos como las piedras / con los ojos bien volteados y la mirada desviada / quiero ponerme bien guano bien loco bien taquicardio / quiero amanecer *loquiando*. [...] siento mucho escalofrío el cuerpo me está temblando [...] pero la verdad me encanta parece que ando volando”.

parece sale la historia. Al partir de un comic se establece otro marco interpretativo lo que quizá justifique el carácter cómico de algunas escenas de este cocainómano. A nivel de letra el discurso describe a un sujeto que quiere seguir drogándose para continuar la diversión, aunque ello le genere problemas. A nivel audiovisual dicho individuo en un sujeto enloquecido; “loquear” (verbo inexistente que a nivel código lingüístico es frecuente la inclusión de estos permisos verbales) cumple dos significados, el que ancla el relato audiovisual y el del contexto de la letra. Este video que presenta el recurso integrado del comic-historia, que podemos catalogar como un recurso exitoso, cuenta también con el recurso superlativo y un tanto kitsch de la exageración del polvo (se levanta mucho polvo del piso). En el video aparece un carro deportivo de lujo y una motoneta (para playa o caminos serranos) signos que hemos visto en otros videoclips del Komander y que señaléticamente pueden indicar al mismo cantante, pero también simbólicamente aluden a una parte del narco mundo.

Con frecuencia el sujeto del relato es caracterizado como quien defiende lo que es y cómo, ello dentro de los estilos de la canción bravía, enfático y reiterado como lo vemos en el videoclip de la canción que el Komander interpreta junto con “Calibre 50”, quien también interpreta narco corridos, aun cuando no está reivindicado en el M.A. Lo interesante de este corrido es por una parte la reivindicación de la escucha del corrido y la legitimación de su práctica (“Qué escuchar corridos compa, le aseguro, no me hace un mal mexicano”); el reconocimiento de las voces sociales que critican la práctica de la escucha y la defensa que el sujeto hace de la escucha del corrido que presenta como una acción legítima. La letra quiere desmontar el prejuicio alrededor del corrido y su escucha así como el de algunas prácticas asociadas a éste (gastar dinero, escuchar la banda, que le gusta la buena vida, etc.).

Otro aspecto que nos ha llamado la atención se da en la presencia de signos ideológicos que no aparece formalmente en la letra sino en un puente musical donde a nivel audiovisual se confirma la traducción y sentido ilocutivo que al menos se da en la representación audiovisual. En el puente musical⁶ entrevé el gusto por esos corridos pa’pistear: se hace una referencia a los corridos alterados y narco corridos, por tanto el objeto de escucha es este subgénero, con algunos elementos que no aparecen en la letra ni en el video, salvo en este puente-interpretado que nos da otro marco de referencia y permite insertar este material como medio para confirmar a un sujeto que no le gusta

⁶ Komander: “Compa Eden como me gusta ese pinche corridón del aguaje activado, pariente; el otro día sacamos los caballos en el rancho, viejo, como a las 3 de la mañana los metimos, me puse un loquerón.

Eden: “Así son nosotros también nos gusta un chingo ese pinche de los toquezones de cannabis compa, la que dice: ‘Te debo mi vida, cuernito de armani?’..

Komander: Esa está al pedo. fierro pariente.; ¿y usted, a quién le ha robado y yo a quien eh matado?

Eden: Pariente, a nadie compa, a nadie. No hay pedo que me gusten los corridos, no hay bronca, hay que darle macizo pa’lante...

Komander: “Y qué es lo que andan diciendo que dicen que...”

ser cuestionado, y que da la impresión se mueve, aunque no lo explicita en la frontera legal-ilegal, ficción-realidad del narcotráfico.

La interpretación audiovisual de esta corrido ancla el lugar de fiesta y algarabía. Fuera del montaje donde el grupo aparece interpretando la canción (desde distintos ángulos, tomas, vestuarios), el elemento de paráfrasis audiovisual más interesante sobreviene en este puente. Dos supuestas agentas del grupo SWAT (siglas en inglés para equipos policiales especiales) llegan supuestamente a apresar a los actores-cantantes; al final todo es un juego o parte de una sorpresa, y en realidad son *streakers* que se suman a una fiesta que todos parecen disfrutar; es justo la representación del ambiente de escucha. El ambiente relajado contrasta con los presupuestos del corrido y su crítica social tanto por escuchar corridos como lo que supone todo aquél que los escucha. Lo interesante de este número es que reivindica la escucha y con ello genera instrucciones de interpretación no de la letra o del corrido, sino del acto comunicativo (qué hacer cuando se escucha un corrido o cómo es escuchar un corrido), y remite a este género con un carácter nada marginal sino por el contrario como centro del carácter festivo que puede tener la vida cotidiana.

Dentro de las funciones modales de los sujetos narrativos tenemos la modalidad del querer, es decir las disposiciones de los sujetos del relato con respecto a lo desean, así como los recursos narrativos para obtenerlo. El “querer es una modalidad virtualizante a diferencia de las actualizantes (poder, saber) o realizantes (hacer, ser). En esta modalidad el sujeto aún no tiene lo que desea, pero siente es capaz de obtenerlo. Estas modalidades es uno de los mecanismos de interrogación semio-discursiva a las letras y materiales audiovisuales. En “El Comando Suicida del Mayo” describimos algunas acciones (actualización) y también signos modales de realización (lo que puede hacer). Un ejemplo de la modalidad de querer dentro de estos corridos es el videoclip “Trato de Muerte” (El Komander, 2011); entre su particularidades está que es interpretado por dos solistas (“Komander” y “Buchones de Culiacán”); es un número que en su letra narra la supuesta negociación entre un hombre que quiere un caballo y lo quiere enfáticamente porque es especial, y los propietarios originales que no lo quieren vender. Si bien esta canción-clip no describe formalmente hechos derivados del narcotráfico ni aparecen armas o signos de violencia, sí aparece caracterizado un sujeto que puede matar y en donde reconocemos algunos rasgos que hemos mencionado de los narcotraficantes (condición rural por el ambiente de gallos, personas con sombrero, etc.; lujos, dice que ha matado, etc.).

Quien desea el caballo se muestra como ambicioso (“Si a usted le gusta el dinero a mí me gusta ese potrero”), atuendos ostensibles (al menos en la imagen donde hay un coro de observadores no referido en la letra) como cadenas, joyas y relojes, y remite a ese rasgo modal del *querer*, en el sentido del individuo que cuando quiere algo, simplemente lo tiene y actualiza el mito del narcotraficante como todopoderoso en cuanto su deseo material. El corrido termina, como buen relato, con un final inesperado que

hace efectivo el acto comunicativo de la narración del corrido. El mismo caballo mata al sujeto empecinado en montarlo que al hacerlo el caballo lo arroja y muere (todo esto no se ve directamente, se sugiere por movimientos de cámara).

De manera adicional a este “querer” en el personaje del Komander, algo que también hace ilocutivamente este corrido: reivindicar la superioridad enunciativa del “Komander” como supuesto “líder” del M.A. Así el corrido nos muestra a un nivel esa historia con moraleja, típica de muchos corridos que ha analizado Mendoza, y la representación del lujos. Al final aparecen los Buchones flanqueando y abrazando al “Komander”. El video así hace varias cosas: a nivel referencial ha hecho un relato, pero metacomunicativamente marca una relación al interior del autodenominado M.A. y hacia el destinatario confirma una superioridad imaginaria. De hecho las últimas imágenes del video son de los objetos del Komander, sobre todo del Lamborghini azul que aparece.

¿Cerrando?

La llamada “narco estética” (Rincón, 2009) se caracteriza por elementos denotativos que permiten socialmente reconocer que alguien se dedica a esa actividad como pueden ser la exageración, el dudoso gusto, y grandilocuencia reflejada lo mismo en autos caros, novias con marcadas huellas de operación (que llama mujeres siliconas), grandes fincas. Dicha estética aparece a través de algunos signos (como el carro deportivo y la motoneta del Komander, o la sobrerrepresentación de la cocaína en algún video).

Hay que decir por otra parte que el M.A. como tal ha entrado en otro momento; algunos cantantes como el Komander siguen con contratos, pero otros no, como Los Buchones. Además la firma ha dejado la exclusividad del narco corrido para abordar otros géneros de la música regional y ranchera; también han incorporado algunas mujeres, que igualmente alternan narco corridos con un repertorio más amplio. De la misma manera grupos como los Buchones se renuevan a su manera; después de su firma con Twiins cambiaron su visualidad, y de hecho es posible, aparte de sus tradicionales narco corridos ver otro tipo de números como la historia de amor “Por ti me voy a matar” (2017), o cuestionables “Homenajes a Juan Gabriel” una vez que este cantante falleció. Los hermanos se han separado y con ello también la imagen incluso de los narco corridos que siguen tocando como “Subiendo de nivel” (2016).

En todos los materiales audiovisuales no tienen pretensión de tratamiento particular con respecto al lenguaje o que desee explorar alguna iconografía sobre la violencia posmoderna. Por otra parte dentro de los videos del M.A. hemos recoocido fuerte sentido de cohesión y coherencia semántica, así como algunos detalles menos frecuentes como lo expusimos en “El Taquicardio” y su relación con el comic. Con frecuencia se pueden colar en las letras y visualizaciones formas de denuncia social que por supuesto no problematiza ni asume una postura. A manera de funcionamiento discursivo para seguir a Haidar, uno de ellos es el “silencio discursivo”, lo que no dicen o relatan que en este caso es justo lo que circunda al narco mundo.

Los videos se han especializado en un cierto tratamiento narrativo que no era frecuente en los videoclips de música regional o norteña, y en ello parece haber una contribución relativa con respecto al corrido de *Twins* y *Safari Films*. Si bien dentro de la “música de banda” o “música norteña” este parece un tipo de videoclip que no se había difundido con los recursos ya mencionados, hemos identificado una particular construcción del cantante-sicario su ese modo de violencia virtualizante y actualizante. Estos videos proliferan sin empacho el uso de sociolectos así como de términos inexistentes en lenguaje, lo que a un nivel puede ser un signo de orgullo regional, pero en otro, desinterés de cualquier elemento formal en la versificación del corrido. Uno de las estrategias de esta nueva “espectacularidad” es la presentación del propio punto del narcotraficante y de sus posibles escuchas, de sus gustos y actitudes. Estos videoclips son auxiliares en la proyección estilizada del narcomundo estilizado, y que difiere por completo de la construcción audiovisual de la violencia por ejemplo en el “cine de autor” (*El Infierno o Heli*), donde ésta se somete a unos códigos estéticos y genera un efecto particular sobre la proyección necrológica del mundo, y no de fortalecimiento, aceleración y efervescencia del presente como en los videoclips. En estos videoclips, tras la representación de la fuerza y los modos de la violencia, queda ese sujeto dentro de un mundo percibido como “dado” o natural. En las letras e imágenes no hay explicaciones o representaciones alternativas de la sociedad, la población, la mujer (que no sea buchona), los jóvenes, el medio ambiente, etc. El narco mundo del videoclip es un espacio autocontenido, proyectado sobre sus cualidades y que salvo algunas excepciones no parece se desprenda o aleje de lo ya vehiculado del corrido, aun cuando como hemos dicho la experiencia de escucha del corrido difiera, o sea complementaria del narco-videoclip, y quizá por ello, por su muy relativa autonomía o independencia significativa, es que no han sido muy estudiado por los especialistas en narcocultura.

Referencias

- Altamirano, M. (2010). Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 65(2), 445-464.
- Burgos, C. J. (2011). *Expresiones musicales del narcotráfico en México. Los narcocorridos en la cotidianidad de los jóvenes sinaloenses*. Vanderbilt University, Center for Latin American Studies. Mexican Studies Groups. Nashville TN, 5 diciembre.
- _____. (2012). *Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido* (tesis doctoral). Barcelona: Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Corona, R. I. (2010) Los mecanismos miméticos de la reproducción de la violencia vistos a través de los narco-corridos. *Universitas Philosophica*, 27(55), 227-229.
- El Komander. (2011). *Trato de muerte* [Video musical]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=RoPfSu_9B2s

- _____. (2014). *El Taquicardio* [Video musical]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OeqfHIKk3G8>
- Gubern, R. (2003). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Herrera-Sobek, M. (1993). *The Mexican corrido: A feminist analysis* (Vol. 795). Boonington y Indianapolis: Indiana University Press.
- La Trakalosa de Monterrey. (2015). *La revancha* [Video musical]. D. R. Remex Music. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LwWoFspKlkU>
- La Voz Libre*. (2010). Cae Edgar 'La Barbie' Valdez, uno de los 'narcos' más buscados de México. Recuperado de http://hemeroteca.vozlibre.com/galerias/ampliar/_el-peso-de-la-ley/1040/11006
- Los Buchones de Culiacán. (s. f.). *Biografía*. Recuperado de <http://www.buchonesdeculiacan.com/biografia.html>
- _____. (2012a). *El comando suicida del Mayo* [Video musical]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vknI1ygCJPM>
- _____. (2012a). *La orden* [Video musical]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5Wen0ePar90>
- Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. (1997). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Mendoza, V. T. (1954). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mondaca, A. (2012). *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México* (tesis doctoral). Guadalajara: ITESO.
- _____. (2004). *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. Culiacán: Universidad de Occidente.
- Monsiváis, C. (2004). El narcotráfico y sus legiones. En varios autores, *Viento rojo* (pp. 9-44). México: Plaza y Janés.
- _____. (2009). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Asociación Nacional del Libro.
- Montoya, L. O. y Fernández, J. A. (2009). El narcocorrido en México. *Cultura y Droga*, 14(16), 207-232.
- Moreno, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Conaculta-Alianza.
- Ramírez Paredes, J. R. (2012). Huellas musicales de la violencia: el "movimiento alterado" en México. *Sociológica (México)*, 27(77), 181-233.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (1998). El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido. *The Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, 23(2), 145-156.
- _____. (2004). Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes. *Studies in Latin American Popular Culture*, 23(1), 21-41.
- _____. (2010). En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas. *A Contracorriente*, 7(3), 82-99.

- Rincón, O. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva Sociedad*, (222), 147-163.
- Sedeño, A. M. (2013). *El videoclip musical y su integración en narrativas transmedia: estrategias de valor para la música popular y otros empleos del formato*. Documento procedente de Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. La Laguna: SLCs, Universidad de La Laguna.
- Simonett, H. (2004). *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*. Mazatlán: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural.
- Ovalle, L. y Giacomello, C. (2006). La mujer en el 'narcomundo'. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, (24), 297-318.
- Valenzuela, J. M. (2002). *Jefe de Jefes. Corridos y narco-cultural en México*. México: Raya en el Agua-Plaza y Janes.
- Zavala, L. (2012). La representación de la violencia en el cine de ficción. En *Versión Nueva Época* 29. México: UAM-X.

UTOPIÁS, DISCURSOS E IMAGINARIOS: LAS POSIBILIDADES SEMIÓTICAS LATINOAMERICANAS

LUIS JAVIER HERNÁNDEZ CARMONA
ULA-LISYL (Venezuela)
luish@ula.ve

Los procesos identitarios y la construcción de sentido

En Latinoamérica la identidad es el constructo semiótico que la ha acompañado desde su mismo advenimiento como referencia simbólica, donde utopías e imaginarios configuran la transversalidad discursiva que linda entre la historia y la ficción; las dos bases de sostenimiento de sincréticas narrativas que particularizan este continente. Por lo que podemos afirmar que la búsqueda de la identidad latinoamericana es un continuum semiótico que podemos percibir paralelo al proceso histórico demarcado desde las Crónicas de Indias hasta nuestros días representados por los imaginarios urbanos. Proceso constituido por continuidades y discontinuidades que en ningún momento representan una ruptura, sino más bien, la resignificación de contenidos referenciales que establecen la autonomía que diversifica la fusión simbólica de la América mestiza.

Así que desde la misma llegada de los europeos comienza un interesante proceso de transculturación que a pesar de las condiciones y circunstancias bélicas, que en momentos arrasan culturas originarias (tal es el caso de Venezuela), en otras se produce la hibridación desde donde surgen nuevas narrativas que a la postre se convierten en principios identitarios de los pueblos. Por que indudablemente con la llegada de los europeos se produce la generación de formas discursivas sostenidas en el impacto y la novedad, donde la realidad se transfiere a espacios donde la imaginación y la utopía se hacen centro de la argumentación, y desde allí, lo crasamente histórico se hibrida con formas simbólicas que confieren trazos de particularidad al momento de nombrar una realidad a partir de formas concebidas en base a la mitología o concepciones paradisiacas donde el hombre convive de manera armónica con los espacios naturales; quizá la forma de intentar resarcir las culpas y pecados del hombre y la historia.

Por lo que a medida que avanzan los procesos históricos la fusión simbólica latinoamericana se complejiza e intenta ser definida desde una categoría totalizadora: *el mestizaje*, entendida esta categoría como la forma de homologar lo sincrético y tratar de conjurar las ajenidades frente al discurso cultural latinoamericano. Y en nuestro caso

particular queremos destacarlo desde la Ontosemiótica¹ para insistir en la necesidad subjetiva como isotopía recurrente dentro de la configuración simbólica de Latinoamérica. Esto es, desde el sujeto enunciante-atribuyente y la potencialidad discursiva en la construcción de imaginarios; tanto sociales como cósmicos, pero siempre referidos a órdenes fundacionales.

De esta manera la ajenidad inicial de los europeos a su llegada a estas tierras de gracia se convierten en ciudadanía fundante a partir de la hibridez cultural y mestización referencial como proceso dicotómico, y al mismo tiempo, máscara armónica de lo profundamente sincrético en el obvio intento por conciliar las diferencias y presentar una unidad como centro de reconstitución de la historia que permita posicionarse en un determinado tiempo y espacio que oscilará entre el acontecimiento histórico y la memoria a manera de elaboración discursiva, con la consiguiente intervención de la imaginación y sus influencias en la construcción de las nociones 'de lo real'.

Bajo esta argumentación, los espacios de significación-resignificación intercambian referencialidades en torno a un constructo común: la identidad, que en momentos, parecieran ser definitorios, al apuntar específicamente a forjar el valor de ciudadanía surgido de la dicotomía aludida anteriormente; ciudadanía a manera de posicionalidad y autoreconocimiento que permita el centramiento del sujeto enunciante-atribuyente dentro de las diferentes narrativas que se construyen con ese propósito e intención. Por lo que es imprescindible revisar el proceso de conquista y colonización como esos intentos por trasladar la universalidad a lo local y establecer la transferencia referencial que prolongara los principios identitarios originarios europeos.

Hecho que en Latinoamérica se convierte en fusión simbólica aludida como mestizaje, que más allá de su finalidad de categoría totalizadora permite revisar el ser heterogéneo que se hace migrante y fronterizo en medio de la diversidad cultural que intercambian referencialidades y construyen universos simbólicos que no sólo puede ser interpretado como acontecimiento histórico; sino más bien, espacio semiótico que propende hacia la semiosis identitaria de un continente donde la realidad no se encuentra en los acontecimientos como tales, sino en las historias narradas o contadas que desde la combinatoria entre historia y ficción argumentan la magia y maravilla que aun deslumbra y seduce.

Por lo que se produce una interesante convivencia entre semiosis histórica y semiosis estética donde para muchos es donde se narra la verdadera historia latinoamericana,

¹ Tradicionalmente, la definición de ontosemiótica está relacionada a la matemática en función de la relación del conocimiento con la intención didáctica, privilegiando las relaciones cognitivas. Mientras que nuestro enfoque parte de la propuesta de una semiótica de la afectividad-subjetividad como metodología de análisis del discurso, forma definir una semiótica del sujeto y la sensibilidad cultural, bajo las relaciones intersubjetivas implícitas en los diversos discursos. Pero de esta misma manera, la ontosemiótica considera al individuo como texto, y a partir de ese acercamiento, intenta realizar un cartograma simbólico desde la arquitectura sensible. En este sentido, propugna por la semiosis representada por la circulación sensible de los símbolos, y su prolongación en isotopías culturales.

esa historia que desborda los condicionantes físicos-geográficos y permite la aparición de sujetos migrantes y fronterizos que interactúan entre centros y periferias mediante la acción pendular de las narrativas y los espacios de la invención. Y desde esta óptica el mestizaje se convierte en unidad signíca-representacional desde donde no solo se hacen inventarios o registros de hechos y acontecimientos, sino que es la oportunidad del sujeto de resignificar en base a su experiencia y visión arquetípica latinoamericana, como elemento complementario de las nociones que se pretenden narrar y configurar en función de los preceptos identitarios.

Ahora bien, en función de estos espacios enunciativos que dinamizan la concepción del objeto histórico y la inmersión del sujeto como quien enuncia y atribuye significaciones, es importante ver el proceso independentista de Latinoamérica como forma de territorializar la sensibilidad.² y al mismo momento, la construcción de un campo semiótico alterno a las cronologías y figuraciones épicas, tal y como podemos puntualizar a través de la obra del Libertador Simón Bolívar; obra por demás sincrética, que por su constitución barroca y su impelencia metafórica produce la fusión simbólica entre lo histórico y lo patémico en constante búsqueda del Ser latinoamericano envuelto en ese “pequeño género humano” que refiere en la Carta de Jamaica (1815), o la *Raza cósmica* de Vasconcelos, a manera de establecer una figuración más allá de las categorías sociológicas e interpretadas desde su fuerza simbólica-identitaria.

En tal sentido la referencia se desplaza hacia la interacción semiótica y la fusión simbólica de Latinoamérica y el desdoblamiento del sujeto en unidades discursivas que permitan analizar realidades y contextos soportados en la hibridez referencial y la multiplicidad yoica de las formas enunciativas encarnadas por la utopía e imaginarios, que en su transversalidad discursiva delinean una identidad polifigurativa y profundamente metafórica a manera de interpretación. Por lo que los campos e interacciones semióticas se diversifican entre el acontecimiento histórico y la carga representacional mítica que soporta las bases ancestrales y su conversión en semiosis que apuntan hacia la prefiguración de lo identitario.

Semiosis y sistemas semióticos

En párrafos anteriores ha sido referida la semiosis a manera de generación de espacios de significación que generan formas simbólicas cuyas características fundamentales apuntan hacia la constitución de la identidad latinoamericana, o más bien, a su señalamiento como reflejo de las intencionalidades discursivas que se entrecruzan en los espacios enunciativos. E indudablemente la articulación de esa semiosis va construyendo

² Con la territorialización de la sensibilidad desde el discurso romántico que involucra el proceso independentista se asume la configuración identitaria representada por la posicionalidad ensoñada o utópica que se transfigura en narrativa de la subversión frente al discurso histórico específicamente conmemorativo. Y desde esa posibilidad de interpretación surge la patemia a manera de unidad de análisis que privilegia al sujeto y sus circunstancialidades no solo históricas, sino también, existenciales.

sistemas que se hacen complementarios a la hora de analizar las isotopías concatenantes de los discursos y su relación en la configuración de la significación.

E indudablemente en Latinoamérica esa isotopía está representada por la identidad a manera de concatenante de discursos en constante construcción, discursos que interaccionan entre utopías e ideologías; acciones humanas y acciones sociales que se entrecruzan en la complejidad no solo textual, sino en las relaciones simbólicas-figurativas que generan. Y de esta forma encontramos una interesante relación entre sistemas semióticos que pueden caracterizarse entre constituyentes y constituidos, siendo los primeros los que generan relaciones de significación en búsqueda de la materialización isotópica, y los constituidos, la diversidad de la isotopía correlacionada con los diferentes elementos de atribución.

Y en base a ello podemos establecer que la utopía será en Latinoamérica la isotopía que genera la articulación de referencialidades que buscan concretarse en los espacios y contextos reales, de esa utopía que se hace *concreta* en las relaciones discursivas que apuntan hacia su diversificación a partir de sus relaciones signicas, tal y como lo predijo Ronald Barthes:

¿Para qué sirve la utopía? para sacar el sentido frente al presente, a mi presente, la utopía es un segundo término que permite hacer funcionar el resorte del signo: el discurso sobre lo real se hace posible, salgo de la afasia en que me hunde todo lo que anda mal dentro de mí, en este mundo que es el mío. (Barthes, 1978, p. 88)

Así que la utopía como isotopía permite la funcionabilidad signica que crea espacios de significación; planos enunciativos que en nuestro caso concreto los podemos especificar en la historia y la literatura, no sin antes advertir, que en toda manifestación estética latinoamericana podemos percibir esos hálitos utópicos que alientan la concreción de la acción humana dentro del devenir histórico y la construcción de la *magna patria* como la definió Pedro Enrique Ureña. Esa noción de patria latinoamericana rebasa cualquier sentido de racionalidad académica y se ubica precisamente en los predios de la utopía como forma de resignificación de realidades presentes o pasadas, con la potencialidad de crear universos simbólicos establecidos en mundos posibles.

Y dentro de la diversificación de la utopía dentro de los planos enunciativos que anteriormente referimos asidos a la invención de América, el proceso de emancipación y el establecimiento de una conciencia semiótica³ como forma de vincularse con la his-

³ Conciencia semiótica a manera de construcción de espacios de significación que apunten hacia el centramiento y encaramiento de los sujetos enunciantes-atribuyentes dentro las relaciones simbólicas. Creación de espacios para la resignificación y construcción de lógicas de sentido soportadas en la patemia y las relaciones intersubjetivas.

toria y sus desdoblamientos e intentos por centrar al sujeto bajo las circunstancialidades de la autenticidad latinoamericana a manera de utopía concreta que se desvanece cuando surge la ideología o acción política. Y ese centramiento y conformación de la conciencia semiótica latinoamericana amalgama o fusiona simbólicamente al sujeto con los contextos fundacionales que permiten establecer los perfiles de autenticidad y autonomía identitaria que conserva dentro de sí la cultura testimonial.

En función a lo anterior, es menester considerar la postura de Paul Ricoeur desde la Antropología Filosófica y con respecto a la utopía: “que se dirige a la realidad; trata de alterar la realidad. La intención de la utopía es seguramente modificar las cosas establecidas” (1989, p. 306). De allí que la utopía como forma discursiva propende a la acción e involucra los imaginarios como concreción de formas y propuestas. Pero al mismo tiempo permite establecer puentes entre las realidades presentes y los acontecimientos pasados a manera de resignificación de experiencias que privilegian la búsqueda del sujeto y su reconocimiento en las formas discursivas

De esta manera la utopía se reafirma a manera de soporte lingüístico-argumental, al mismo tiempo que es articulante del orden simbólico que rompe con lo establecido: “una utopía destruye un orden dado y sólo cuando comienza a destruir ese orden dado se trata de una utopía. De manera que una utopía está siempre en proceso de realizarse” (Ricoeur, 1989, p. 292). Por lo que se afirma nuestra posición de considerar la utopía como sistema semiótico constituyente frente a lo constituido, tal es el caso de la historia y la ideología; narrativas que pueden ser deconstruidas a partir de la utopía; en todo caso, frente a los discursos del poder. Y no como manifestación individual como se puede intentar en momentos, sino en conciencia de un grupo que se fundamenta en lo identitario, porque: “Una utopía es el discurso de un grupo y no una especie de obra literaria que flota en el aire” (Ricoeur, 1989, p. 293).

Frente a estas figuraciones simbólicas de la utopía estamos ubicados dentro de la convencionalidad en función del objetivo colectivo que enarbola discursos que rompen con los órdenes y hegemonías del poder, tal es el caso del Modernismo latinoamericano y su vinculación al Liberalismo Romántico y la llamada filosofía de los fundadores. Además, tomando en consideración que la manifestación modernista es la resignificación del Romanticismo europeo y toda su esencia existencialista que en este continente procura indagar sobre el Ser latinoamericano y constituirse en conciencia semiótica en la combinatoria entre discurso estético y expresión filosófica que se contextualiza en el alma y palabra latinoamericana que indudablemente otorga autonomía y autenticidad; influyendo poderosamente en la Generación del 98 española.

Y dentro de esta combinatoria y transversalidad discursiva dentro de la utopía como semiosis constituyente surgen los imaginarios y mundos posibles que se convierten a partir de la transmigración referencial en realidades alternativas frente a las reales y concretas que sostienen los procesos históricos. Crean su alteridad simbólica que en momentos se convierten en sostenimiento de la realidad, tal y como se ejerce la relación

discursiva entre realidad y ficción; el antagonismo necesario para la circulación signica, que en Latinoamérica es de fundamental importancia, y que tácitamente se revalida a través de la intersubjetividad otorgada por Barthes a la utopía y su fortaleza para constituir argumentaciones:

La utopía es familiar al escritor porque el escritor es un dador de sentido: su tarea (o su goce) es dar sentidos, dar nombres, y sólo puede hacerlo si hay paradigma, desencadenamiento del sí/no, alternancia de dos valores: para él mundo es una medalla, una moneda, una superficie doble de lectura en la que su propia realidad ocupa el reverso y la utopía el anverso. El Texto, por ejemplo, es una utopía; su función –semántica– es hacer significar a la literatura, al arte, al lenguaje presentes, en tanto se los declara imposibles; otrora, se explicaba la literatura por su pasado; ahora, por su utopía: el sentido está fundado en su valor: la utopía permite esta nueva semántica. (Barthes, 1978, pp. 88-89)

Así que en Latinoamérica la utopía construye una nueva gramática que conjunta diversos elementos y características para intentar significar desde esa moneda que combina anverso y reverso: realidad y utopía a manera de sostenedores del orden discursivo que crea las historias textuales que intentan dar cuenta de los postulados identitarios. Gramática que se construye y deconstruye a medida que la evolución histórica hace y deshace paradigmas en función de los discursos del poder y el encuentro entre centros y periferias; sujetos y acontecimientos hilvanados a manera de locaciones que enuncian y representan.

Memoria, imaginario, conciencia semiótica

Dentro de esta convergencia simbólica, la utopía deviene en memoria que sostiene los argumentos identitarios para enfrentar los procesos históricos desde dos perspectivas fundamentales: la conciencia histórica y la conciencia cósmica; dos narrativas que confluyen en los imaginarios utópicos donde narrar es imaginar en busca de la paridad consolidante/consolidado; constituyente/constituido que giran entorno a la territorialización de la sensibilidad, que intenta rescatar el Modernismo de las pretensiones positivistas instauradas una vez concluida la etapa de la independencia latinoamericana.

Por lo que la utopía y su fortalecimiento como posibilidad semiótica latinoamericana se consolida a través de una mimesis creativa; mimesis creativa que supera las simples condiciones imitativas y se transfigura en metáfora y resignificación de los espacios patémicos del sujeto en concordancia con los espacios y contextos reales hacia la resignificación que tiene a la memoria como principio fundante. Y la memoria latinoamericana tiene una particularidad que garantiza su convergencia a manera de conciencia cósmica que sigue provocando el mismo impacto y novedad del encuentro inicial con los europeos que llegaron a este continente. Porque precisamente en esta conciencia cósmica

reside en gran parte de la utopía latinoamericana que desde lo aparentemente ficcional crea narrativas que inciden y trastocan realidades en función de la identidad.

Es tal el poder simbólico de la utopía latinoamericana que ha permeado el denso panorama cultural universal e impostado huellas identitarias. En ese fértil campo se han sembrado locaciones simbólicas tan reales como cualquier ciudad del mundo. Y así Macondo y Comala, implosionan desde un realismo demoledor; para los extraños y ajenos a Latinoamérica, mágico; para quienes convienen patéticamente en el continente mestizo: una hermosa realidad, tal y como lo expresara el nobel colombiano Gabriel García Márquez al recibir tan alta distinción en 1982:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es de papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza (García Márquez, 2010, p. 25).

Aun incorporada al torrente de las realidades concebidas como tales, Latinoamérica es la inmensa e intensa alegoría que se cuenta y refunda en las historias contadas dentro de la autonomía legitimante convenida a partir de la fusión simbólica entre lo histórico y lo cósmico, de donde deviene el establecimiento de una categoría que podemos llamar: utópico memorioso, y que como ejemplo preciso podemos señalar las Crónicas de Indias, o la misma manera de contar nuestra historia a partir de la espectacularidad de los acontecimientos y la magnificación de los héroes, bajo la propuesta de los principios éticos y la funcionabilidad de lo didáctico moralizante a razón de construcción discursiva que en su afán de narrar deja traslucir la manifestación de lo imaginal y sus apelaciones a la figuración de una gramática simbólica latinoamericana que sigue maravillando a propios y extraños.

Por lo que la transversalidad discursiva en Latinoamérica se hace metáfora argumentativa de la autonomía legitimante que está trasvasada por diversas semiosis que convergen en la historia y la ficción y su figuración identitaria. Y que en este caso específico hemos querido destacar puntualmente la utopía devenida en imaginario y desdoblada en discurso identitario que sostiene la manifestación de la acción humana en medio de realidades y contextos que no terminan de definirse ni representarse en las narrativas eminentemente historicistas o sociológicas. Y de esta manera, las posibilidades semióticas latinoamericanas se diversifican en discursos alternativos que crean una interesante y necesaria semiosis concatenante de los sincretismos que se armonizan en la referencialidad y esencias de los sujetos que enuncian desde el continente mestizo.

Por lo que esas posibilidades semióticas se hacen proceso intersubjetivo, se yerguen como entes conciliadores, especie de paridad oposicional que permite la concatenación

de referentes en torno a un eje referencias, que en este caso específico, será el sujeto y sus representaciones en la transversalidad discursiva, que bajo la vinculación de la cosmovisión telúrica y la manifestación dialógica entre los referentes históricos y míticos, creará mecanismos de acción u objetos dinámicos que delinear horizontes identitarios, mecanismo de acción semiótica para resignificar el discurso.

Así que, en palabras de Víctor Hugo: “la utopía es el provenir que se esfuerza en nacer”, el representamen que invoca la acción humana a razón de soporte argumental y posibilitador de nuevas formas de significación que reinventan la referencialidad y sacan las nociones de memoria y pasado de los predios de la historia estática y conmemorativa que desgasta y desborona los ejes de la dinámica discursiva y la condena a la simple cronología y relato de acontecimientos desde la espectacularidad.

De esta manera las relaciones simbólicas se hacen distintivas y complementarias a la vez, lo que permite la hibridación cultural más allá de las simples nociones de mestizaje que han intentado homologar el alma latinoamericana que aun permanece indómita e irredenta alimentando las utopías identitarias. Nacida en las regiones de la utopía, Latinoamérica es un complejo espacio semiótico en constante construcción y redimensión, donde los planos de la reinención no cesan en articular ejes de significación que siguen sostenidos desde el impacto y la novedad inicial, evidencia que fácilmente podemos apreciar en la línea trazada entre *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; obras que en apariencia parten de la más pura invención, pero en el fondo son resultantes de una situación peculiar que revele al mundo criollo transfigurado en la magia, el sentido de lo inhabitual y lo extraño.

Referencias

- Barthes, R. (1978). *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- García Márquez, G. (2010). *Yo no viene a decir un discurso*. Barcelona: Mondadori.
- Hernández Carmona, L. J. (2013). *Hermenéutica y semiosis de la red intersubjetiva de la nostalgia*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Ricoeur, P. (1989). *Ideología y utopía*. Barcelona. Gedisa.

The background is a solid orange color. Overlaid on this is a network of thin, light-orange lines connecting several circular nodes. The nodes are positioned at various points, creating a complex web of interconnected shapes, including triangles and polygons. The overall effect is that of a digital or network structure.

CUARTA SECCIÓN

Semiótica y mediatizaciones

INTERACCIÓN Y AGENCIA DERIVADA: IMPLICACIONES EN LA SEMIÓTICA DEL DISEÑO

JUAN CARLOS MENDOZA COLLAZOS
Universidad Nacional de Colombia
jcmendozacol@unal.edu.co

Introducción

Este artículo es un trabajo derivado del capítulo sobre semiótica del diseño con un enfoque agentivo (Mendoza Collazos, 2015) que fue publicado en el libro *Meaning, mind and communication* (Zlatev, Sonesson y Konderak, 2016). En dicho capítulo, el autor propone la necesidad de una nueva semiótica del diseño con el fin de superar las limitaciones de las explicaciones trans lingüísticas, dominantes en las actuales aproximaciones a la semiótica del diseño. La teoría de semiótica agentiva (Niño, 2015) fue presentada allí, con el potencial de asumir un nuevo enfoque de la semiótica del diseño y en dicho capítulo también se muestra una primera aplicación de dicha teoría.

Los beneficios de esta nueva aproximación son señalados en el capítulo y están principalmente orientados a dar cuenta, con especial énfasis, del agente (usuario) en los análisis semióticos del diseño. El “giro agentivo” en la semiótica del diseño, como lo hemos llamado, abre las puertas a un conocimiento mejorado acerca de los procesos de significación en los usuarios pero a la vez, requiere una explicación detallada y una evidencia teórica que clarifique algunas tesis acerca de la noción de agencia y los tipos de agencias que fueron explicados en el capítulo mencionado. Se mostrará el trasfondo teórico de la semiótica agentiva del diseño para desarrollar la tesis de que los artefactos no significan, simplemente existen. Objetos como los artefactos no interactúan con los usuarios, no significan por sí mismos y no comunican. Estas premisas tienen fuertes implicaciones en la forma en que se asumen las actuales tendencias sobre semiótica del diseño que dan por sentado, sin mayor atención, las interacciones entre el artefacto y los usuarios, olvidando que dichas interacciones fueron formuladas en un contexto cibernético y no en un contexto semiótico. Por tanto, la diferenciación es requerida. El propósito es hacer una limpieza conceptual de estos aspectos que puede resultar fructífera para la teoría del diseño, la investigación en diseño y la semiótica del diseño. La noción de agente es concebida como un sistema cognitivo procesador de información (Gabbay y Woods, 2003). Los agentes son una clase muy especial de procesadores de información con unas estrategias impresionantes para enfrentarse a los complejos estí-

mulos del entorno y con unas características propias para dar sentido que no han sido suficientemente analizadas en la semiótica del diseño. Mi propósito es dar cuenta de estas características y de las diferenciaciones y precisiones que deben ser consideradas en este ámbito de la semiótica.

Anotaciones metodológicas

El presente artículo es una aproximación teórica a la semiótica del diseño. Su método está principalmente basado en lo que se conoce como análisis conceptual, método común en las ciencias humanas, la lógica y la filosofía. Este análisis pretende delinear una teoría preliminar sobre las nociones de agencia y de agente en la semiótica del diseño. Se utiliza un enfoque descriptivo para dar cuenta de las relaciones que emergen entre los usuarios y los artefactos, desarrollado a partir de un marco teórico que se apoya en el llamado “giro dinámico” de la lógica y en la semiótica agentiva de Niño (2015) para establecer las condiciones de la agencia. Este marco teórico se relaciona con la semiótica del diseño y de allí se extraen conclusiones y discusiones útiles para alimentar la teoría de diseño. Con el enfoque agentivo de Niño (2015) se logra una articulación de los más recientes postulados de la lógica, la fenomenología, la biología y las ciencias cognitivas. Por tanto nuestro trabajo se sustenta en la tesis del *embodiment* (Varela, Thompson y Rosch, 1991; Gibbs, 2006; Hutchins, 2010) que se refiere a la noción de que el cuerpo humano impacta en nuestra forma de pensar y que el significado depende de las características de nuestro cuerpo. De esta manera, la racionalidad emerge de las estructuras del cuerpo experiencial (Johnson, 2007) y el reduccionismo fisicoquímico / neural es rechazado porque es una perspectiva “encerebrada” que pasa por alto el cuerpo como un todo. La significación depende de la relación irreductible agente-entorno, también conocida como enacción (Varela, Thompson y Rosch, 1991; Thompson, 2007; Gallagher, 2005, 2009; Stewart, Gapenne y Di Paolo, 2010). La noción de enacción es adaptada por Niño para referirse a cualquier tipo de respuesta que un organismo da frente a su entorno (Niño, 2015, p. 23 y 568).

La noción de agencia en el “giro agentivo” de la semiótica

Los artefactos tienen un papel central en las relaciones sociales desde los albores de la historia. La mayoría de nuestras relaciones están mediadas por artefactos. En los últimos siglos, la relación de la humanidad con los artefactos adquirió una importancia sin precedentes. Los sistemas humanos son sostenidos y operados por una compleja red de dispositivos que hacen posible la vida en la sociedad. Además, estos dispositivos han evolucionado desde herramientas instrumentales sencillas a aquellas que tienen un valor simbólico y significativo. Los artefactos son elementos de mediación simbólica donde los individuos crean lazos sociales y activan procesos de autoidentificación y reconocimiento mutuo (Setiffy, 2014). Por esta razón, el análisis semiótico de artefactos ha sido un campo de estudio de gran interés no sólo en sociología, arqueología y an-

tropología, sino también para profesiones que se especializan en el diseño de artefactos como el diseño industrial, el diseño gráfico y la arquitectura.

La semiótica del diseño pretende explicar cómo significan los productos del diseño profesional (Vihma, 2007, p. 225). Desde los primeros estudios de la teoría del diseño, la semiótica ha sido un interés central. Cid Jurado (2002) establece cuatro etapas en el desarrollo de la semiótica del diseño: 1) la etapa de los estudios precursores sobre objetos (artefactos) y sus aspectos comunicacionales; 2) la etapa pre-semiótica, una primera aproximación a la semántica de productos con herramientas y teorías no sustentadas en la teoría semiótica; 3) la etapa trans-lingüística, que aplica modelos lingüísticos al estudio de artefactos, y 4) la etapa semiótica, haciendo referencia al uso de modelos semióticos para el análisis, con explicaciones en profundidad y enseñanza especializada sobre temas de semiótica en las escuelas de diseño. Las dos últimas etapas siguen siendo relevantes hoy en día; De hecho, una revisión de la semiótica de diseño (Mendoza Collazos, 2015) muestra que la etapa trans-lingüística sigue siendo dominante.

Vihma (2007) señala algunos problemas en la semiótica de diseño actual. La semiótica de diseño se limita a explicar los artefactos a través de descripciones semánticas, centradas en aspectos comunicacionales. En consecuencia, la semiótica de diseño exagera la terminología lingüística, a pesar de que algunos de estos términos son inadecuados en el diseño del producto. De hecho, Vihma argumenta que “la forma también abarca características distintas a las que se han tomado de la lingüística (si en primer lugar hay cualidades de este tipo en los objetos)” (Vihma, 2007, p. 225) y “las deficiencias antes mencionadas y sus reducciones deben ser superadas, una semiótica de diseño de un tipo diferente debe ser introducida” (Vihma, 2007, p. 227).

Las explicaciones trans-lingüísticas en la semiótica del diseño se basan principalmente en el estructuralismo, en las clasificaciones triádicas peirceanas y en la teoría del discurso. Por ejemplo, existen tres niveles de análisis semióticos introducidos por Morris: sema-analisis, sintag-analisis y pragm-analisis. Otro ejemplo del enfoque estructural de la semiótica del diseño se basa en el trabajo de Barthes:

[...] el análisis de los productos cotidianos se puede dividir en aspectos paradigmáticos y sintagmáticos. Veamos, por ejemplo, una mesa y sus sillas cuando se componen como un conjunto sobre el eje paradigmático. Se pueden asociar con el comedor (en un contexto de comedor), los niños, el trabajo de oficina y así sucesivamente, sobre la base de su forma. El eje sintagmático, a su vez, muestra la disposición espacial y las relaciones entre los componentes del conjunto. (Vihma, 2007, p. 226)

En estos dos ejemplos podemos ver que el análisis semiótico está altamente centrado en el artefacto. En consecuencia, el alcance del análisis se extiende sólo a las descripciones del artefacto. Se pierden los problemas sobre los usuarios y el proceso de significación.

De acuerdo con la semiótica agentiva, las condiciones de la agencia son la animación (Sheets-Johnstone, 2010, 2011) la atención (Goldstein y Naglieri, 2014) y la situacionalidad (Thompson 2007: 13; Hutchins, 2010, p. 428). Estas tres condiciones son obligatorias si una entidad debe ser considerada un agente. Por el contrario, dentro de algunos enfoques en la biosemiótica (por ejemplo, Sharov, 2010), también se consideran agentes artificiales como máquinas automatizadas y robots, ya que pueden cumplir las tres condiciones clave: “1) los agentes seleccionan acciones específicas a partir de múltiples opciones. 2) estas acciones seleccionadas son útiles en el sentido de que ayudan a los agentes a alcanzar sus objetivos y 3) los agentes no surgen por casualidad, sino que son producidos sólo por otros agentes de nivel comparable o superior de complejidad funcional” (Sharov, 2010, p. 1053). Estas condiciones son sólidas pero no van suficientemente lejos porque no se ocupan de las condiciones situadas, animadas y atentas de un agente, que no están presentes en dispositivos artificiales. En la semiótica agentiva, un agente actúa sólo si está situado. Su acción debe ser incorporada y encarnada, y tener una base kineto-perceptual y un lugar y un tiempo específicos. La acción de un agente es siempre afectiva; Tiende a interactuar con otros agentes y está bajo varios grados de control (desde acciones inconscientes hasta acciones altamente concentradas); Por lo tanto, siempre está atento (Niño, 2015, p. 92). En la línea de Zlatev (2002, p. 289) y en oposición a Sharov (2010), artefactos, máquinas o dispositivos artificiales son sistemas que no cumplen las condiciones necesarias para ser considerados como agentes. Sin embargo, los agentes pueden asignar la agencia a los objetos sin la agencia inherente. De esta manera, objetos como artefactos tienen una forma especial de agencia que llamamos agencia derivada; Es decir, una especie de agencia que ha sido asignada por los agentes (diseñadores en este caso) como funciones.

La agencia derivada depende de las acciones de los agentes para obtener significado. Solamente los agentes pueden detectar la agencia derivada en los artefactos. Por esta razón, en sentido estricto, un artefacto no interactúa con los usuarios. Una licuadora, por ejemplo, tiene funciones asignadas por el diseñador (agencia derivada). Pero una licuadora no tiene la capacidad de actuar por sí misma, ni de reconocer otros artefactos o la agencia de usuarios. La agencia de una licuadora depende de sus usuarios, y solo ellos pueden reconocer sus funciones. Los artefactos no son agentes, aunque funcionen automáticamente. La capacidad de actuar requiere condiciones dinámicas como la animación, la ubicación y la atención. También requiere capacidades cognitivas como la percepción, la memoria o la volición (Prinz, Beisert y Herwig, 2013), así como propiedades especiales como la autopoiesis y un sistema de valores intrínsecos (Zlatev, 2002, p. 289). La interacción sólo es posible entre agentes. Sin embargo, la interacción entre agentes suele estar mediada por artefactos. Los dispositivos artificiales no son agentes; Son sólo incorporaciones protésicas que los agentes usan para mejorar la eficiencia y lograr sus objetivos. Los agentes incorporan artefactos en sus agendas en curso. Por esta razón, los artefactos no tienen sus propias agendas. Son sólo un medio para un

fin, y las agendas pertenecen exclusivamente a los agentes (Mendoza Collazos, 2015). Por ejemplo, la agenda o el objetivo de un cómodo diván no es que la gente se siente allí; El diván sólo existe con las propiedades y funciones que le asignan los diseñadores. No posee la voluntad de persuadir a la gente a usarla. Sólo los agentes que ven el diván reconocen sus funciones y propiedades (por ejemplo, cómodo, seguro, estable); Así, los agentes incorporan el diván en su agenda. Argumentos similares pueden ser hechos para dispositivos automatizados avanzados tales como robots o máquinas CNC. Este tipo de artefacto ejecuta funciones automáticamente, pero no es plausible sugerir que los robots tengan sus propias agendas. El significado de sus funciones es sólo de beneficio para los agentes.

Discusiones

Dado que la noción de agencia en diseño no ha sido suficientemente analizada, los diseñadores no han podido apreciar la complejidad semiótica de su campo. La presentación de este artículo ofrece una base sólida para la semiótica de diseño, ya que tiene en cuenta una serie de cuestiones sobre lo que es un agente y cómo significa. Tal como lo expresa Vihma (2007), “las fundamentos teóricos que apoyan la significación, se convierten realmente en la cuestión más importante con respecto al diseño y no, por ejemplo, un funcionamiento eficiente o de bajo costo” (p. 229). El presente texto aporta elementos para una comprensión más profunda de los fundamentos de los procesos de significación de los usuarios.

Referencias

- Cid Jurado, A. T. (2002). El estudio de los objetos y la semiótica. *Revista Cuicuilco*, 9(25), 1-19.
- Gabbay, D. y Woods, J. (2003). *Agenda relevance. A study in formal pragmatics*. Amsterdam: Elsevier.
- Gallagher, S. (2005). *How the body shapes the mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2007). The natural philosophy of agency. *Philosophy Compass*, 2(2), 347-357.
- . (2009). Philosophical antecedents of situated cognition. En P. Robbins y M. Aydede (Eds.), *The Cambridge handbook of situated cognition* (pp. 35-51). Cambridge University Press.
- Gibbs, W. (2006). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldstein, S. y Naglieri, J. (Eds.) (2014). *Handbook of executive functioning*. Nueva York: Springer.
- Hutchins, E. (2010). Enaction, imagination, and insight. En J. Stewart, O. Gapenne y E. A. Di Paolo (Eds.), *Enaction: toward a new paradigm for cognitive science* (pp. 425-450). Cambridge: The MIT Press.

- James, W. (1907). *Pragmatism, a new name for some old ways of thinking. Popular lectures on philosophy*. Nueva York: Longmans, Green, and Co.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. The University of Chicago Press.
- Mendoza Collazos, J. (2015). *Semiótica del diseño con enfoque agentivo: condiciones de significancia en artefactos de uso*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Niño, D. (2015). *Elementos de semiótica agentiva*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Prinz, W., Beisert, M. y Herwig, A. (2013). Action science emerging: introduction and leitmotifs. En Prinz, W., Beisert, M. y Herwig, A. (Eds.), *Action science. Foundations of an emerging discipline* (pp. 1-33). Cambridge: The MIT Press.
- Sharov, A. (2010). Functional information: towards synthesis of biosemiotics and cybernetics. *Entropy*, 12(5), 1050-1070.
- Setiffi, F. (2014). Society's visible patrimony. A sociological approach to understanding consumption and material culture. *Italian Sociological Review*, 4(2), 235-251.
- Sheets-Johnstone, M. (2008). *The roots of morality*. USA: Penn State University Press.
- . (2010). Thinking in movement: further analyses and validations. En J. Stewart, O. Gapenne y E. A. Di Paolo (Eds.), *Enaction: toward a new paradigm for cognitive science* (pp. 165-181). Cambridge: The MIT Press.
- . (2011). *The primacy of movement*. Amsterdam: John Benjamins.
- Short, T. (2007). *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stewart, J., Gapenne, O. y Di Paolo, E. (Eds.) (2010). *Enaction: toward a new paradigm for cognitive science*. Cambridge: The MIT Press.
- Thompson, E. (2007). *Mind in life. Biology, phenomenology, and the sciences of mind*. Cambridge: Oxford University Press.
- Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The embodied mind: cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press.
- Vihma, S. (2007). Design semiotics. Institutional experiences and an initiative for a semiotic theory of form. En R. Michel (Ed.), *Design research now* (pp. 219-232). Germany: Birkhäuser Basel.
- Zlatev, J. (2002). Meaning = Life (+ Culture) an outline of a unified biocultural theory of meaning. *Evolution of Communication*, 4(2), 255-299.
- Zlatev, J., Sonesson, G. y Konderak, P. (2016). *Meaning, mind and communication*. Nueva York: Peter Lang GmbH.

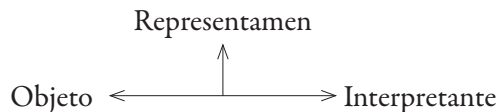
UTOPIÍA

AMALIA SOLEDAD MARTÍNEZ
Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Provincial de Córdoba

Introducción

Charles Sanders Peirce (1836-1914) decía (2012a [1906]) que el universo estaba impregnado de signos, que no había nada en él que no estuviese habitado por los signos. Los signos son un medio biológico de adaptación, ya que a través de ellos encaramos el mundo. Son el metabolismo, la transformación en vida. En “Del razonamiento en general” Peirce define al signo como “una cosa que sirve para transmitir conocimiento de alguna otra cosa y que está en lugar de ésta o la representa. Esta cosa se llama objeto del signo, la idea en la mente que el signo provoca, que es un signo mental del mismo objeto se llama interpretante del signo” (2012, p. 63).

A diferencia de Saussure, Peirce entiende al signo en una relación triádica entre objeto, representamen e interpretante.



El *objeto* es aquello a lo que se refiere el signo, que puede ser real o no y genera un representamen. El cómo se manifiesta genera un interpretante, que es un nuevo signo.

En gramática especulativa se explica: Un signo o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo llamado su Objeto que es capaz de determinar un tercero llamado su Interpretante, para que asuma la misma relación triádica con su objeto en la que él mismo está respecto a ese mismo objeto. La relación triádica es genuina, es decir sus tres miembros están unidos por ella de una forma que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas. (Pierce, 2012, p. 346)

De los tres componentes del signo triádico, el objeto es algo que salta de lo real, algo que atiende, lo denotado. Objeto es un recorte de mundo que puede ser verdadero o

falso. El representamen es la forma que adopta el signo, que determina a una forma que genere un interpretante. Según Peirce, un signo es al mismo tiempo un poder, un dispositivo, un poder hacer (Pierce (2012 [1894?])).¹ El signo tiene la iniciativa, produce cosas. Para el autor, los signos son productivos y la Semiosis es la acción de un signo que produce nuevos interpretantes. Por otra parte, no hay signo que carezca de propósito: es la tendencia. Hay una causa final, el para qué de los signos. Los signos no dependen de nosotros sino que siguen una tendencia. La causa final es la tendencia del orden de lo general, las instituciones, la terceridad. La acción del signo es generación, la semiosis –como el proceso metabólico– es un proceso de transformación (Pierce, 2012, p. 495).

Nuestra mente es forjada por los signos. Nadie crea algo de la nada, sino que adoptamos los signos y nos pasamos la vida adaptándonos. Para Peirce, los signos no están en nosotros sino que nosotros estamos en los signos. Para entender mejor cómo funciona el mecanismo signico, falta introducir un elemento: el que explica el desarrollo del significado a lo largo del tiempo. Ransdell (1989) describe la acción de los signos como un proceso “autónomo” y “teleológico”:

En la semiótica peirceana, el término ‘semiosis’ se refiere primariamente a la acción de un signo al producir un interpretante de sí mismo. [...] Está implícito en esto que nosotros nunca asignamos significado a los signos mediante actos de pura voluntad, de una intención o de un fiat ‘estipulado’. No hay creación del significado a partir de la nada (ex nihilo). La creación del significado y su cambio es de modo primario una función de las disposiciones y espontaneidades de los propios signos. (pp. 2-3)

Clasificación de los signos

Para Peirce hay tres clases de signos: íconos, índices y símbolos. El ícono es “un signo que está en lugar de su objeto, porque en tanto que cosa percibida provoca una idea naturalmente vinculada a la idea que ese objeto provocaría” (Pierce, 2012, p. 63). Aunque muchos íconos guardan una relación de semejanza con el objeto, no todos establecen esa relación. El índice es para Peirce un tipo de signo que “está en representación de su objeto en virtud de una conexión real con él, o porque obliga a la mente a atender a ese objeto” (Pierce, 2012, p. 63). Y el símbolo es “un signo naturalmente apto para afirmar que el conjunto de objetos, que es denotado por cualquier conjunto de índices que pueden estar ligados a él de ciertas maneras, es representado por un ícono asociado a él” (Pierce, 2012, p. 63).

¹ En ¿Qué es un signo? Publicado en París en CP 2.281 y 285 y 297-302, elaborado supuestamente a principios de 1894. ¿Qué es un signo? era el primer capítulo de “El arte del razonamiento” pero fue “utilizado como segundo capítulo del multi-volumen de Peirce ‘Cómo razonar: una crítica de los argumentos’ también conocido como *Grand Logic*” (Pierce, 2012, p. 53).

Y afirma que un ícono es un tipo de signo que refiere al objeto y que denota por caracteres propios, independientemente de que exista o no el objeto. El índice en cambio, es un signo que denota por ser realmente afectado por el objeto. Y un símbolo “es un signo que refiere al objeto que denota en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales que opera para hacer que el símbolo sea interpretado como refiriéndose a ese objeto” (Houser y Kloesel, 2012, p. 367)

Es un signo de tipo general y lleva en sí mismo su significación.

Nadie crea algo de la nada: Utopía

La palabra *utopía* fue creada por Tomás Moro² combinando las palabras griegas *ou*, que significa no, y *topos*, que significa lugar. Su significado: No lugar. Paradójicamente, Moro llama Utopía a un estado ideal³ enclavado en una isla inexistente y conformada por cincuenta y cuatro ciudades. En ella la propiedad era común, existía libertad y tolerancia religiosa, igualdad y democracia, todas estas características inexistentes en los estados europeos del siglo XVI. Pero, como aclara Peirce, nadie crea algo de la nada, la palabra *utopía* constituye un representamen nuevo de una idea con larga data en la tradición judeocristiana occidental. Ya Platón había pensado en un estado ideal en su República, y San Agustín en La Ciudad de Dios. Tomás Moro “inventó” la palabra, pero las sociedades ideales fueron imaginadas con anterioridad. Yohanka León del Río lo explica con claridad:

[...] la representación de una sociedad mejor ha existido desde antes de 1561. Los antecedentes históricos de una sociedad ideal, asentada en un orden y una armonía, se encuentran en La República de Platón, La Ciudad de Dios de San Agustín, la representación del paraíso, el milenarismo de Thomas Munzer, y la idea del quiliasmo, como expresión de la doctrina del reino milenario, en los movimientos redentorios cristianos de Joaquín de Fiore (1130-1202). (León Del Río, 2006)

Sin embargo, a los fines de este trabajo nos interesa analizar cómo la palabra *utopía*, producto de una invención literaria que representa “la sociedad o comunidad sin lugar y la sociedad o comunidad mejor” (León del Río, 2006) y que no representa una “realidad” más que la contenida en el texto-diálogo y pone en crisis,⁴ por contraposición, a

² Utopía fue un libro escrito por Tomás Moro y publicado en 1616. Su título en latín era *Libellus de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia*, que traducido al español significa *Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*. <http://laberintosdeltiempo.blogspot.com.ar/2014/>

³ Algunos autores sostienen que se inspiró en los lugares que había recorrido y luego describiera Américo Vespucio.

⁴ Tomás Moro hace una crítica al estado británico de su época. Poco tiempo después fue decapitado.

la sociedad de su época. La palabra *utopía* es para la perspectiva peirciana un símbolo en tanto existe una tendencia a interpretarlo de acuerdo a la tradición cultural y no de otra manera.

Pero como bien explica Peirce, los signos son productivos, desarrollan una forma de acción: la semiosis.⁵ El símbolo utopía ha adquirido otras formas dando lugar a nuevos interpretantes como por ejemplo, la representación gráfica de la isla, que es icónica en cuanto guarda relación con las cartografías que se realizaban en la época en que Moro escribe su novela. El formato, la configuración, la representación del espacio, el modo de representar el mar, los barcos, las casas, no dista demasiado de la gráfica de los mapas de quienes se aventuraban “allende los mares” entre los siglos XV y XVI. Esto es así porque la representación es una convención condicionada por el modo de percibir y de conocer (Schnaith, 1988) en los albores de los tiempos modernos.



Figuras 1. Izquierda, representación de la isla Utopía; derecha, mapa de tierra africana del siglo xv
Fuente: Izquierda, citado en Boullosa (2016); derecha, citado en Taringa (2016)

La utopía en el campo del diseño

La utopía en el campo del diseño se introduce en el siglo XIX a través del pensamiento tardoromántico de John Ruskin y de William Morris, a quienes se los considera fundadores de la teoría social del diseño. Ambos autores fueron, igual que Tomás Moro, muy críticos respecto del impacto que tenía el proceso de industrialización en las condiciones de vida de las personas, la situación ambiental de las ciudades, como así también estos autores criticaban los modos de producción masiva que marginaba a los artistas y a los artesanos del proceso de producción de los objetos. Tal como lo explica Gert Selle (1973).

⁵ La semiosis como producto de acción de un signo puede leerse en Andacht (2013).

Las inhumanas condiciones de existencia de una gran parte de la población, el ya entonces desfigurado medio ambiente y toda una serie de productos deformes o minusválidos en abierto contraste con una riqueza expuesta representativamente, todo ello no fueron sino otros tantos factores que impulsaban ideas reformadoras estimulaban la creación de movimientos sociales y estéticos, por mucho que sus concretas referencias sociales y estéticas no se desprendieron de la misma realidad social, sino más bien de concepciones idealistas y romántico historicistas. (p. 64)

Morris sostenía que debía abolirse el trabajo alienado y sus consecuencias, a fin de revalorizar el goce del trabajo artesanal. Ruskin, por su parte, proponía una vuelta a la Edad Media, a través de ciudades enclavadas lejos del entorno urbano industrial. Estos anticapitalistas románticos re-significaron la utopía con una profunda crítica a la sociedad industrial y la convirtieron a través de la teoría social del diseño en una posibilidad proyectual. Tanto para Ruskin como para Morris, artistas, artesanos, arquitectos, debían contribuir a mejorar la calidad de vida de las personas, al bienestar social (Selle, 1973, p. 69).

Como claramente señala Peter Burger (1984), el romanticismo de siglo XIX estimuló [...] “el compromiso crítico del arte, entendido como adhesión o rechazo de realidades sociales con sentidos políticos y morales diversos” (p. 24). Este compromiso crítico fue adoptado por los movimientos de vanguardia.

Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, constituyeron movimientos estéticos críticos, que procuraban superar la noción de arte sostenida por la academia, la idea de arte como representación, como ilusión de lo real para promover un arte comprometido con la vida. Esto se evidencia en los manifiestos de los diferentes movimientos de vanguardia, desde el Futurismo que promovía la destrucción de la sociedad tradicional en pos de la modernización, el Neoplasticismo que procuraba una función práctica del arte, el constructivismo que adhirió a la revolución rusa, hasta el Dadaísmo que encarnó un crítica feroz a la burguesía y al servilismo de la institución arte. Las vanguardias como herederas del pensamiento romántico cobijaban la utopía de que el arte forme parte de la praxis vital a los fines de mejorar la vida de las personas. Esta utopía de vanguardias fue heredada por el diseño, a través de los artistas/profesores de las primeras escuelas de diseño europeas.

La escuela Bauhaus, como expresa Selle, “comenzó ostensiblemente bajo el signo de la utopía tradicional” (Selle, 1973, p. 112), la utopía conservadora de Ruskin y Morris, para luego adherir a la utopía renovadora de las vanguardias artísticas por la influencia de Stijl y del Constructivismo. Estos movimientos de vanguardia contribuirán –bajo el símbolo de la utopía– al desarrollo del diseño Racional Funcionalista, como un diseño ideal que vendría a dar respuesta a las necesidades vitales de las sociedades. Este funcionalismo, que devendrá en la ideología del diseño, como lo expresa Baudrillard será objeto de duras críticas, en particular de los intelectuales de la escuela de Frankfurt.

Adorno dice a este respecto “el futuro de la objetividad no supone a su vez, un futuro libre, si no se deshace de las injerencias de la barbarie: si deja soliviantar al hombre, cuyas necesidades declara como su principio, con ángulos agudos, habitaciones parcamente calculadas, escaleras y otros atentados de semejante sadismo” (Selle, 1973, p. 166). La utopía que animó al funcionalismo, fue criticada por hacer del hombre un engranaje que alimenta al sistema capitalista, de esta manera aparecía la crítica bajo nuevas promesas de felicidad. En la década de los setenta Schwendiner concibe un diseño politizado y dice: “el diseño tiene que significar configuración de un medio ambiente humano. Y configuración de un ambiente humano significa: oposición a todo aquello que impide un ambiente de carácter humano, a la vez que la creación y anticipación de utopías concretas para mañana” (p. 204). Así la creación de una conciencia crítica en diseñadores y usuarios constituía la nueva utopía. Malheine decía “La conciencia utópica... transforma la realidad del ser histórico, a través de la influencia que ejerce en el sentido de su representación” (p. 217).

La utopía fue una constante en la teoría social del diseño, pero recorriendo permanentemente caminos diferentes a los de la praxis, mientras esta última fue siempre un engranaje en la lógica del mercado. La utopía adquiere en el campo de la teoría social, una dimensión que no será acompañada por la praxis del diseño. Con el advenimiento de los medios masivos y la teoría crítica la utopía adquirió otros matices. Gianni Vattimo (1989) sostiene que la transformación más radical desde los años sesenta a fin de siglo “en lo que respecta a la relación entre el arte y la vida cotidiana, se puede describir, [...] como el pasaje de la *utopía a la heterotopía*” (p. 155). El autor explica que en la década de los sesenta la utopía se presentaba de manera explícita y radical en el pensamiento marxista, pero que existía también una tendencia utópica en el pensamiento de John Dewey que vincula la utopía con el diseño. Para Dewey, agrega Vattimo, “la experiencia de lo bello se vincula a la percepción de un *full film* que todo lo puede perder si es separado de la concreción de la vida cotidiana: si hay un campo del arte en sentido específico, éste alude, en todo caso, a una sensación universal de armonía, cuya raíz está en el uso de los objetos, en el establecimiento de equilibrios satisfactorios entre individuo y ambiente” (p. 156).

Del símbolo al ícono: la utopía en la Bienal Internacional de Diseño de Londres

En septiembre de 2016 se realizó la Primera Bienal Internacional de Diseño de Londres. La convocatoria para participar en ella fue a partir de la noción de *utopía* en homenaje a la “primera utopía”⁶ imaginada por Tomás Moro cinco siglos atrás. Los países

⁶ Christopher Thorner socializó la convocatoria durante la Primera Bienal del Diseño de la Habana, en junio de 2016. Cabe aclarar que esta convocatoria no fue a todos los países, por ejemplo de Latinoamérica solo participaron México, Cuba y Chile.

participantes enviaron muy diversos proyectos de diseño “utópicos” porque cada uno de ellos respondía a las necesidades emergentes de cada región.⁷

A modo de ejemplo presentamos algunos de ellos. Veremos cómo el objeto del símbolo *utopía* se constituye en un objeto dinámico de fuerza creadora que da lugar a muy variados interpretantes. La propuesta de Túnez, desarrollada por Chacha Atalla y el artista Haythem Zakaria es una instalación en la que representa las cincuenta y cuatro ciudades de la isla Utopía de Moro. Este proyecto retoma la propuesta de otro diseño ideado por Yona Freiman en el que concibe ciudades móviles y flotantes, suspendidas por zancos. Los objetos cúbicos que representan las ciudades se encuentran sostenidas por frágiles soportes de madera quemada para dar cuenta de los frágiles cimientos que sostiene la utopía (figura 2).

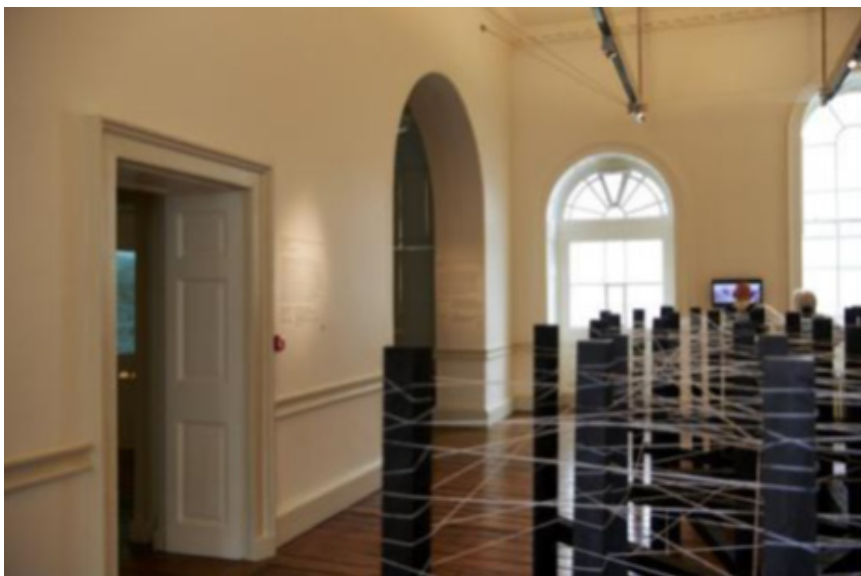


Figura 2. Propuesta de Túnez en la Bienal Internacional de Diseño de Londres

Fuente: London Design Biennale (2016)

Esta instalación constituye un ícono, en tanto su interpretación no está determinada y da lugar a la imaginación. Si bien cada prisma representa una ciudad de la isla Utopía, y guarda una relación de semejanza con el fundamento (en ese sentido el símbolo: la fragilidad de las utopías). El signo está conformado por un representamen novedoso, no cartográfico. En un contexto exhibitivo y masivo, éste representamen tiende a ser cerrado, a volverse sobre sí mismo, adquiriendo una cualidad más estética que crítica. Otro ejemplo de lo productivo que puede ser un signo es la propuesta de la India: una

⁷ Cabe aclarar que no fueron invitados todos los países del mundo. De Latinoamérica solo participaron Chile, México y Cuba.

instalación basada en formas circulares que remitían a textiles tradicionales y a las mitologías antiguas. Y seguidamente, una composición espacial moderna (figura 3).

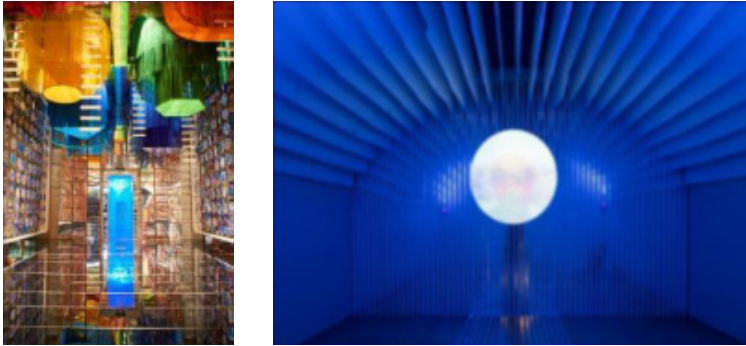


Figura 3. Propuesta de India en la Bienal Internacional de Diseño de Londres
Fuente: London Design Biennale (2016)

Este proyecto está ligado a una visión propia de la cultura hindú, espiritual y progresista al mismo tiempo que vincula el pasado y el futuro, el mito y la realidad unido al aspecto religioso. La utopía se convierte aquí también en signo icónico en tanto la instalación guarda una relación de semejanza porque se asocia a la cultura, connotando sus cualidades relevantes.

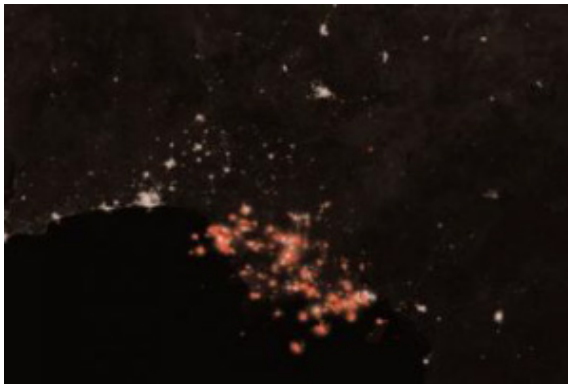


Figura 4. Propuesta de Nigeria en la Bienal Internacional de Diseño de Londres
Fuente: London Design Biennale (2016)

El proyecto de Nigeria es “Hogar” (figura 4), realizado por Gozi Ochonogor, Shola Orekoya y Folakunle Oshun. Representa una crítica a la contaminación y los problemas de salud que trae aparejada la quema de gas de petróleo. Lo que se procura es una restauración del equilibrio ambiental del río Níger. La instalación representa un hogar de la región que se alza sobre zancos invadida por objetos hechos de productos de petróleo

recicladados, una instalación interactiva de luz sobre las bengalas de gas, y un impermeable de supervivencia diseñado para hacer frente a las inundaciones repentinas. Aquí la utopía funciona como icono, como índice en tanto que presenta una continuidad con la vida real de las personas a orillas del río Níger y como símbolo ya que trata de comunicar, de hacer entender, en forma de manifiesto contestatario, algo dañino para la supervivencia de la humanidad en ese lugar.



Figura 5. Proyecto de Albania
Fuente: citado en Banks (2016)

El proyecto de Albania (figura 5) presenta una instalación compuesta por cuerpos espejados de diferente altura que posibilitan el reflejo de las personas en ellos. La disposición de los módulos es circular, de manera de favorecer el diálogo, la discusión democrática y el intercambio, tal como lo explica el curador de la biennial “La disposición circular de los bancos tiene como objetivo facilitar la discusión democrática y el intercambio, demostrando la necesidad de comunidad y unificación en cualquier ciudad ideal. En lo que se refiere a la actual crisis migratoria, el centro de la instalación lleva el contorno grabado de las fronteras de Europa, considerado por muchos refugiados como una utopía moderna” (London Design Biennale (2016). Un signo icónico amplifica el efecto visual-onírico que un símbolo produce al ser comprendido. Cuando la dimensión cualitativa predomina sobre la conceptual de un signo surge un efecto de fascinación equivalente al contemplar una pintura: “hay un momento en que perdemos consciencia de que no es la cosa, la distinción entre lo real y la copia desaparece, y es por un instante un puro sueño –ninguna existencia particular, pero tampoco general. En ese momento estamos contemplando un ícono” (Pierce, 2012, p. 144).

Finalmente nos interesa el proyecto urbano utópico Border City de Fernando Romero en representación de México (figura 6), una nueva visión de una ciudad binacional, enclavada a orillas del Río Bravo (o río Grande) en cuyas orillas viven más de cien millones de personas. Este proyecto de ciudad tiene como objetivo borrar la sangrienta frontera entre Estados Unidos y México para generar una propuesta urbana económi-

camente floreciente que posibilite la convivencia pacífica de sus ciudadanos. Es una visión unida que se basa en las oportunidades industriales, comerciales y de empleo, observadas en la prosperidad económica de El Paso y Ciudad Juárez aunque también reconoce las deficiencias en la planificación urbana de las ciudades hermanas de la región. La sostenibilidad económica, social, cultural y medioambiental son los activos urbanos y los principios organizativos del diseño de la propuesta (Cruz, 2016).

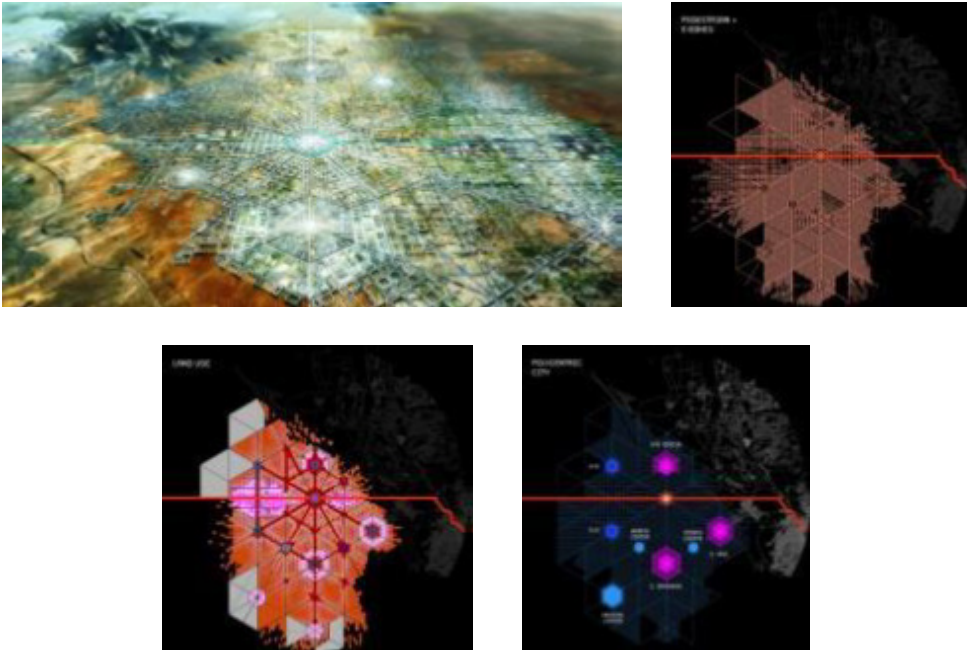


Figura 6. Border City

Fuente: proyecto de Fernando Romero, citado en Cruz (2016)

A modo de conclusión

Para Peirce los seres humanos estamos atravesados por los signos. Los signos no están en nosotros sino que nosotros estamos en los signos. Nuestra realidad y nosotros mismos estamos constituidos por signos. De manera que vivimos inmersos en ellos y los signos al mismo tiempo nos constituyen. Peirce decía que el “cuerpo del símbolo cambia lentamente pero su significado crece inevitablemente, incorporando nuevos elementos y descartando otros viejos”.

La palabra *utopía* creada por Moro para representar ese estado ideal inexistente, es un símbolo que contiene en sí las representaciones de estados ideales construidas en la cultura judeocristiana occidental en dos mil años. Este símbolo ha sido productivo y ha generado interpretantes inmediatos como ícono cartográfico de la isla. Pero también interpretantes dinámicos enriquecidos por las características contextuales que promovieron o ampliaron su significado. Como ejemplos podemos mencionar el significado

otorgado por la Teoría social del diseño o por la escuela de Frankfurt, o la utopía marcusiana, que no modificaron el Interpretante final o la significación de la utopía.⁸

Los proyectos presentados en la Bienal Internacional de Diseño de Londres constituyen nuevos signos que producen interpretantes dinámicos, en tanto dislocan al lector respecto a la tendencia del símbolo utopía. Estos ejemplos son por demás ilustrativos de la manera en que el símbolo utopía se convierte en un símbolo dinámico y se convierte en índice, por ejemplo en el proyecto de Nigeria, puesto que está en representación de su objeto en virtud de una conexión real con el hogar, el río Níger, su contaminación.

En el caso de Túnez o el de Albania, resulta ícono, un signo que está en lugar de su objeto, porque en tanto que cosa percibida provoca una idea naturalmente vinculada a la idea que ese objeto provocaría. Las diferentes posibilidades que brindan los representámenes de los signos icónicos, posibilitan que se establezca la relación entre el símbolo y las preocupaciones, necesidades, deseos de las diferentes comunidades que exponían en Londres sus proyectos.

Peirce (2012) clasifica los interpretantes en interpretantes inmediatos, dinámicos e interpretante final y lo relaciona con el análisis que realiza Lady Welby respect de las palabras en relación al sentido, significados y significación (p. 387).

En el caso de Border City el signo puede ser leído como índice, en tanto el proyecto tiene una conexión real con la ciudad fronteriza entre Estados Unidos y México. El mismo está diseñado sobre el mapa satelital de dicha ciudad. Constituye también un ícono que transmite gran cantidad de información ligada a la idea que el objeto del signo representaría; la ciudad ideal conectada e integrada, con centros de producción económica, rica y productiva. Una ciudad ideal que no existe. Y es al mismo tiempo símbolo en tanto su interpretante final responde a una tendencia a interpretar la utopía como un estado ideal imposible.

Peirce (2012) explica que un

símbolo es una ley o regularidad del futuro indefinido. Su interpretante tiene que ser de la misma descripción, y también tiene que serlo su objeto inmediato completo o significado. Pero una ley gobierna necesariamente a los individuos o “se encarna en ellos” y prescribe algunas de sus cualidades. Por consiguiente un constituyente de un símbolo puede ser un índice, un constituyente puede ser un ícono. (p. 489)

Finalmente, es importante rescatar el contexto en que estos proyectos de diseño fueron presentados como representámenes de la utopía: en una bienal de diseño, es

⁸ Peirce (2012) clasifica los interpretantes en interpretantes inmediatos, dinámicos e interpretante final y lo relaciona con el análisis que realiza Lady welby respect de las palabras en relación al sentido, significados y significación (p. 387).

decir en un espacio de exhibición destinado a un público masivo. El exhibicionismo desnaturaliza el interpretante final del símbolo utopía, la tendencia a reconocer en su significado una crítica a una sociedad o un estado desigual, antidemocrático, verticalista.

La exhibición de estos proyectos desnaturaliza la potencia del símbolo, convirtiéndolo en un tema de inspiración para dar lugar a proyectos con autoría que –a causa de la distancia entre el público y los diseñadores o autores– tienden a referirse a sí mismos para convertirse en objetos auráticos destinados más a la contemplación que a la reflexión.

Ransdell (1989, p. 13) explica que un signo funciona como obra de arte no por atraer la atención del observador hacia cierto objeto, sino por exhibir las cualidades de su propia materialidad signica. Estos objetos pueden considerarse artísticos, “porque esa experiencia posee intensidad, atracción y presencia subyugante, lo que les confiere un valor extraordinario, que supera cualquier otra creencia sobre su función” (p. 12).

Referencias

- Andacht, F. (2013a). ¿Qué puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática? *Galaxia*, (25), 24-37.
- Banks, T. (2016). *London Design Biennale will tackle “real world issues”*. Recuperado de <https://www.designweek.co.uk/issues/21-27-march-2016/london-design-biennale-will-tackle-real-world-issues/>
- Baudrillard, J. (2010). *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI.
- Boullousa, N. (2016). *(Des)gobierno: teoría y práctica de la justicia desde Platón*. Recuperado de <https://faircompanies.com/articles/desgobierno-teoria-y-practica-de-la-justicia-desde-platon/>
- Bürger, P. (1984). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Cruz, D. (2016). *Border City: la ciudad utópica de Fernando Romero que borra la frontera de México-Estados Unidos*. Recuperado de <http://www.archdaily.co/co/795162/border-city-la-ciudad-utopica-de-fernando-romero-que-borra-la-frontera-de-mexico-estados-unidos>
- Houser, N. y Kloesel, Ch. (Eds.) (2012). En Pierce, Ch. S., *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893.1913)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- León del Río, Y. (2006). Historia y lógica del concepto de utopía. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 11(4), 55-78.
- London Design Biennale. (2016). Recuperado de <http://www.londondesignbiennale.com/participants>
- Moro, T. (2006). *Utopía*. México: Porrúa.
- Pierce, C. S. (2012 [1906]). Las bases del pragmaticismo en las ciencias normativas. *Obra filosófica reunida. Charles Sanders Peirce. Tomo II (1893-1913)*. H. Nathan y Ch. Kloesel (Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2012 [1894?]). ¿Qué es un signo? *Obra filosófica reunida. Charles Sanders Peirce. Tomo II (1893-1913)*. H. Nathan y Ch. Kloesel (Ed.). México: Fondo de Cultura Económica
- _____. (2012). *Obra filosófica reunida. Charles Sanders Peirce. Tomo II (1893-1913)*. H. Nathan y Ch. Kloesel (Ed.). México: Fondo de Cultura Económica
- Ransdell, J. (1989). *Teleology and the autonomy of the semiosis process*. Recuperado de <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/autonomy.htm>
- _____. (1997) *On Peirce's concept of iconic sign*. Recuperado de <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/iconic.htm>
- _____. (1998). *On the paradigm of experience appropriate to semiotics*. Recuperado de <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/paradigm.htm>
- Selle, G. (1973). *Ideología y utopía del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Schnaith, N. (1988). Los códigos de la percepción del saber y de la representación de una cultura visual. *Tipográfica*, 4, 27-29.
- Taringa. (2016). *Los mapas de Europa a través de los siglos*. Recuperado de <https://www.taringa.net/posts/info/19646708/Cartografia-Los-mapas-de-Europa-a-traves-de-los-siglos.html>
- Vattimo, G. (1989). *La sociedad transparente*. México: Paidós Ibérica.

ANIMALIER, ANIMISMO E COSTUMI FOLKLORICI

BIANCA TERRACCIANO
Sapienza Università di Roma
biancateracciano@alice.it

Trama e ordito dell'animalier¹

Se, seguendo Roland Barthes (1973, p. 63), “Testo vuole dire Tessuto” nel cui intreccio si cela un senso, allora possiamo sovvertire questo assunto, affermando che anche un tessuto è un testo, indossato da un soggetto che “si disfa” al suo interno. Ogni filo di un tessuto esprime, crea e trasforma il corpo che ricopre, lo rende leggibile all'esterno portandolo a rappresentare qualcosa, attualizzando l'immaginario di cui si fa latore.

Proprio come nel testo, trama e ordito del tessuto ne costituiscono la coerenza discorsiva dotata di un'intenzionalità volta a generare senso, rendendolo atto comunicativo assunto tanto dal destinante quanto dal destinatario. I giochi di trama e ordito creano motivi sul tessuto, delle decorazioni, che assumono funzioni poetiche ed espressive, ispirando interpretazioni, associazioni emotive, basate su un repertorio figurativo e plastico significativo per una certa cultura. I tessuti assumono delle denominazioni diverse proprio in relazione ai loro motivi, come dimostra l'animalier, un tributo alla vicinanza tipicamente femminile allo stato autentico dell'animalità, una similarità figurativizzata dall'energia primigenia della madre terra che rende la donna una summa di natura e cultura, il superamento incarnato di una dicotomia.

In italiano, l'aggettivo animalier deriva da un falso francesismo, poiché, da quanto si legge nel dizionario Garzanti, ha acquisito il significato di “disegno maculato, zebrato, tigrato ecc., utilizzato come elemento decorativo di tessuti”. In francese il termine è associato alla rappresentazione fedele dell'aspetto e del comportamento degli animali, nella danza o nelle arti figurative, oppure alla riproduzione del loro habitat in parchi a tema (Dizionario Larousse). Possiamo definire l'animalier come un forestierismo del sistema moda, un termine ombrello al cui interno si inseriscono le varie conformazioni e colorazioni del manto animale, con cui instaura un rapporto sineddochico. Restando

¹ Il primo paragrafo è una rielaborazione parziale del testo di prossima pubblicazione dal titolo “Anime Animalier” (Atti del Convegno Internazionale “Zoosemiotics 2.0”, Palermo 1-2 dicembre 2016), che indaga il fenomeno sotto aspetti diversi sulla scorta di casi di studio incentrati quasi unicamente sul gatto. Pertanto preghiamo il lettore di considerare il presente articolo come il completamento di una ricerca dal frame comune.

nell'ambito dei tropi, se ci focalizziamo sull'animalier come componente di un outfit, di un total look, allora dobbiamo rifarci all'altra figura della contiguità, la metonimia, poiché l'insieme delle sue parti implica un principio di causalità che lo rende intellegibile e coerente all'interno di una cultura, proprio come per un testo è richiesta una data interpretazione, pena la sua decodifica aberrante. L'abbigliarsi con motivi animalier rende simili alle specie da cui si trae ispirazione per il decoro della stoffa, instaurando un rapporto di una somiglianza e dunque una metafora tramite cui si attiva una catena metamorfica da umano ad animale. Nella letteratura fiabesca e nella mitologia la trasformazione della donna in animale è un universale culturale, basta pensare alla donna-volpe in Asia ed Europa, oppure alla più celebre *Pelle d'asino*, fiaba popolare resa celebre da Charles Perrault, dove grazie a una lurida pelliccia una meravigliosa principessa diventa altro da sé riuscendo a portare avanti il suo programma narrativo votato al desiderio di una nuova vita. Ecco che grazie a *Pelle d'asino* riusciamo a comprendere la natura trasformativa del tessuto animalier, un oggetto semiotico dalle proprietà magiche che media tra vestito e accessorio, nascondendo ed esaltando il corpo.

L'animalier frammenta il corpo vivente in modo feticistico e opera un'alterazione della struttura della soggettività come un assemblaggio, un rizoma, animando una topologia altra del sé, per un'economia dello sguardo, dell'identificazione del divenire. Se ci soffermiamo sull'animalier come rizoma (Mackinney-Valentin, 2017, p. 84), comprendiamo che si inserisce in una struttura aperta e dinamica dove il suo essere di moda non riguarda un cambiamento netto, improvviso, dovuto solo all'alternarsi delle tendenze stagionali, ma graduale e ricorrente, dove tramite variazioni ed estensioni di significato oscilla, a mo' di pendolo, tra differenti valorizzazioni, sedimentatesi nel corso dei secoli, come dimostrano miti, folklore, storia e religione, tutti accomunati da zoomorfismo e antropomorfismo come fil rouge. Il discorso però può andare ancora oltre, superando le canoniche barriere tra regno animale e vegetale se si tiene presente, per utilizzare un'espressione di Henri Bergson (1907), che condividono lo stesso *slancio vitale*, una simile esigenza creatrice, vale a dire una comune energia preesistente e potenziale.

L'anima animalier va intesa in una concezione metafisica dove la moda tesse trama e ordito delle sue assiologie adoperando il vasto telaio della natura, capace di diffondere universali culturali su questioni generalmente relegate esclusivamente nei loro luoghi di pertinenza geografica. A supporto di questa ipotesi ci proponiamo di analizzare alcune collezioni di alta moda in cui sono presenti pattern animalier e capi mutuati dal costume folklorico, supportati da riferimenti transculturali e intertestuali, con particolare riguardo al tema dell'animismo, rispetto a cui abbiamo trovato parecchi spunti di riflessione nei miti delle civiltà indigene colombiane.

Felini e serpenti

Cominciamo il nostro excursus con Alessandro Michele, direttore creativo del brand Gucci che, dichiaratosi apertamente animista, ha dato vita al *Gucci Garden*, dove specie

esotiche animali e vegetali incontrano i nuovi motivi della collezione Pre-Fall 2017: il primo, chiamato *Angry Cat*, consiste nella raffigurazione di un gatto infuriato che condivide i principali elementi ricorrenti nell'iconografia felina degli indigeni colombiani, cioè le fauci spalancate e le zanne in mostra; mentre il secondo, ovvero la stampa *Flora Snake*, è una rivisitazione degli storici disegni realizzati negli anni Sessanta da Vittorio Accornero per Grace Kelly, dove ai classici fiori si intrecciano dei serpenti, altra figura rilevante nell'animismo tribale della Colombia amazzonica. I capi in seta realizzati con il pattern *Flora Snake* presentano, stampata sugli orli, la frase già comparsa nella collezione AI 2016-17 in abbinamento a figure tessili feline, "L'Aveugle Par Amour", "cieco per amore", citazione di un dramma del 1871 scritto da Marie-Anne-Françoise Mouchard de Chaban, detta Fanny, nota come la contessa de Beauharnais, un'esponente della mondanità francese che ha adoperato la sua influenza sociale per difendere ed esercitare la libertà di espressione delle donne. Il dramma in questione è stato pubblicato dopo la morte di Claude Joseph Dorat, intimo amico della contessa a cui venivano malignamente attribuiti i suoi scritti, ed è servito a darle dignità letteraria, affermandola come la prima donna a cui venne riconosciuto un certo valore intellettuale. Quindi la cecità amorosa non è solo una frase a effetto, bensì il riferimento a un preciso immaginario, popolato da donne-fiere capaci di distinguersi e combattere coraggiosamente per i propri ideali, proprio come si legge sul sito Gucci.

La frase della contessa de Beauharnais ci fa pensare a una donna alla moda che si appropria delle qualità dei felini e del mondo naturale per raggiungere i suoi obiettivi, come conferma uno dei capi iconici della collezione autunnale di Gucci, ossia la cappa in lana a righe arcobaleno e frange, al cui centro è posizionato il decoro *Angry Cat*, da cui si diramano raggi ricamati con paillettes, che compongono una sorta di aureola al contrario, elevando il felino a essere soprannaturale, similmente a quanto accade nella cultura animista amazzonica.

Come già anticipato, nell'iconografia degli indigeni colombiani ritroviamo come motivi ricorrenti connessi allo sciamanesimo serpenti, anaconda o boa, declinati anche in forma stilizzata con linee curve, e felini, tra cui si riconosce principalmente il giaguaro, o i tratti plastici del suo mantello maculato. Felini e serpenti vengono spesso uniti all'uomo per dare vita a esseri soprannaturali feroci, zoomorfici e antropomorfici insieme, di cui i singoli elementi attribuibili alle tre specie coinvolte sono volti, arti, zanne, fauci spalancate e lingua bifida.

In questo senso gli studi di Gerardo Reichel-Dolmatoff (1972) sulle sculture megalitiche del parco archeologico di San Agustín sono di fondamentale importanza, in quanto evidenziano che la trasformazione in felino è un motivo predominante nella cultura colombiana da millenni, specialmente nell'arte figurativa, dove si tende a rappresentare il felino nell'atto di ringhiare, dotandolo di corpo o sagoma umana, per esprimere la simbiosi tra le due specie. Lo studioso ha anche esaminato un oggetto di legno intagliato, conservato presso i Musei Vaticani di Roma, che sembra rappresentare

un mostro metà felino e metà serpente che nell'iconografia degli indiani colombiani Kogi sta per l'opposizione tra le costellazioni di Orione e Scorpione, tra giaguaro e serpente, figurativizzazione dell'avvicinarsi della stagione secca e di quella piovosa (Reichel-Dolmatoff, 1990, p. 33). Infatti, nello sviluppo del motivo ferino Reichel-Dolmatoff (1971, p. 212) ha osservato una caratterizzazione più complessa degli attributi del giaguaro, animale capace di sopravvivere nelle più disparate condizioni ambientali, di arrampicarsi sugli alberi, nuota, di adattarsi al giorno e alla notte, dunque in grado di dominare tutti gli elementi così come la luce e l'oscurità, ponendosi come un essere trasversale, poliedrico, capace di chiudere il divario tra universo visibile e quello invisibile.

Gli indigeni considerano il giaguaro come la figurativizzazione del potere, e lo confermano le pratiche sciamaniche di alcuni gruppi, tra cui ci sono i Tukano, dove è prevista l'assunzione di potenti allucinogeni creduti emanazione diretta del felino, perché vige la credenza che in questo modo si possano assorbire la sua essenza e la sua energia vitale, quest'ultima associata anche al colore acceso del suo mantello (Reichel-Dolmatoff, 1972, p. 62), considerato come formante plastico della creazione e della crescita.

Il giaguaro è protagonista anche dei miti d'origine Barasana in cui si narra che Yeba, un giaguaro diventato umano, divenne progenitore del popolo indigeno grazie all'unione con Yawira, la figlia dell'anaconda-pesce, convocando una crisi di tutte le specie coinvolte nel processo metamorfico della cultura animista tribale, per sottolineare la superiorità di esseri capaci di vivere in ambienti acquatici e terreni.

Yawira non è l'unica donna serpente ad aver dato vita a un popolo, come confermano alcuni indigeni del Rio Vaupés, accomunati dalla discendenza diretta dall'anaconda: gli indiani Tukano dell'Amazzonia colombiana nord-occidentale, credono di essere giunti sulla terra dall'acqua, tramite il rigurgito di un anaconda, mentre i Cuebo si riferiscono a un processo metamorfico multiplo, derivato dalla trasformazione delle rocce del fiume in anaconda, e di questi ultimi in esseri umani. Ciò che accomuna queste tre popolazioni indigene della Colombia non è solo il serpente, ma anche il ruolo dell'acqua come sorta di brodo primordiale, e figura elementale della vita che, in congiunzione euforica con la terra dà luogo all'isotopia della fertilità. All'assiologia figurativa di acqua e terra si aggiunge il ruolo di agenti di trasformazione ricoperto da serpenti e giaguari, coinvolti, a più riprese, in processi di antropomorfizzazione e zoomorfizzazione.

La presenza del decoro di animali sugli abiti aggiunge un surplus di senso atto a operare una zoomorfizzazione, una completa sovrapposizione tra donna e felino, tra donna e serpente, fondendo proprietà di specie diverse per creare un essere completamente nuovo, modellandolo con la loro silhouette.

Universi ideologici tra cappe e terra

Sinora abbiamo visto che possiamo ricondurre le ispirazioni del sistema moda al mondo animale, al desiderio innato di condividere la loro forza, di assorbirne le qualità

caratterizzanti, come propugna l'ottica animistica e sciamanica, trasformando gli indumenti a loro immagine e somiglianza, per fare in modo che siano vitali per l'esistenza umana quanto lo sono per giaguari e serpenti i manti maculati e le livree colorate, cercando di replicarne anche le funzioni termiche, di protezione e copertura. Quest'ultimo elemento ci offre un ulteriore spunto di analisi, quello della citazione del costume folklorico e delle sue finalità nella moda contemporanea, e in tal senso la cappa di Gucci a righe arcobaleno diventa di nuovo un valido esempio perché è una chiara rielaborazione della ruana colombiana, sia nel tessuto che nella forma.

La ruana è una cappa di lana risalente alla civiltà andina Muisca, la cui tradizionale tessitura tradizionale è perpetuata nella contemporaneità da circa 300 famiglie del comune di Nobsa (dipartimento di Boyacá), dove si celebra *El Día Internacional de la Ruana*, che cade ogni terza domenica di maggio. Nata per resistere al vento e alla pioggia delle Ande, la ruana nasce come indumento tipicamente indossato da contadini e viaggiatori, visto anche come una marca di povertà rurale (Stanfield, 2013, p. 94) e di basso cetto sociale, tanto da venire vietata in una scuola di Pamplona, città a nord di Bogotá, nella prima metà dell'Ottocento (Clark, 2007, p. 100).

Il mercato ha saputo risemantizzare questo capo modesto connotandolo con le trasformazioni geografiche e sociali delle donne colombiane, attraverso l'impiego di tessuti più pregiati, colori vivaci e dettagli preziosi. Dalle Ande, dalla campagna, la ruana è giunta in città diventando un pezzo della moda metropolitana, assurta più volte nel corso del Novecento a figurativizzazione del livellamento sociale, come è accaduto durante il periodo della *Revolución en Marcha* (1934-1938), dove l'orgoglio nazionalista colombiano veniva dimostrato dalle donne indossando ruanas molto elaborate (Stanfield, 2013, p. 94).

La ruana è associata anche alla rivoluzione sociale legata a Jorge Eliécer Gaitán, che ha conseguito il dottorato in diritto penale all'Università Sapienza di Roma, grazie a cui le mantelle iniziarono a vedersi anche nei luoghi in cui prima non erano ben accette, tra cui i teatri, scatenando lo sdegno dell'alta borghesia di Bogotá, che giunse addirittura a emigrare all'estero pur di non mescolare i loro abiti eleganti con chi aveva indosso un capo dalle origini modeste. Quindi la ruana è stata protagonista delle varie discriminazioni sociali che hanno vessato la Colombia, anche a livello giuridico, come dimostra il detto popolare "la ley es para los de ruana" (la legge vale solo per chi indossa la ruana).

Ciononostante, la ruana, per il suo essere tra i più tipici costumi folklorici della nazione, è stata più volte utilizzata nei testi pubblicitari con il significato di colombianità, rimarcando il suo valore ideologico, come dimostra l'annuncio a stampa della birra del popolo di marca *Cabrito*, datato 1949, oppure il claim "servicio ruana roja" della compagnia area di bandiera *Avianca*, risalente al 1968, anno in cui la cappa divenne il capo basilare della divisa delle hostess. Oltre alla pubblicità, la ruana è servita a esprimere la cultura di provenienza della prima *Miss International* del mondo, Stella Márquez

Zawadski-Araneta, la donna che tra gli anni Cinquanta e Sessanta ha saputo incarnare il titolo di principessa indigena venendo ritratta con una ruana sul braccio, abbinata al costume tradizionale degli indiani di Sibundoy, villaggio indigeno del dipartimento di Putumayo, sincretizzando in sé le diverse anime colombiane (Stanfield, 2013, p. 133).

Dunque la ruana è un capo dalla duplice anima, nato per ricoprire una funzione pratica, lavorativa, ma allo stesso tempo elemento distintivo della lotta di classe. Pertanto possiamo affermare con Pëtr Bogatyřev (1982, p. 86) che “il costume popolare è sotto molti punti di vista l’esatto opposto del vestito che segue la moda” poiché non deve cambiare periodicamente per seguire le tendenze, bensì deve rispecchiare le funzioni che gli vengono attribuite dalla cultura e dalla natura, rispetto a motivazioni, pratiche, estetiche, magiche, regionali, sociali. Il costume folklorico è una questione di orgoglio nazionale e la ruana testimonia visibilmente la storia della Colombia perché si pone come

representazione viva delle stratificazioni sociali e delle articolazioni professionali di ciascuna collettività. È soprattutto, per quanto connesso alla protezione del corpo dalle intemperie, dunque a un fatto sommamente naturale, un dispositivo produttore di tratti simbolici in cui si materializzano e attraverso cui si veicolano valori e messaggi che implodono interi universi ideologici. (Buttitta, 1992, p. 61)

La ruana colombiana rielaborata dai designer contemporanei prescinde dalla motivazione naturale, dalle imposizioni della temperatura e dunque incarna quella soglia dell’intelligibile rilevata da Barthes (1967, p. 99) dove si rinvergono le basi della connotazione del sistema retorico della moda. La cappa a righe arcobaleno di Gucci è un capo di alta moda, lo conferma anche il prezzo elevato; ciononostante, come anticipato in precedenza, condivide con la ruana tradizionale colombiana il materiale, la lana, e il pattern a righe colorate, ponendosi come una figura dell’isotopia dell’integrazione transculturale, della creolizzazione di tratti e motivi desunti da culture altre che spesso avviene nelle collezioni di alta moda.

Sinora abbiamo solo fatto riferimento a Gucci, ma abbiamo ravvisato un simile valore simbolico nei capi proposti da Dior nelle collezioni Cruise 2018 e Haute Couture AI 2017-18. Per quanto concerne quest’ultima, denominata “Mind the Map”, è intuitivo rilevarne l’isotopia manifesta, ovvero il viaggio transcontinentale intrapreso per esperire culture diverse, un percorso di scambio estetico e cognitivo che conduce alla libertà, simbolo di commistione con l’alterità sia umana che animale. Gli animali sono rappresentati non solo nei pattern dei capi, ma anche nelle scenografie della sfilata, tenutasi il 3 luglio 2017 a Parigi, realizzate dall’artista romano Pietro Ruffo, autore nel 1978 dell’*Atlante degli animali d’Europa*, ampliato per Dior in quello del mondo intero, come mostrato nel trailer del fashion show.

L'atlante sussume in un fitto reticolo la commistione di motivi di diverse provenienze che Louis Hjelmslev (1954, pp. 54-55) avrebbe definito "apprezzamenti collettivi", cioè la convocazione delle varie accezioni delle sostanze del contenuto nelle culture, per cui lo studioso propone proprio l'esempio degli animali esotici, indicandoli come luogo della pertinentizzazione. L'esotismo pertinentizza l'alterità assoluta (Fontanille, 2003, p. 366) che tramite la moda diventa simulacro della nostalgia di un'età dell'oro in cui si poteva vivere in armonia con la natura ed esprimersi liberamente, senza restrizioni culturali.

Ed è proprio questo l'intento di Maria Grazia Chiuri, primo direttore creativo donna della Maison Dior, ossia offrire una donna in rappresentazione desiderosa recuperare la sua natura selvaggia e istintuale, ancestrale, per poter oltrepassare gli stereotipi e i ritmi serrati di vita dettati da cultura e società. La nostalgia della donna Dior per il suo sé selvaggio, viene esplicitata attraverso i motivi animalier ed etnici, convocando una configurazione passionale collettiva, un universale patemico riconosciuto da persone di diversa provenienza geografica, culturale ed epocale. L'atlante di Ruffo, dunque, traccia una cartografia di uno spazio topico e utopico allo stesso tempo, che sente e fa sentire dove l'animalier e i motivi etnici fungono da catalizzatori del ricordo, ammantando un'operazione cognitiva di confronto tra tempi e spazi, compiuta dal metasoggetto, che mette faccia a faccia il soggetto del fare disforico, colto hic et nunc, con il suo simulacro narrativo convocato, portatore di un'euforia originaria (Greimas, 1986, p. 24). A questo punto è d'obbligo chiederci dove cercare le radici ancestrali dell'euforia originaria, della natura selvaggia femminile, e Dior ci viene ancora una volta in aiuto, in primis con la collezione Ovale del 1951 del fondatore della Maison, ispirata alle pitture rupestri delle grotte di Lascaux, risalenti al Paleolitico superiore, i cui motivi sono stati ripresi e risemantizzati da Chiuri per la Cruise 2018, in cui la silhouette dominante scelta dalla designer è quella da cowgirl, con tanto di ruanas in camoscio e in lana, e cappelli a tesa larga di forma simile ai sombrero vueltiao e Wayuu dalla cupola piatta, parte del costume tradizionale colombiano, specialmente dei *llaneros*, i cowboy della regione degli Llanos Orientale, sita a est della Colombia e a nord del Venezuela.

I *llaneros*, come gli indigeni colombiani, sono fedeli alle loro tradizioni, praticamente immutate, da almeno cinque secoli, e incarnano nei loro corpi l'arricchimento culturale della creolizzazione visto che sono di solito mulatti, di discendenza amerindia. Conducono un'esistenza nomadica, ragion per cui hanno un legame particolare con i cavalli, veri e propri compagni di vita, il centro della loro cultura insieme alla terra, considerata come un'entità superiore, una risorsa di beni e di energia, dove si mescolano credenze, risorse, lavoro, religione, medicina tradizionale.

L'abito folklorico della donna *llanera*, indossato per eseguire la danza tradizionale *joropo*, condivide con il costume tradizionale colombiano la gonna a balze, quest'ultima una grandezza figurativa che ritroviamo nelle collezioni dei nostri due casi di studio europei Dior e Gucci. A tale proposito risulta particolarmente interessante un abito

con gonna a balze realizzato in tessuto patchwork parte della collezione pre-Fall 2017 di Gucci, dove si mescolano le due figure tessili animalier analizzate in precedenza, vale a dire i motivi felini e la stampa Flora Snake. Quest'abito racchiude sia l'isotopia animistica che quella folklorica, elemento che abbiamo rilevato anche nella collezione PE 2017 di un altro marchio, questa volta dell'alta moda colombiana, che porta il nome della stilista Silvia Tcherassi. Ci riferiamo a "Las mujeres de Macondo", i cui capi traggono ispirazione dalle donne protagoniste di *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez (1967), mediante stampe vegetali, animali e di vedute immaginarie di Macondo, desunte attingendo alla serie di foto scattate da Luis Cobero ad Aracataca, paese natio dello scrittore colombiano. Alcuni capi de "Las mujeres de Macondo" rivisitano i costumi folklorici tradizionali come la camicia destrutturata a mo' di ruana, e il tailleur pantalone bianco che ricorda per silhouette e denominazione il *liqui-liqui* degli uomini llaneros, il completo usato per la joropo, arricchito da balze rimandanti alla gonna della donna llanera citata poc' anzi, che a detta di Tcherassi sussumono l'immaginario creato da García Márquez (Hofman, 2016). Lo stesso Gabo ha indossato il *liqui-liqui* di origine venezuelana per ritirare il suo Nobel alla letteratura nel 1982, rendendo un abito tradizionale, fino a quel momento sconosciuto, noto in tutto il mondo. Alcuni nomi dei capi della collezione sono ispirati a svariate località italiane – Massa Lubrense, Nola, Pisa – esplicitazione del legame tra la stilista e l'Italia, dove sono situati i laboratori che hanno realizzato le stampe delle immagini di Cobero sui tessuti. Oltre all'indubbia rilevanza intertestuale e transculturale de "Las mujeres de Macondo", desideriamo evidenziarne il legame con l'animismo derivante dal romanzo stesso, in cui alcune figure della natura come la pioggia e gli alberi sono umanizzate, rese senzienti e in grado di attuare una manipolazione patemica sui personaggi, estesa alla donna che indossa i capi. A detta della stilista, pare sia stata proprio una specie di albero, motivo ricorrente in *Cien años de soledad*, il macondo, ad aver ispirato il nome della città immaginaria di Gabo, soprattutto per via di alcune credenze popolari che gli attribuiscono la proprietà di assorbire i rumori di giorno e restituirli di notte, come una sorta di canale di comunicazione preferenziale tra gli umani e la natura, tra uomo e divinità, dove gli stati dei primi coincidono con quelli della seconda e viceversa. Non dobbiamo considerare questa concezione del mondo naturale meramente romanzesca e troppo lontana nel tempo e nello spazio: basta pensare agli indiani U'wa e alla furiosa battaglia contro l'estrazione petrolifera nel loro territorio avvenuta tra la fine degli anni Novanta e gli inizi del Duemila. Nella loro visione animistica il petrolio, chiamato *ruiria*, è il sangue della terra ed estrarlo da un suolo sacro, in cui si mantengono gli equilibri tra il mondo visibile e quello invisibile, cioè dell'intero universo, causerebbe la distruzione dell'ecosistema. Da quanto affermato nel messaggio del popolo U'wa al mondo (Amazon Watch, 1997), presentato dal presidente delle autorità tradizionali Berito Kuwaru'wa al forum nazionale sull'ambiente di Guaduas, il 10 gennaio 1997, si comprende quanto sia importante la terra, la madre terra per gli indigeni, e il rapporto

fraterno che intercorre tra piante, animali e umani, tra tutte le specie viventi interconnesse dalla stessa forza. Nel testo è ricorrente la domanda “Chi è il selvaggio?”, chiaro segno dell’uso dispregiativo di un termine il cui significato reale presuppone un’esistenza in armonia con la natura, reciproco rispetto e collaborazione.

Il discorso non vale solo per gli U’wa, ma anche per gli altri gruppi etnici colombiani, in cui le categorie sociali vengono proiettate sulla natura, innescando un processo di significazione atto a validare le norme sociali come naturali. I Makuna, ad esempio, credono che le comunità animali siano organizzate come le umane, e dunque modellano le loro interazioni con gli animali sulla base di quelle tra persone, a dimostrazione del fatto che nell’animismo degli indigeni colombiani risiede una rappresentazione metaforica e simbolica delle relazioni sociali umane (Willerslev, 2007, p. 17), espresse in una relazione di completa mimesi col mondo animale.

Nella Colombia rurale la terra viene umanizzata in quanto forza primigenia, a cui attingere o mangiando i suoi prodotti (Gudeman e Rivera, 1989), oppure, estendendo il significato di questa pratica al nostro caso di studio, indossando gli abiti recanti i suoi motivi caratterizzanti.

Per tirare le fila

I motivi del mondo naturale, animali e vegetali, incarnano un soggetto patemico, attore e attante delle narrazioni di cui fa parte, il quale si affida all’esotico per significare l’alterità, ciò che non è stato intaccato dall’umano, imprimendo nel corpo, sospeso tra esteriorità e interiorità, i tratti migliori della mescolanza delle specie, offrendogli una base evolutiva ulteriore, uno slancio vitale. In altre parole, le stampe di flora e fauna ammantano di affetti chi li indossa, invitandoli a entrare in temporanee configurazioni esotiche dell’esperienza.

Gucci, Dior e Silvia Tcherassi, pur partendo da ispirazioni diverse, propongono motivi animalier, ruanas, valide figure dell’isotopia animista e dell’integrazione transculturale. I valori assiologici collettivi delle collezioni analizzate spaziano dalla “natura selvaggia”, dove l’indumento reca in sé i rimandi ai suoi tratti caratterizzanti, alla “distorsione culturalizzata”, in cui le motivazioni naturali e gli elementi provenienti da culture “altre” vengono adattati alla silhouette contemporanea.

Natura e naturalità hanno investito e continuano a investire i codici e le forme espressive di moda, in quanto concetti culturalmente costruiti e strutturati sulla base di opposizioni di tratti semanticamente vuoti che rimandano a una dialettica tra l’originario e il contemporaneo, tra un’età dell’oro in cui lo status quo era preservato e un’epoca in cui l’uomo ha preso decisioni scellerate. I motivi dei tessuti dei brand analizzati si connettono alla cultura indigena colombiana tramite una rima figurativa su cui si intersecano i rispettivi universi culturali, risemantizzati dall’esperienza estetica.

Ci troviamo dinanzi a un procedimento artistico che stravolge il consueto proiettandolo nello sconosciuto, perché trasferisce le stampe dal loro contesto abituale a una

sfera nuova, esotica perché proiettata in una realtà differente da quella originaria. In questo modo si amplifica l'efficacia comunicativa del capo, contribuendo a innescare l'effetto di straniamento perché rafforza il contrasto tra familiare e sconosciuto, garantendo la fascinazione del pubblico.

Le ruanas di Gucci e Dior, ad esempio, trascendono dal loro uso comune poiché il loro senso viene sovvertito, dimostrando che nulla può sfuggire all'aura sacralizzante di questi marchi, mentre la caratterizzazione di felini e serpenti nelle stampe ideate da Alessandro Michele derivano da un processo di creolizzazione tra culture diverse, rendendo la loro relazione concreta e accessibile. Nelle collezioni precedenti di Gucci il serpente rappresentato è della specie innocua *Lampropeltis triangulum*, presente nelle Americhe, la cui caratteristica principale è il mimetismo *batesiano*, vale a dire l'aver mutato la sua livrea per assomigliare al velenoso serpente corallo, un suo potenziale predatore. La scelta di questo particolare tipo di serpente può essere ricondotta al voler rappresentare una donna capace di cambiare pelle in ogni circostanza, in grado di difendersi dalle avversità.

La donna in rappresentazione di queste collezioni ha trovato il punto d'incontro tra cognizione e passione, tra sapere e affettività, anche nella costruzione della sua identità, modalizzata rispetto al voler essere con l'altro per scambiare significati e valori che le assicurano la libertà di essere se stessa.

Referencias

- Amazon Watch. (1997). *Message from the U'wa People to the World*. Disponibile da <http://amazonwatch.org/news/1997/0110-message-from-the-uwa-people-to-the-world>
- Barthes, R. (1967). *Système de la Mode*. Parigi, Francia: Editions de Seuil; trad. it. (1970). *Sistema della Moda*. Torino, Italia: Einaudi.
- . (1973). *Le plaisir du texte*. Parigi, Francia: Seuil; trad. it. (1975). *Il piacere del testo*. Torino, Italia: Einaudi.
- Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*. Parigi, Francia: F. Alcan; trad. it. (2012). *L'evoluzione creatrice*. Milano, Italia: Rizzoli.
- Bogatyrev, P. G. (1982). *Semiotica della cultura popolare: feste, tradizioni, abbigliamento, teatro marionette, grida degli ambulanti, insegne di commercianti e artigiani, canzoni popolari*. Verona, Italia: Bertani. 1982.
- Buttitta, A. (1992). *L'abito come segno*. Nuove Effemeridi, 19, 61.
- Clark, M. (2007). Disciplining liberty: early national Colombian school struggles, 1820-1840. In K. Tolley (a cura), *Transformations in schooling: Historical and comparative perspectives*. New York, USA: Palgrave Macmillan.
- Fontanille, J. (2003). *Soma et sema. Figures du corp*. Parigi, Francia: Maisonneuve et Larose; trad.it (2004). *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*. Roma, Italia: Meltemi.

- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Bogotá, Colombia: Editorial Oveja Negra.
- Greimas, A. J., (1986), De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale. *Actes sémiotiques - Bulletin*, (39); trad. it. La nostalgia: studio di semantica lessicale. In I. Pezzini (a cura) (1991), 19-25.
- Gudeman, S. & Rivera, A. (1989). Colombian conversations: The strength of the earth. *Current Anthropology*, 30, 267-281.
- Hjelmslev, L. (1954). La stratification du langage. *Word*, 10.
- Hofman, R. A. (2016). Portada: Silvia Tcherassi viste a las mujeres de Macondo. *Revista Diners*. Disponible da http://revistadiners.com.co/moda/disenadores/40116_portada-silvia-tcherassi-viste-las-mujeres-macondo/
- Mackinney-Valentin, M. (2017). *Fashioning Identity: Status Ambivalence in Contemporary Fashion*. Londra, Inghilterra; New York, USA: Bloomsbury.
- Pezzini, I. (a cura) (1991). *Semiotica delle passioni*. Bologna, Italia: Esculapio.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1971). *Amazonian cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*. Chicago, USA: Chicago University Press.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1972). The feline motif in prehistoric San Agustín sculpture. In E. P. Benson (a cura), *The Cult of the Feline* (pp. 51-68). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- . (1990). *The sacred mountain of Colombia's Kogi Indians*. Leiden, Germany: Brill.
- Robinson, L. (2013). *Gabriel Garcia Márquez and Ovid: magical and monstrous realities*. Woodbridge, Inghilterra: Tamesis Books.
- Stanfield, M.E. (2013). *Of beasts and beauty: gender, race, and identity in Colombia*. Austin, USA: University of Texas Press.
- Willerslev, R. (2007). *Soul hunters: hunting, animism, and personhood among the Siberian Yukaghirs*. Oakland, USA: Universit.

MODA SOSTENIBLE: MODA CON IMPACTO POSITIVO

GEMA GÓMEZ DE PABLO

Plataforma de formación en moda, sostenibilidad y negocio “Slow fashion next”
gema.gomez@slowfashionnext.com

Introducción a la moda sostenible ¿Qué significa? ¿Es el momento?

Cuando hablamos de *moda sostenible*, tenemos que tener claro ante todo que estamos hablando de un sector cuyo comercio mundial tiene un valor estimado de 2,8 billones de euros. Como dice la Brújula para los Objetivos de Desarrollo Sostenible (s. f.), nuestro planeta está afrontando enormes retos sociales, ambientales y económicos. Desde las Naciones Unidas se han creado los objetivos de desarrollo sostenible (ODS), que antes eran los Objetivos de Desarrollo del Milenio, y que como una guía definen las prioridades y aspiraciones mundiales para el 2030. Desde hace años hemos excedido los límites planetarios en lo que se refiere al uso de la tierra, al consumo de agua, a las emisiones de CO₂ y a los residuos.

Frente a todo esto la industria de la moda es una de las industrias más contaminantes y explotadoras del planeta debido al alto consumo de prendas, especialmente del modelo denominado “Fast Fashion” y lo que es más preocupante es que este consumo se multiplica cada año y se espera que para el 2030 se pase de los 62 millones de toneladas anuales actuales a 102 (Copenhague Fashion Summit, 2017). Actualmente se producen unas 100 mil millones de prendas lo que significa unos 14 prendas por persona y año para los más de 7 mil millones de habitantes que habitamos este planeta (Kearney, 2017). Sabiendo que esos 7 mil millones de personas, solo un pequeño porcentaje consume, esta cifra es todavía más inquietante, puesto que los que antes no consumían están empezando a hacerlo de la misma manera que nosotros lo hemos hecho con las catastróficas consecuencias que esto tiene tanto para el medio ambiente como para los trabajadores. Veamos en detalle los retos a los que se enfrenta este sector en cada una de las áreas.

Agua. La industria de la moda es tremendamente consumidora de agua; se trata de un recurso clave tanto en la fase de cultivo de las materias naturales y la producción de las materias sintéticas, como en el proceso de transformación de las materias en tejidos. Por tener algunos datos: producir una camiseta de algodón requiere 2.700 litros de agua (World Wild Life, 2013). Aparte de este enorme consumo de agua, esta suele estar contaminada, como en China que con un 34% de cuota de mercado tiene el 20% de sus

aguas superficiales y el 40% de las subterráneas, intoxicadas. El gobierno reconoció en 2014 las calificadas aldeas cancerígenas del textil (El Rey Desnudo, 2014).

Energía. Desde las primeras deslocalizaciones de las industrias textiles a partir mediados de los 70 hasta ahora, este sector se ha convertido en una industria global. Por ejemplo, el tejido para un pantalón vaquero de una marca americana se puede producir en Turquía, los accesorios botones y cremalleras en China, se puede cortar y confeccionar en una maquila en México y desde Estados Unidos viajar por todo el mundo a los diferentes países donde esta empresa produzca. Es decir que cuando cogemos ese pantalón, el pantalón en sí mismo o sus componentes puede haber dado una vuelta o dos al planeta. Además los procesos de transformación textil, aparte de grandes consumidores de agua y químicos son grandes consumidores de energía. Se estima que la industria textil es la responsable del 10% de las emisiones de CO₂ del planeta según el Banco Mundial.

Residuos. Los ciudadanos europeos tiran 5.8 millones de toneladas de textiles por año. El 75% de estos residuos van directamente a los vertederos o se incinera, se estima que hasta un 33% de las prendas son que son producidas, no se venden y en muchos casos destruidas para evitar inundar el mercado (Circle Economy, s. f.). Solamente el 25% es reciclado, mientras que 95% de esta ropa tirada podría ser reciclada o supraciclado.

Químicos y microplásticos. Fabricar poliéster libera a la atmósfera óxido de nitrógeno, sulfuro, monóxido de carbono, metales pesados y CO₂. También puede tener ftalatos y dioxinas, y su catalizador, el antimonio, es tóxico. Todas estas sustancias acaban en nuestros ríos, el aire, la tierra o son absorbidas por la piel ya que pasamos muchas horas en contacto con estas materias cuando las usamos. Además el poliéster cuando se corta en pequeñas fibras para producir forros polares por ejemplo, desprende microplásticos que terminan en la cadena trófica alimentaria (Patagonia, 2017).

El cultivo de algodón convencional es el 3% de las tierras cultivables y usa el 25% de los pesticidas globales, como el endosulfan de Bayer que se vende en India aunque no esté aceptado en la Unión Europea, y 11% de insecticidas que afectan directamente en la flora y fauna acompañante del cultivo, con lo que todo esto significa en la salud de los agricultores de la tierra, ya que estos pesticidas e insecticidas pasan a través de la tierra dejando la contaminada a acuíferos y al agua en general y afecta dramáticamente su salud.

El uso de algodón transgénico o BT, que a día de hoy es la mitad del consumo actual global, es el responsable del 10% de las emisiones de óxido de nitrato causante de la desertificación (Greenpeace, 2010), cada año perdemos globalmente, por las malas prácticas en la agricultura intensiva, unos 12000 kilómetros cuadrados. Este algodón transgénico se planta sustituyendo a variedades autóctonas con el impacto que eso conlleva para la biodiversidad. A nivel social cuando esté algodón transgénico se llevado a países pobres y poco o nada formados, como la India, ha significado un impacto social enorme en los agricultores, que al no tener estos el resultado esperado adquiriendo deu-

das, y en un país donde la muerte libera de cargas económicas a los sucesores, se estima que un 1,4 a 1,8 de cada 100.000 de la población total se ha quitado la vida en los últimos 10 años (*Farmer's suicide in India*, 2017).

Mucha gente piensa y la viscosa es una materia sostenible pero depende de la fuente de donde haya sido extraída la madera, así como de los procesos que se hayan aplicado que esto sea así. La madera se debe tener de bosques gestionados y jamás devastar bosques milenarios. Los procesos deben utilizar químicos inocuos para el medio ambiente y siempre en un circuito cerrado (Moda Sucia, 2017).

Los químicos de los tintes y acabados normalmente contienen elementos tóxicos como el cobalto, circonio, metales pesados y productos químicos para acabados, que según denuncian los autores de Cradle to Cradle (2017) crean residuos muy peligrosos, muchos de ellos petroquímicos, con alto coste medioambiental al enterrarse o incinerarse. Muchas de estas sustancias son mutagénicas, cancerígenas, disruptoras endocrinas y tóxicas para medio ambiente y personas, así como persistentes y bioacumulables y acaban en la atmósfera, en los ríos (Greenpeace, 2011) o en el cuerpo, se usan incluso para ropa de bebés, y cuya exposición continuada y combinada puede ser nociva. Estos son solo algunos de los impactos de la producción de materias textiles y el daño al ecosistema y la biodiversidad puede ser irreparable.

Salarios. Aproximadamente 60 millones de personas trabajan en la industria de la moda y aproximadamente al 50% de estos trabajadores no se les pagan un salario mínimo, mientras que el salario legal no significa en absoluto que sea un salario que les permita vivir correctamente. Según un informe de SETEM qué es la ONGD española que dirige la Campaña Ropa Limpia aquí en España, dependiendo del país habría que multiplicar entre 2 y 5 veces el salario mínimo legal para que éste se convirtiera en un salario digno (Campaña Ropa Limpia, 2014). El exceso de oferta global ha ido haciendo bajar el precio y que una empresa tenga un Código de Conducta colgado en su web no segura en absoluto que se estén pagando salarios dignos según comenta Eva Kreisler de la Campaña Ropa limpia en España.

Dos de los problemas que provocan muchos de los problemas en la violación de derechos humanos en la producción textil son, por un lado, lo que se llama just-in-time y por el otro lado la subcontratación. El tema de la tendencia de la venta rápida hace producir grandes cantidades de prendas para un momento concreto donde se sabe que se van a vender y esto provoca en los trabajadores y las trabajadoras una presión de horas de trabajo las muy largas en las que se produce la mayor parte de los accidentes y dónde viviendo de esta manera los trabajadores y las trabajadoras no tienen tiempo ni de descanso, ni de vida familiar, entrando en lo que llamaríamos esclavitud moderna. Por otro lado el tema de la subcontratación es lo que permite que se lleven a cabo todavía más injusticias, puesto que si las grandes empresas trabajan con pongamos 20 fábricas en una ciudad en India estas fábricas, normalmente trabajan cada una de ellas con otras 100 distribuidas por la ciudad y que no están reguladas ni a nivel de horarios

ni de seguridad ni de salarios ni de esclavitud infantil. En 2013 el 77% del trabajo en China era forzoso (Anti-slavery, s. f.).

Los trabajadores son conscientes de su la fragilidad de su salud en las fábricas en contacto con químicos tóxicos y sin ninguna prevención de riesgos laborales, así como la inseguridad de los edificios; por otro lado las jornadas pueden oscilar entre 10 a 14 horas o días enteros, viven hacinados en una misma habitación. Por supuesto, estas trabajadoras (más del 80% son mujeres muy jóvenes y niñas con una escasa o inexistente protección social, que hacen que sean particularmente vulnerables a la explotación) no tienen derecho a afiliarse a un sindicato de su elección o constituirlo y a negociar colectivamente dando lugar a violaciones generalizadas de los derechos laborales, además de violencia contra la mujer, acoso físico y sexual. Este déficit de trabajo decente es particularmente pronunciado en las zonas francas industriales vinculadas a las cadenas mundiales de suministro, que suelen caracterizarse por exenciones respecto de la legislación laboral y de impuestos, así como por restricciones a la actividad sindical y la negociación colectiva.

Para terminar, mencionar que esta deslocalización ha desmantelado el tejido empresarial en muchos países como en España, con el consecuente desempleo actual, otro factor más importante a tener en cuenta a la hora de pensar en una industria más sostenible.

Maltrato animal. La brutalidad animal en prácticas como el mulesing en las ovejas o como la crianza de zorros a los que se les arranca la piel y se les obliga a vivir en cautividad haciendo las madres parir continuamente, y que se les despellejan conscientes y sin sedal o los conejillos de Angora helados vivos en China es otro factor a tener en cuenta en este sector donde la vanidad no debería priorizarse sobre la moral.

Transparencia. La falta de transparencia en la industria textil es la que permite que estas grandes violaciones de los derechos humanos ocurran. Por ello es fundamental exigir esta transparencia a las empresas y corporaciones. Como dice Carry Somers, fundadora y Directora de Operaciones Globales de Fashion Revolution (s. f.), la campaña global nacida tras el derrumbe del Rana Plaza en Bangladesh en abril de 2013 que ha sido la tragedia más grande de la industria de la confección, y que defiende la transparencia en industria textil y de la que yo misma soy coordinadora en España:

Los viajes que nuestra ropa hacen, permanecen en gran parte invisibles pudiendo haber comenzado en el campo y haber viajado a través de una vasta red de muchos países y pasado a través de cientos de trabajadores y decenas de diferentes empresas antes de llegar a nuestros armarios. La complejidad y la fragmentación de la cadena de suministro de moda permite una impunidad contra la que tenemos que luchar si queremos tener una industria más ética y cumplir los objetivos de desarrollo sostenible. Cuándo ocurrió por ejemplo el desastre de rana plaza, se tuvo que buscar entre los escombros para saber qué empresas estaban fabricando allí. Es fundamental exigir esta transparencia para asegurar prácticas dignas y

justas a lo largo de toda la número de trabajadores, fábricas que trabajan para una empresa, etc que hagan las cadenas de suministro más fuertes mitigando así riesgos. Solo haciendo presión y trabajando todos juntos podemos conseguir en industria textil más ética.

Muchas son las barreras de este sector para ser más sostenible: la dispersión geográfica de las diferentes etapas de los procesos de producción, los distintos tipos de trabajadores de este sector, la política de compras, los bajos precios, los altos volúmenes, los cortos períodos de entrega, la subcontratación y las relaciones de corta duración entre el comprador y el proveedor, que hace que aumenten los riesgos de que se produzcan violaciones de los derechos humanos y laborales, daños en el medio ambiente y un bienestar animal inadecuado ya en la fase de producción de las materias primas, la transparencia y la trazabilidad son requisitos indispensables para la responsabilización de una empresa y un consumo responsable.

La buena noticia es que cuando ejercemos presión, las marcas se sienten obligadas a seguir el ritmo del mercado, como demuestra el índice de transparencia de Fashion Revolution que va sumando marcas a sus conclusiones. Aunque quede mucho por hacer es un primer paso para seguir ejerciendo esta presión. La publicación de las listas de proveedores es importante ya que ayuda a las ONGs, sindicatos, comunidades locales incluso a sí mismas, para alertar a los trabajadores de las marcas todos los derechos humanos y las cuestiones medioambientales en sus cadenas de suministro. Ese tipo de transparencia hace que sea más fácil para las partes entender que ha sido lo que no se ha hecho bien, quién es el responsable y cómo solucionarlo. Y también ayuda a los consumidores a entender mejor, ya que el consumidor tiene derecho a saber dónde se ha fabricado una prenda de vestir y en qué condiciones sociales y medioambientales.

¿Qué significa un ACV (análisis de ciclo de vida de un producto)?

Cuando hablamos de moda sostenible a nivel medio ambiental tenemos que tener en cuenta tres conceptos fundamentales: el primero es el análisis de ciclo de vida o ACV. En este análisis de ciclo de vida de un producto, lo que identificamos son todas las etapas de la producción textil desde la extracción de la materia hasta el último momento, es decir, cuando ya hemos usado la prenda y o bien se convierte en un residuo o bien en una nueva materia para recomenzar el ciclo de nuevo. Estas etapas serían: la extracción o producción de la materia, su transformación, donde incluiríamos hilado, tejido, tintes y acabados, la confección, la distribución, el packaging y los embalajes, las etiquetas, así como gastos energéticos y otros en el retail, la compra y uso de esa prenda, así como su fin de vida como decíamos para ir al vertedero o incineradora, o bien recomenzar el ciclo usando esta materia como un nuevo recurso para producir nuevas prendas. Entender los impactos sociales, medio ambientales y económicos en cada una de estas etapas, así como las posibilidades de mejora es lo que se denomina un análisis de ciclo de vida.

Economía circular vs. Economía lineal

La insostenibilidad de nuestro modelo productivo comenzó con la Revolución Industrial, incluso antes, con lo que llamamos modernidad. Al final en este periodo de la modernidad sobre todo se priorizó el tema del conocimiento. El conocimiento se aplica para el progreso en las tecnologías y este progreso en tecnologías se convierten en producción masiva y esto es lo que vendemos dentro de un sistema de consumismo y capitalismo. Esto es crecimiento basado en innovación y conocimiento. El diseño es un aliado para todo este sistema que crea productos atractivos para que este sistema funcione, ayuda a dirigir este consumismo (Walker, 2013). Y esta idea de basada en el consumismo se lleva a un nivel global, y cada vez que compramos un producto producido bajo estos criterios estamos aceptando este sistema y apoyándolo.

El problema con este sistema es que explota los recursos a nivel global, haciendo de ellos algo sin valor, por supuesto no trata de una producción local, utiliza a la gente y los trabajadores como unidades de producción, no hay un sentido de gestión y administración, y externaliza todos los costes animando constantemente a sobreconsumir productos que apenas duran unos meses en nuestros armarios, y que terminan en poco tiempo en los vertederos. Se trata de un sistema de extracción y sobreproducción con una serie de impactos sociales y medio ambientales asociados generando graves problemas tanto en la extracción de los recursos, como en la producción, como después en los vertederos y la incineración.

Esto es lo que se llama una economía lineal, y ahora mismo la tendencia es a pasar a una economía circular, que quiere decir producir materias de una manera razonable y gestionada, produciendo productos de calidad y larga duración, pagando salarios justos y teniendo cuidado de que estos productos no impacten negativamente en el planeta; por último se cierra el ciclo haciendo que estos productos se conviertan en un otro nuevo material cuando lo reciclamos o bien que pasen al circuito biológico para alimentar de nuevo la tierra.

Concepto de escala vs. regeneración

El tercer concepto fundamental que tenemos que tener claro a la hora de hablar de moda sostenible es el de sobreproducción, hiperconsumismo o escala. Muchas grandes corporaciones están empezando hablar de moda sostenible cuando producen con ciertas materias o procesos menos contaminantes. Eso es un paso hacia delante, por supuesto, pero lo realmente preocupante es el ritmo de producción y consumo de este sector. Como señala el informe de McKinsey (Remy, Speelman y Swartz, 2016) a día de hoy los mercados emergentes están empezando a consumir de la misma manera que nosotros lo hemos hecho. Si este ritmo sigue así, los aumentos de agua, emisiones de CO₂, uso de la tierra, van a ser tan grandes que necesitaríamos varios planetas para asumirlos. Por poner un ejemplo a día de hoy el Banco Mundial estima que la industria textil es la responsable del 10% de las emisiones de CO₂ globales, según este informe emisiones

de CO2 globales aumentarían en un 77% para el 2025 si la producción y consumo siguen esta progresión. Las empresas del siglo XXI deberían tener como propósito no solo “hacer menos daño” sino regenerar la naturaleza, porque menos malo no significa bueno, y si no apoyamos a la naturaleza ella no nos necesita.

Tipos de consumidores “afines a la moda sostenible”

Cuando afrontamos este complejo modelo de producción y consumo actual, tenemos la sensación de que no podemos hacer nada. Nada más lejos de la realidad, en estos años que llevo trabajando en este sector, he detectado diferentes tipos de consumidores afines a esta nueva tendencia. Los primeros son los consumidores responsables, y si bien es cierto que no son mayoritarios también es cierto que son consumidores fieles desde hace tiempo y que apoyan todo este tipo de iniciativas.

Por otro lado, podemos hablar de los consumidores sin culpa o guilty-free consumición. Esto es una tendencia cada vez más masiva y se trata de aquellos consumidores que empiezan a tener información sobre los impactos de su consumo, se sienten mal con respecto a esto y se preguntan dónde encontrar las alternativas. Son consumidores que no van a estar investigando demasiado, pero si exigen a las empresas que tomen en cuenta esos impactos y desarrollen iniciativas para no ser inocuos para medio ambiente y personas.

Otro tipo de consumidor que tampoco es masivo pero que también es importante, son los early-adopters. La moda sostenible lleva intrínsecamente muchísima innovación en temas de materias y producción. Estos consumidores son los que buscan las últimas novedades, se quedan fascinados ante el desarrollo por ejemplo de nuevas materias tremendamente interesantes como puede ser la hoja de piña o el tejido de residuo de naranja. Son propuestas que por el momento no se encontrarán en una distribución masiva y que les encanta ser los primeros en poder tener acceso a esta información y consumo.

Por último, otro nuevo tipo de consumidor, es que no se trata de un consumidor concienciado por definición, pero sí de un consumidor tremendamente activo, es el prosumer, y puede ser a la vez productor y consumidor. Se trata del nuevo tipo de consumidores que utilizan la tecnología para satisfacer sus necesidades. Estos consumidores son activos, proactivos, y saben por ejemplo que la tecnología les puede proporcionar la manera de conectarse con otras personas para satisfacer sus necesidades a nivel de consumo y ellos a su vez satisfacer las necesidades de otros. En esta categoría entrarían todas aquellas personas que utilizan plataformas digitales como “No lo tiro”, “Creci- clando”, entre otras.

Ejemplos de materias y procesos sostenibles

Por todos los impactos que mencionábamos arriba, es fundamental utilizar materias que sean más sostenibles en su producción para la salud de las personas y del planeta.

Según la tabla de la ONG Made By (2017), las materias más sostenibles a nivel de producción son las materias recicladas, ya que no estaríamos utilizando ni la tierra, ni el agua, ni las semillas, etcétera que necesitan las materias producidas originalmente, y también se incluirían en esta categoría otras materias como el cáñamo y el lino orgánicos, que aunque utilicen agua y tierra, su consumo es mucho menor que el algodón convencional, y no usan químicos.

En este momento la industria está trabajando para dar respuesta a estos criterios desarrollando materias que se utilicen otras materias ya existentes y empezar a cerrar el círculo de Economía Circular que hablábamos antes. Sobre esto un concepto importante, como dicen los creadores de Cradle-to-Cradle, es que menos malo no significa bueno porque se están empezando a reciclar muchas materias mezcladas entre ellas y eso se considera infraciclaje o downcycling. A nivel de procesos sostenibles, es decir una vez que tenemos la materia y que tenemos que hilarla, teñirla, y darle los acabados para que se convierta en lo que entendemos por un tejido, la industria está dando respuesta a estos desafíos con diferentes proyectos de I + D.

Por ejemplo Wet Green (2017) es un proceso de curtición del cuero con una certificación Cradle to Cradle oro, una de las más exigentes del mercado. Esto es así porque para llevar a cabo el proceso de curtición natural utiliza hojas de olivas, es decir, un subproducto de otra materia. El proceso es totalmente biodegradable y no deja químicos tóxicos detrás de él. Este proceso es mucho más beneficioso comparado con la curtición habitual que se hace con cromo, metal tremendamente tóxico para el medio ambiente, y además no está utilizando tierras para cultivar, pues utiliza un subproducto de otro cultivo.

Como veíamos al principio, esta industria es tremendamente sedienta de agua tanto en el cultivo de las materias, como en los procesos. Por ello tenemos que aprender también iniciativas que reduzcan este consumo. Otro ejemplo remarcable de este tipo de innovación son las lavadoras G2 de Jeanología (s. f.) que lavan los vaqueros sin necesidad de agua, solo tomando el aire de la atmósfera y transformándolo en ozono dentro de la máquina, devolviendo lo de nuevo como aire al salir al exterior.

Certificaciones y *standards* que nos aseguran producciones “limpias”

Las ecoetiquetas deberían de ser una garantía para estar seguros de que los textiles se han producido de una manera respetuosa con el medio ambiente y las personas. El problema es que no existe una sola y esta multitud de etiquetas provoca el desconcierto y desconfianza de los consumidores, que no encuentran la regulación en los mecanismos de control.

Las certificaciones se basan sobre todo en tres aspectos: aspectos ecológicos de la materia prima, aspectos medioambientales en la fabricación y aspectos de responsabilidad social empresarial o RSE. Para elegir bien qué certificaciones nos interesa tenemos que distinguir si la certificación mide la sostenibilidad “solo” de la prenda, es decir si es

apta para el consumo humano, si mide los productos químicos que se han utilizado en la producción del tejido, o bien si mide el origen y sostenibilidad de la fibra desde su producción. Hay que tener en cuenta que cada estándar o certificación mide una cosa diferente. En el cuadro de Made By (s. f.) vemos cómo los estándares se acercan a los diferentes criterios desde energía, al agua, los químicos, al sistema de gestión, etcétera algunas de las certificaciones más interesantes son GOTS, Blue Sign, Cradle to Cradle y Step, cada una con sus propios criterios y poniendo el foco en un concepto concreto, por ejemplo GOTS es una de las certificaciones que miden toda la trazabilidad del producto, incluyendo algunos criterios sociales. A nivel social otras certificaciones interesantes son Fair Wear Foundation y Fair Trade textil que trabajan por establecer criterios de derechos humanos para los trabajadores de la industria textil.

Materias innovadoras

Los grandes retos que vamos a afrontar a nivel medio ambiental requieren un alto grado de innovación. Una de las cosas más apasionantes de esta nueva tendencia es la cantidad de innovación que lleva asociada tanto en modelos de negocios, en marcas, como en materias. Una cosa curiosa es que, mientras que jamás pensaríamos en el proveedor que ha realizado un tejido de “Fast Fashion” en este sector las materias crean su propia marca. Ocupémonos ahora de diferentes materias que han nacido en estos últimos años para demostrar qué estética y ética no tienen porque ir cada una por su lado. Las materias recicladas son las más sostenibles puesto que no tenemos que utilizar suelo para cultivarlas, ni agua, ni semillas, etcétera.

Actualmente en Europa se está apoyando todo lo que tiene que ver con este tipo de iniciativas, es decir de recoger materias usadas y transformarlas, más habitualmente mediante químicos que mecánicamente, en nuevas fibras. Recover (Ramiro, 2017) es un productor de tejido español que lleva reciclando tejidos mecánicamente 70 años y desde hace 12 lo hace químicamente, consiguiendo un alto grado de innovación y que la posibilidad de volver a reciclar las materias resultantes tras su uso, ha pasado en pocos meses de 3 a 12 veces. Otras tecnologías similares a la de Recover son Evrnu y Re:newcell, ambas utilizan restos posconsumo para realizar nuevos tejidos.

Refibra™ (Slow Fashion Next, 2017) es una fibra sostenible y basada en la conocida Tencel de lenzing realizada de restos de algodón y madera; es la primera fibra de celulosa con material reciclado de escala comercial. Orange Fiber es un proyecto emprendedor de dos chicas italianas que han conseguido uno de los premios del Global Change Award de H&M; para realizar esta materia artificial utilizan los residuos de las cáscaras de naranja de su región convirtiéndolos en una materia que se puede utilizar para cualquier tipo de vestido. Piñatex es un estupendo proyecto de una emprendedora española afincada en Londres que utiliza las hojas de piña, subproducto del cultivo de la misma, para realizar una materia muy similar al cuero, ofreciendo además trabajo digno estable a las comunidades en Filipinas donde trabaja.

Conceptos de ecodiseño

En esta sección vamos a ver diferentes opciones que tienen los diseñadores para contribuir de una manera más proactiva y positiva a diseñar prendas más sostenibles. La primera idea sería la elección de materias más sostenibles como hemos visto en el apartado anterior. Teniendo en cuenta que la tabla de Made By es una excelente guía en temas de producción, pero que siempre hay que tener un sentido crítico a la hora de elegir la materia a nivel local, es decir, conocer perfectamente la trazabilidad de tus productos para saber cómo se están produciendo tus materias, así como definir cuál va a ser el final de vida de tus prendas.

Por ejemplo, un algodón orgánico en una zona donde llueve es decir que no se necesita el agua que no necesitan las cooperativas locales es un excelente opción. Mientras que un algodón orgánico cultivado en el mar de Aral dónde se han tenido que desviar dos ríos y ha causado uno de los mayores desastres medioambientales de la historia no sería nada sostenible.

Upcycling o deconstruction. Una elección más fácil para los diseñadores emergentes es reutilizar las materias de prendas que ya existen, y hacer con ellas nuevas prendas dando un valor estético añadido a estas. En el mundo occidental se suele llamar a esta técnica “upcycling” pero este término cada vez más se deja para hablar de materias que han sufrido una transformación industrial siguiendo los conceptos de Cradle to cradle.

Diseño para la circularidad. Otro punto importante a tener en cuenta aquí es el utilizar materias no mezcladas o mezcladas de tal manera que sean compostables y/o reciclables, es decir, que puedan volver a un ciclo de producción o bien destinarse como abono para los campos. Las mezclas que incluyen por ejemplo algodones y acrílicos a día de hoy no existe la tecnología para separarlas por lo que estaríamos creando un residuo que terminaría infraciclándose. Podríamos hablar de una subcategoría aquí, que sería el diseño monomaterial, es decir, el diseño que utiliza un único material biológico o técnico, provocando de esta manera desde el principio de la concepción del producto que este termine su vida bien reciclandose de nuevo o bien utilizándose como compost.

Diseño para el desamblaje. Siguiendo con el concepto de diseñar productos que puedan o bien reciclarse al final de su vida o bien incorporarse en un círculo biológico, otro concepto importante es diseñar para el desamblaje cuando en un producto se necesitan utilizar materiales de ciclo de vida distinto, es decir, técnicos por un lado, y biológicos por otro. Las zapatillas de deporte son un claro ejemplo cuando se mezclan materiales técnicos y tejidos orgánicos. Diseñar estos productos de tal manera que se puedan separar sus materiales al final de la vida del producto es lo que llamaríamos “diseño para el desamblaje”.

Diseño para la durabilidad. En este concepto estaríamos hablando del uso de materias de calidad que duren, así como de diseños atemporales que se puedan utilizar durante un largo periodo de tiempo.

Versatilidad. Otra idea muy interesante para los diseñadores es la versatilidad, es decir, hacer productos que se puedan utilizar de diferentes formas de tal manera que rentabilicemos los materiales que hemos usado, por ejemplo cuando hacemos productos reversibles.

Diseño residuo cero. En la industria textil existe un residuo del que apenas somos conscientes. Se trata del 15-20% de tejido que queda de restos cuando cortamos las prendas en un tejido dándoles forma. El diseño residuo cero se trata de una nueva manera de patronar de tal manera que se utiliza el tejido completo y evitamos la creación de residuos pre-consumo.

Emociones positivas

Afortunadamente existen cada día más iniciativas y proyectos que se ocupan del bienestar de los y las trabajadoras del sector textil que han tenido menos oportunidad que nosotros para elegir. Por ejemplo Creative Handicrafts en India dedica parte de los beneficios de la empresa a la formación de las mujeres. Como bien decía Nelson Mandela, la educación es el arma más poderosa del mundo por ello está incluida también dentro de los objetivos de desarrollo sostenible de las Naciones Unidas. Otra iniciativa muy interesante es el proyecto Organic Cotton Colours en Brasil donde tiene un acuerdo de continuidad con 450 agricultores que producen allí en el que son libres de trabajar con esta empresa y si lo hacen saben que trabajan con el compromiso de compra lo que hace que tengan más tranquilidad para poder llevar su trabajo delante y dar de comer a sus familias.

Experiencias diferentes

Un aspecto tremendamente atractivo de la moda sostenible, es que nos invita a vivir experiencias nuevas y diferentes a la hora de vestirnos. Como dice el presidente de Patagonia, Yvon Chouinard, la prenda más verde es la que ya existe, con lo que muchas iniciativas nuevas a la hora de vestirse se construyen alrededor de esta idea. Por ejemplo cada día surgen más iniciativas para permitirnos intercambiar nuestra ropa.

Tenemos todos los armarios llenos de ropa que no utilizamos porque quizás la hemos comprado rápido, no nos la hemos probado, no hemos pensado si se ajustaba a nuestro estilo o a lo que normalmente nos solemos poner, con lo cual solemos utilizar un pequeño tanto por ciento de nuestro armario y dejar el resto sin utilizar. Basándose en esta idea cada día surgen más negocios que tienen que ver con el intercambio, la reutilización, y la segunda mano.

The Ropantic Show por ejemplo es una iniciativa que organiza eventos dónde puedes llevar tu ropa e intercambiarla por ropa de otras personas, bajo la premisa de que lo que para uno puede ser algo que no se usa e inservible, para otro puede ser un tesoro. Otra iniciativa muy interesante son las bibliotecas de de ropa, donde los usuarios por una pequeña aportación mensual, pueden elegir la ropa que quieren llevar para los fines de semana.

También se están sumando las marcas pioneras de estos nuevos conceptos incluyendo estas ideas dentro de su cadena habitual, por ejemplo Filippa K desde hace tiempo tiene corners en sus tiendas para la venta de segunda mano de sus propios productos, y en estos últimos años ha comenzado una iniciativa de alquiler de prendas para sus clientes.

Patagonia otra de las empresas líderes del sector en temas de sostenibilidad hizo que un camión se paseara por todo Estados Unidos y por Europa reparando de manera gratuita nuestras prendas para hacer más hincapié en sus campañas que nos invitan a reutilizar la ropa una y otra vez. Por su parte ellos utilizan todas las materias posibles recicladas como lana, poliéster, pluma, cremalleras y botones. Patagonia fue una de las empresas que más sorprendió al mercado en un Black Friday, al poner un anuncio en el New York Times ese mismo día hace unos años diciendo “No compres esta chaqueta”, una chaqueta de su propia marca, animando a los consumidores a comprar únicamente cuando necesiten algo.

Nudie Jeans es otra de las empresas que se ha llevado el concepto de reparar tus prendas hasta sus tiendas. Cada par de vaqueros viene con la promesa de repararse gratuitamente, 21.331 pares se repararon gratuitamente en sus tiendas en 2015. Los clientes también pueden pedir “kits” para reparar gratuitamente sus vaqueros en sus propias casas. Y también tienen otras iniciativas como por ejemplo que si entregas tu antiguo vaquero tendrás un descuento de un 20% en un par nuevo. Y para terminar ellos también hacen venta de segunda mano en sus propias tiendas.

Conclusión: salud para todos

Después de leer este artículo sobre los impactos, así como de las numerosas alternativas que están surgiendo en el mercado, espero haber despertado en el lector como mínimo la curiosidad de acercarse más a todo este nuevo sector. Al final la sostenibilidad se trata de sentido común, de cuidar nuestra gran casa que es la tierra, y cuidándola a ella cuidar, proteger y asegurar un futuro más certero para lo que más queremos, es decir, nuestros hijos y nietos.

Referencias

- Anti-slavery. (s. f.). Inicio. Recuperado de <https://www.antislavery.org/>
- Brújula Objetivos Desarrollo Sostenible. (s. f.). *SDG Compass. La guía para la acción empresarial en los ODS*. Recuperado de http://www.pactomundial.org/wp-content/uploads/2016/10/SDG_Compass_Spanish-one-pager-view.pdf
- Campaña Ropa Limpia. (2014). *Salarios dignos*. Recuperado de <http://www.setem.org/media/pdfs/salarios-dignos3.pdf>
- Circle Economy. (s. f.). *Reblend: transforming post-consumer textile waste into high quality products*. Recuperado de <https://www.circle-economy.com/case/reblend-transforming-post-consumer-textile-waste-into-high-quality-products/#.WebUTFvWyM8>

- Copenhaguen Fashion Summit. (2017). *Pulse of the fashion industry*. Recuperado de https://www.copenhagenfashionsummit.com/wp-content/uploads/2017/05/Pulse-of-the-Fashion-Industry_Executive-summary.pdf
- Cradle to Cradle. (2017). Inicio de la página web. Recuperado de <http://www.cradletocradle.com/>
- El Rey Desnudo. (2014). *Una pequeña historia peligrosa en ropa infantil de marcas lujosas*. Recuperado de <http://www.greenpeace.org/mexico/es/Footer/Descargas/reports/Toxicos/Reporte-El-Rey-Desnudo/>
- Farmer's suicide in India*. (2017). En Wikipedia. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Farmers%27_suicides_in_India
- Fashion Revolution. (s. f.). Inicio. Recuperado de <http://fashionrevolution.org/>
- Greenpeace. (2010). *The choice between organic and genetically-engineered cotton for farmers in South India*. Recuperado de <http://www.greenpeace.org/international/en/publications/reports/Picking-Cotton/>
- . (2011). *Trapos sucios. Contaminación tóxica del agua en China por marcas textiles internacionales*. Recuperado de <http://www.greenpeace.org/espana/Global/espana/report/contaminacion/WaterScandelReport11-ESok.pdf>
- Jeanologia. (s. f.). *Lavado para vaqueiros*. Recuperado de <https://www.jeanologia.com/es/portfolio/g2/>
- Kearney, R. (2017). *Diez ideas para una cadena de suministro sostenible* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nJvws8VcXM0&t=4s&list=PLee6rJ9zF-NBRAPtpdgCDcD4o8JAuR0xC&index=6>
- Made By. (s. f.). *Wet processing tool*. Recupeardo de <http://www.made-by.org/consultancy/tools/wet-processing-tool/>
- . (2017). *About the benchmark for fibres*. Recuperado de <http://www.made-by.org/consultancy/tools/environmental/>
- Moda Sucia (2017). *Informe*. Recuperado de http://changingmarkets.org/wp-content/uploads/2017/06/SPANISH_DIRTY_FASHION_EX_SUMMARY_SPREAD_PAGE_WEB.pdf
- Patagonia. (2017). *What you can do about microfiber pollution*. Recuperado de <https://www.patagonia.com/blog/2017/06/what-you-can-do-about-microfiber-pollution/>
- Ramiro, P. (2017). *Recover, reciclar para una moda circular* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LJlwwyRiwKQ&index=3&list=PLee6rJ9zF-NBRAPtpdgCDcD4o8JAuR0xC&t=46s>
- Remy, N., Speelman, E. y Swartz, S. (2016). *Style that's sustainable: A new fast-fashion formula*. Recuperado de <http://www.mckinsey.com/business-functions/sustainability-and-resource-productivity/our-insights/style-thats-sustainable-a-new-fast-fashion-formula>
- Slow Fashion Next. (2017). *Refibra™, la iniciativa de Lenzing para la economía circular en*

la moda. Recuperado de <https://www.slowfashionnext.com/blog/2017/03/13/refibra-la-iniciativa-lenzing-la-economia-circular-la-moda/>

Walker, S. (2013). *Radical design for sustainability* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nYScnBExa1c>

Wet Green. (2017). *Leather sustainable tanning*. Recuperado de http://wet-green.com/index_engl.php

World Wild Life. (2013). *The impact of a cotton t-shirt*. Recuperado de <https://www.worldwildlife.org/stories/the-impact-of-a-cotton-t-shirt>

PATRONAJE CON RESIDUO CERO: UN CÓDIGO PARA FORMAR Y TRASCENDER FRONTERAS

LIDIA ESPERANZA ALVIRA GÓMEZ

Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN)

lidia_alvira@cun.edu.co

Introducción

Acercar la academia a la comunidad en un proceso de inmersión para poder tener una lectura de los signos y códigos en la manifestación de la cultura por medio del traje, con un componente importante de aprovechamiento de recursos materiales y conciencia ambiental, es lo que busca la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN y su programa de Diseño de Modas que adelanta un proyecto de investigación para identificar ¿Cómo los individuos del sistema social de Tabio se representan y reinventan a través del desarrollo del patronaje cero? teniendo en cuenta que la industria de la moda es la segunda más contaminante del mundo, y se hace necesario conocer las manifestaciones de los actores sociales por medio del código del vestido para conocer sus rasgos de identidad.

Para profundizar en la temática de los actores sociales se toma en cuenta la observación y en primera instancia y el que evalúa lo que se observa, se estudia la cultura y no el objeto al respecto Arnold (1998) argumenta: “se distingue, valora y da sentido al ambiente cotidiano” (p. 3). De esta forma se fundamenta la investigación sistémico constructivista que indaga significados, y forma simbólica manifestados por medio del lenguaje, para la construcción de la realidad (Arnold, 1998).

Para construcción de la realidad el patronaje, juega un papel determinante permitiendo que el traje se componga de cortes y formas curvilíneas, cargadas de significados y lenguajes no verbales, que permiten que el cuerpo sea además de cubierto, también dibujado y moldeado por la prenda. El patronaje con el que se construyen las prendas, se adapta a los cambios tecnológicos y la industria hace uso de programas por ordenador en donde se minimizan los tiempos de realización de los planos de las mismas, generando menores costos para la industria y bajan los precios del vestuario. La problemática se evidencia cuando los recursos ahorrados no son invertidos en justo pago, ni minimizar daños al medio ambiente, ni para propiciar un desarrollo sostenible de la industria y los trabajadores.

Para la Unesco el problema también es de educación, de formar en cátedra medio ambiental, y difundirla en todo el mundo a través del diálogo e intercambio de experiencias (Novo, 2006). Los historiadores identifican la industrialización como la res-

ponsable de los daños a los ecosistemas, y en esa medida se hace necesario encontrar modelos alternativos de patronaje que cumplan con las necesidades del ser social, de ser diferenciado, pero al mismo tiempo productos que tengan construcciones en donde el aprovechamiento de la materia prima sea fundamental y permita consolidar un sello ético y sostenible en la industria de la moda.

La diseñadora Elena Salcedo (2014), autora del libro *Moda ética para un futuro sostenible*, manifiesta que además de otros elementos que surgen a partir de estas experiencias del vestir es: “El paradigma de hoy, nuestro actual modelo de desarrollo, está dando señales de ser totalmente insostenible, por lo que no podemos seguir a este ritmo insostenible” (p. 4). Esta insostenibilidad está dada también por la comunicación equívoca que enfrenta a situaciones no responsables en el ejercicio de consumir. Esta situación permite un replanteamiento que debe ser aprovechado para la gestión del trato de la moda, hay que iniciar a pensar en la forma como están contruidos los patrones la forma como se está aprovechando el material textil teniendo en cuenta que este residuo o mermas en la mayoría de situaciones termina en la basura.

Por eso el compromiso de los docentes involucrados en los procesos que deben convertirse en gerente de las acciones en las que se encuentran los estudiantes. Estos gestores deben proporcionar herramientas y variados recursos como estrategias para concebir conciencia de responsabilidad desde el inicio de sus actividades en el mundo de la moda y todo lo que esta trae. En el libro *Moda Sostenible* la autora Alison Gwilt expresa los daños de la moda

La producción, el uso y la eliminación de ropa tiene una gran variedad de impactos. Por lo general, estas tres acciones pueden considerarse desde las perspectivas medioambiental y social. Actualmente, ha aumentado el crecimiento de producción en masa, en particular de la moda rápida, que intenta llevar a las tendencias de la pasarela a la calle lo antes posible (Gwilt, 2014, p. 14).

Teniendo en cuenta lo anterior se entiende la difícil labor de transformar los pensamientos ya conformados como estructuras que se tiene como sociedad global. Uno de los objetivos es la transformación, del pensamiento contemporáneo, desde la socialización de la problemática que se da desde el deterioro ambiental. Es allí donde los docentes deben adquirir destrezas novedosas que lleven a los estudiantes por rutas para conocer diferentes oportunidades que les permitan proponer con lenguajes novedosos, donde la expresión del individuo por medio del vestido continúe un signo de diferenciación, donde la responsabilidad y la ética están inmersas en la construcción de prendas donde los residuos sean mínimos o cero.

Actualmente no se encuentra un diálogo entre el diseño, el patronaje y las conductas sociales de compra equilibrada, consiente, responsable con el entorno, que propicien nuevos modelos en la industria de la moda, que respondan a los requerimientos de los

consumidores de vestuario y a las dinámicas globales de desarrollo sostenible. Entonces el diseño propone siluetas estereotipadas, influenciadas por la sociedad de consumo, el patronaje obedece a estos llamados, que son los códigos de comunicación de las comunidades, dejando las sobras para ser llevadas a los botaderos y algunas conductas sociales generan la demanda de productos, sin tener en cuenta los procesos amigables con el medio ambiente, y por último la industria del *Fast Fashion* responde a esas oportunidades de comercio. Flecher y Grose (2012), en su libro *Gestionar la sostenibilidad hacia un futuro más sostenible*, hace llamado a la importancia de elegir los materiales nobles con el medio ambiente, pero además, presentan alternativas de transformación de los productos de moda, que terminan siendo opciones novedosas de apropiar el lenguaje del vestido desde un punto de vista más sostenible.

Mientras las civilizaciones por medio del vestido a lo largo de la historia, exteriorizan los rasgos culturales materiales e inmateriales, entre las manifestaciones se encuentra el idioma, la música, la danza, las artes, la gastronomía y el atuendo, este último es la expresión de particularidades de las comunidades. El traje es una extensión de la piel que cumple no sólo la función de cubrir y proteger de los cambios climáticos, sino que representa, identifica, incluye o excluye a los individuos a ser o no parte de una comunidad.

Pero esta función del traje no es nueva para la sociedad, si se da una mirada a las culturas europeas las leyes suntuarias establecidas por los monarcas en la edad media, son una reseña de la importancia del indumento en la identificación y diferenciación que otorgaba el mismo en las clases sociales. Este tipo de ley restringía el uso de telas, colores, bordados suntuoso a la clase artesana, al pueblo, al labriego y al súbdito. Sólo la burguesía y los monarcas tenían permitido apropiarlo en sus vestimentas.

El traje también puede llegar a ser imitado para la satisfacción de necesidades de reconocimiento, en este caso el individuo es influenciado por el contexto que lo invita a ponerse en sintonía con su entorno, es en este punto es donde las tradiciones culturales son un elemento importante que se manifiesta en las formas, colores, graffías, y aditamentos que se suman al vestido, donde se sencillo la identificación de esos pequeños signos (Dorfles, 1976).

A través del patronaje se busca: hacer un taller de patronaje cero tridimensional en el ámbito internacional con la Universidad de Guadalajara, en donde los actores apropiaron conceptos de responsabilidad ambiental, además, encontrar los actores principales del sistema de la comunidad Tabio, por medio del análisis de redes sociales identificar los principales actores, para construir con la comunidad de Tabio el modelo de patronaje cero, así observar y analizar los lenguajes no verbales del traje en la manifestación de los códigos de identidad.

Materiales y método

La investigación se proyecta desarrollar en tres fases la primera ya se culminó, la segunda está en ejecución y consiste en dos talleres uno interno para alinear propuestas, para

el segundo que es el taller internacional con la Universidad de Guadalajara. De esta manera, se trabaja desde el Programa de Diseño de Modas de la CUN, y se convoca un primer taller para trabajar dentro de la institución en donde se inscriben estudiantes de modas y de otras instituciones, con el objetivo de validar el grado de complejidad de la actividad, la muestra correspondió a 30 personas no todos estudiantes sino de diferentes instituciones, egresados y personas interesadas en el taller, edades entre los 18 y 46 años. La segunda muestra para el taller internacional fue de 12 estudiantes de la Universidad de Guadalajara México del Programa de Diseño de Modas, edades entre 18 y 28 años. Con un enfoque empirista deductivo y con un diseño descriptivo se propició la construcción de los códigos del vestido por medio del patronaje.

Los instrumentos para realizar el segundo taller consistieron en tres guías y la capacitación de la docente de patronaje de la Universidad de Guadalajara Bertha Díaz, por medio de tres reuniones por *Skype*; se construyó material para orientar las sesiones del taller, la primera guía de una prenda superior contenía la introducción, conceptos básicos, objetivos del taller, materiales, el paso a paso con gráficas y fotografías del primer taller para poder ir realizando el primer producto, a continuación apartes de la guía en las figuras 1 y 2.

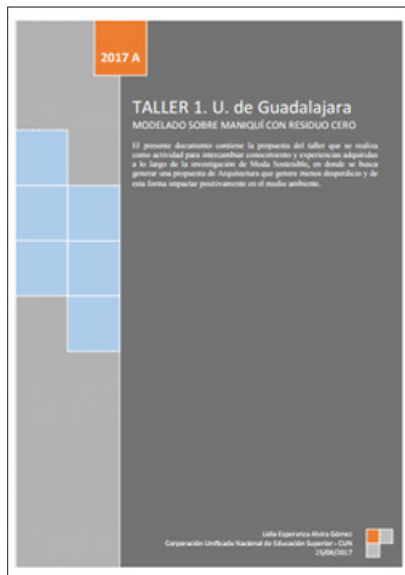


Figura 1. Taller 1. Universidad de Guadalajara

Fuente: elaboración propia

Dentro de las instrucciones se le dan parámetros a los participantes como: la forma de la que se inicia construir la prenda no arrojar residuos, su medida es de 50×60 cm, es válido realizar cortes, pinzas, extraer trozos del material con la condición de involucrarlos en parte del diseño, esto con el objetivo de dar libertad en la definición del

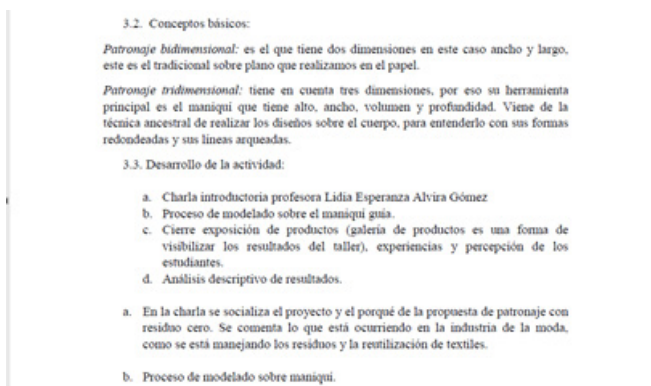


Figura 2. Apartes de contenido de la guía 1

Fuente: elaboración propia

producto sin que el docente intervenga en el producto y el resultado contenga aspectos para ser diferenciado.

La segunda sesión del taller con su guía 2 un ejercicio de prenda inferior con su paso a paso hasta culminar la propuesta. Luego la guía 3 donde se trabajó un vestido completo. Y por último se sumó un cuarto documento que consiste en la evaluación de la actividad por parte de los estudiantes, el documento contiene cuatro preguntas para cerrar el taller, en la figura 3 se observa el formato de evaluación. Se proyecta realizar el tercer taller en la comunidad de Tabio, para este trabajo se hace una serie de visitas en una fase exploratoria, para tener empatía con la comunidad y poder hacer un proceso de inmersión en la misma, con estas acciones se identifican personas del sistema social Tabio, a las que se les denomina nodos y las relaciones entre ellas, así poder proyectar el tercer taller para hallar las manifestaciones culturales por medio del lenguaje del traje, se va a emplear el instrumento de análisis de redes sociales ARS.



DM AM
Asociación de Diseñadores de Modas
de la Universidad de Guayaquil

EVALUACIÓN PERCEPCIÓN DEL TALLER DE MODELADO SOBRE MANIQUÍ

Sus respuestas son valiosas para nosotros, ya que a partir de este vamos a escribir el acápite de resultados de este taller, por esto le solicitamos que escriban todas sus expectativas

Nombre del estudiante: _____ Edad: _____

Semestre que cursa: _____ Género: F- M Otro: _____

- ¿Cree usted que el Diseño de Modas puede impactar de manera positiva al medio ambiente? Si, no y porque. Por favor argumente su respuesta.
- ¿Qué piensa del proceso del patronaje sobre el maniquí?
- ¿Qué experiencia le deja este taller? Por favor escriba todo lo que vivió dentro del proceso, las expectativas que tenían antes del proceso y luego lo que logró con el taller.
- ¿El resultado de su producto fue el esperado? Si, no porque

Figura 3. Evaluación final de taller con Guadalajara

Fuente: elaboración propia

Por ultimo incluir las redes sociales como herramienta, para elegir cuales personas de la comunidad de Tabio participaran en el taller 3, las redes permiten que las comunidades interactúen y se mantengan el ejercicio comunicativo, de igual forma es un instrumento que facilita los actores para que manifiesten de manera individual su sentir y de esta se pueden establecer relaciones, cambiar conductas y tomar nuevos hábitos. Esto se da porque las personas que conforman la red son cambiantes y están siempre en proceso evolutivo. Sin embargo, las redes sociales han sido poco investigadas, no hay rigurosos seguimientos a los cambios positivos que ellas generan para las comunidades, pero sí son viables los datos que de las relaciones se toman de estas y son valiosas para determinar los vínculos entre las personas de la comunidad (Lugo-Morín, 2011). El estudio de las redes es denominado análisis de redes sociales (ARS), en este sentido, el análisis se efectúa para determinar las relaciones de los actores con las instituciones, grupos y sociedades.

La limitación de la red se hace desde el la población, sus relaciones y lo que se persigue con la investigación, surgen dos formas de hacerlo desde el punto de vista nominal se parte del marco conceptual y los objetivos analíticos, el marco teórico y el investigador pone los límites, mientras el realista el investigador entiende la mirada de los actores (nodos), quienes dan un orden social e identifican los miembros de la red (Lugo-Morín, 2011).

Tabla 1. Presentación de datos

Datos convencionales				Datos relacionales			
Nombre	Sexo	Edad		Nombre	Sexo	Edad	

Fuente: Lugo-Morín (2011, p. 132)

Para la iniciar a conocer las relaciones entre los actores del sistema Tabio se proyecta realizar una entrevista con dos preguntas claves a los nodos identificados inicialmente en la fase de exploración la estructura del formato se observa en la tabla 2. De esta manera, con el cuestionario a ARS inicia con dos preguntas, la pregunta 1 P1. ¿Si requiere difundir información de interés para la comunidad con quién acudiría? El objeto de esta información es determinar las relaciones entre los actores del sistema, y verificar cuales son las personas más importantes dentro del mismo. La segunda pregunta gira en torno al día del campesino, debido a que en la fase exploratoria se detectó que este evento es el más importante para la comunidad como para el gobierno local, con estas dos preguntas se realizará la gráfica de redes y se validará el número de integrantes para desarrollar el taller 3 de patronaje cero.

Cuestionario ARS

P1. ¿Si requiere difundir información de interés para la comunidad con quién acudiría?					
P2. ¿Con quién hablaría para presentar una idea para el día del campesino?					
Cuestionario ARS					
Nombre del entrevistado: _____					
Municipio: _____, Fecha: _____					
A cuantas personas conoce			Preguntas generadoras de vínculos		
	P1.	P 2.			
1. Pedro Pérez					
2. Juan Gómez					
3. José López					

Fuente: tomado del diseño de Lugo-Morín (2011, p. 134)

Resultados

De acuerdo al primer taller en donde los participantes construyen las prendas a partir de la misma figura geométrica los resultados son 15 productos que parten de la figura con los mismos parámetros, pero cuyo resultado es diverso porque se da al participante libertad para concluir el diseño de acuerdo a su deseo, es en este punto donde el individuo exterioriza sus gustos por las formas, siluetas, cortes, escotes y detalles de trabajo a mano de con recogidos y flores, dándole significados y propiedades diversas. Con relación a la apropiación de conceptos de responsabilidad ambiental, de acuerdo a las manifestaciones de los estudiantes se encontraron las siguientes manifestaciones:

1. Es la primera vez que realizan un taller con estas características.
2. No conocían la posibilidad de hacer diseños sin generar residuos.
3. Les parece una forma innovadora de crear diseños e ir observando los resultados del producto de manera más rápida. (Consolidado de repuestas de los estudiantes de la Universidad de Guadalajara, 12 de mayo de 2017)

Manifestaciones de la profesora Bertha Díaz Limón de la Universidad de Guadalajara:

1. Es la primera vez que los estudiantes tienen un taller de estas características.
2. Desde que se realizó el taller los estudiantes preguntan sobre aprovechamiento de los materiales y textiles, tienen conciencia ambiental.
3. En la universidad específicamente en el Programa de Diseño de Modas no se hablaba de responsabilidad ambiental, ni el impacto de la industria de la moda en el los ecosistemas, antes del taller, por eso la actividad les abrió un panorama desconocido para ellos (Comunicación personal vía online, Díaz, L. B., 5 de junio de 2017).

Con estas expresiones de la docente Díaz, se valida la apropiación de conceptos de responsabilidad ambiental en el ejercicio del diseño por parte de los estudiantes de la Universidad de Guadalajara. De igual forma se rompen las fronteras territoriales para dar paso al conocimiento, transformar y manifestarse por el medio del color, las líneas y las siluetas propias del patronaje con el que construye el vestido.

El taller internacional permite afinar los instrumentos para poder realizar el proceso en el sistema Tabio, sin embargo, ya se encuentra terminada la fase de exploración en donde se identificaron los primeros nodos del sistema, la líder de las mujeres rurales y campesinas Diana Guzmán, Sebastián Cordero Secretario de Integración Social, Catalina Matayana Coordinadora de Integración Social, personajes que manifiestan la importancia de realizar actividades en donde se resalte la cultura tabiuna, Matayana referencia a Sara Gil de la oficina de víctimas, luego con Yolanda Zárate, secretaria asistencial, después con Vilma Velásquez Técnico administrativo de participación ciudadana quien informa que el municipio tiene 23 JAC en donde tienen participación los jóvenes del municipio, pues para el gobierno central es muy importante este tipo de participación por parte de los jóvenes, y referencia al Concejal Moscoso que es un joven universitario que representa a este sector de la comunidad.

Más adelante, se identifica al Personero David Alexander Piracota, interesado en apoyar los procesos inclusión de las personas que llegan al municipio, por tanto un nodo importante del sistema Tabio, luego se ubica a la Directora de la Casa de la Cultura María Antonia Espinosa Rodríguez, y por último se identifica a Margarita Reyes Coordinadora de Turismo.

Del encuentro con los actores del sistema Tabio se observan las siguientes situaciones: que son discutidas en el grupo de investigación de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes, macroproyecto 1 que trabaja con la comunidad de Tabio, a estas conclusiones se llega después de la última visita el 11 de abril de 2017, los miembros del grupo evidenciaron que para el municipio es importante mantener sus tradiciones, su cultura, el torbellino, y no perder la identidad, que el municipio es conservador, que el poblador es tranquilo y ama su territorio.

Para la comunidad diferenciarse y ser reconocidos por los municipios aledaños es un tema recurrente que sale en las reuniones de esta fase exploratoria, el que Tabio sea tierra de paz, donde se respira tranquilidad, donde se conservan las tradiciones y no quieren que su modo de vida sea alterado por la influencia de la ciudad capital, ni la llegada de personas de otras comunidades a cambiar, sino a adaptarse a lo que les ofrece el territorio, que sus celebraciones tengan un contenido fuerte de inclusión y participación, para mantener las tradiciones culturales tales como el Encuentro del torbellino, El día del campesino, la semana de los jóvenes.

Resultados primer taller

A continuación se presenta el consolidado del taller 1 realizado dentro de las instalaciones de la institución en julio de 2016, la información está en la tabla 3.

Tabla 3. Consolidado de productos taller 1

Item	Productos	Cantidad
1	Blusas	15
2	Faldas	15
3	vestidos	12
Total prendas		42

Fuente: elaboración propia

El taller 1. Accedió verificar los parámetros con los que construyeron los productos, entre estos se realizaron 15 blusas, 15 faldas, y 12 vestidos, como resultados cada prenda es diferente a otra porque lleva implícito el uso de formas, simétricas o no, regulares o irregulares, pequeños códigos explícitos que permiten al individuo comunicarse por medio del traje. En las figuras 4 y 5 se observan dos blusas que partieron de las mismas formas, pero cuyo resultado es diferente por la interpretación que le da el individuo a su materialización de la propuesta.



Figura 4. Diseños con patronaje cero

Fuente: elaboración propia



Figura 5. Diseños con patronaje cero

Fuente: elaboración propia

La figura 6 es resultados del taller internacional de la sesión tres, en donde el actor es protagonista de su proceso creativo y declaración de códigos que particularizan el traje sin embargo este hace parte del proceso de internacionalización y su apuesta de apropiar los conceptos en lo que se relaciona con el patronaje cero.



Figura 6. Trajes con patronaje cero taller internacional
Fuente: registro propio

Tabla 4. Consolidado de diseños taller con Universidad de Guadalajara

Item	Productos	Cantidad
1	Blusas	12
2	Faldas	6
3	vestidos	5
Total prendas		23

Fuente: elaboración propia

La tabla 4 presenta un acumulado de 23 prendas que son el resultado de un proyecto en donde la CUN es pionera en el desarrollo de un modelo de patronaje cero y trasciende las fronteras del territorio para llegar a programas de modas como el de la Universidad de Guadalajara.



Figura 7. Faldas con patronaje cero, taller internacional
Fuente: registro propio

Discusión

Los estudiantes de modas de la Universidad de Guadalajara se apropian de conceptos de responsabilidad ambiental porque parten de un ejercicio significativo en su proceso de formación, que les permite la apropiación del conocimiento, en este sentido, la educadora María Nova (2002) identificó que una de las problemáticas del deterioro ambiental radicaba en la falta educación medio ambiental, fue con acciones que dejaron huella en el estudiante que lo concientizaron de la problemática y también las alternativas de solución.

En este orden de ideas la fase exploratoria de acercamiento a la comunidad de Tabio permitió identificar actores (nodos) para aplicar un instrumento de Análisis de redes sociales ARS. Esta actividad aún no ha realizado, porque el proceso de fase exploratoria acaba de culminar, por tanto los resultado obedecen a las manifestaciones de miembros de la comunidad y su deseo de mantener el municipio, continuar con sus eventos del Encuentro del torbellino, El día del campesino, la semana de los jóvenes.

Con relación a la observación de los códigos de identidad esta también se hace en el taller internacional, porque en sistema Tabio, aún no se realiza esta actividad, pero se tienen la manifestación de los rasgos identitarios de los actores de la universidad de Guadalajara donde sus miembros se reinventan y sintonizan con dinámicas como ser responsables ambientalmente, y no generar residuo en la materialización de sus indumentarios.

En este sentido, es importante recalcar que no se les dio parámetro en el uso de color, sin embargo se observa que este código es repetido en el uso del rosa y el violeta, mientras los colores empleados por el grupo del taller 1 de Colombia, se encuentran colores básicos como el blanco, y a su vez contrastes fuertes de verde medio y fucsia, esto obedece a la procedencia de los actores, el de colores fuerte es de un territorio de la zona tórrida, mientras los colores pastel usados por las estudiantes extranjeras también inducen a concluir que son jóvenes y de sexo femenino. El código del color denota la calidez, edad, y sexo de donde provienen los actores.

Los rasgos de identidad afloran en la manifestación del individuo sea de forma verbal o por medio de lenguajes corporales, en el vestir el individuo se manifiesta en el gusto por las formas, líneas, y siluetas que no son otra cosa que el la suma de códigos que permiten que se deduzca la procedencia de actor social, su edad, o la influencia de su contexto en la apropiación de algunos rasgos y signos en su indumentaria.

Referencias

- Arnold, M. (1998). Recursos para la investigación sistémico/constructivista. *Cinta de Moebio*, (3). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10100305>
- Díaz, L. B. (5 de junio de 2017). Comunicación personal en línea.
- Dorfles, G. (1976). Factores estéticos en el vestir masculino. *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen.

- Flecher, K. y Grose, L. (2012). *Gestionar la sostenibilidad en la moda*. Barcelona: Blume.
- Gwilt, A. (2014). *Manuales de diseño de moda. Moda sostenible*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lugo-Morín, D. R. (2011). Las redes sociales en el mundo rural. *Revista de Estudios Sociales*, (37), 129-142
- Novo, M. (2006). *La educación ambiental y su dimensión educativa*. Madrid: Unesco.
- Salcedo, E. (2014). *Moda ética para un futuro sostenible*. Barcelona: Gustavo Gili.

LA NARCOVIOLENCIA Y SUS RELATOS TELEVISIVOS

ALFREDO TENOCH CID JURADO

Introducción

Una definición de violencia registra en el uso cotidiano significados específicos a la palabra entendida como vehículo expresivo.¹ Se trata entonces de una cualidad con la capacidad de ser asociada a una acción ejercida contra un natural modo de proceder, sin embargo, en una definición general como la anterior, su condición real de manifestación evidente revela poco los particulares que definen contextos y episodios tristemente célebres en la historia de la humanidad. Walter Benjamin observaba con respecto al registro de los acontecimientos: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro” (Benjamin, 2008 [1989], p. 307). La violencia adquiere forma semiótica en los relatos y son los relatos los que gestionan la historia. Precisamente, la pertinencia de una semiótica de la violencia se muestra en el momento de la acción de una violencia se manifiesta al generar relatos, los cuales adquieren su forma en los textos y en el modo narrativo con la cual se organizan. De esa manera es posible apoderarse del recuerdo, al dotarlo narrativamente de valores éticos, posiciones ontológicas, condiciones hermenéuticas para su interpretación.

Un contenido semiótico de un relato de violencia es visible en su capacidad para convertir su construcción signica o su estructura textual gracias a una función comunicativa puesta en juego dentro de algún cierto aspecto o en circunstancias específicas. La necesaria presencia de un “alguien”, es decir un sujeto, hace posible retomar al signo tal y como lo concibe Charles S. Peirce.² La historia es entonces la recolección de tex-

¹ Las acepciones reconocidas por el diccionario de la Real Academia de la Lengua son 1) La cualidad de violento; 2) Acción y efecto de violentarse; 3) Acción violenta o contra el natural modo de proceder; 4) acción de violar una persona.

² El filósofo norteamericano y padre de la semiótica cognitiva define signo como: “algo que para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado” (Peirce, 1974, p. 22). Para Umberto Eco se trata de “todo lo que a partir de una convención aceptada previamente pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA” (1995 [1975], p. 34). Un signo de la violencia es entonces aquello que se interpreta por alguien a partir de una convención como violencia.

tos los cuales han narrado los hechos acontecidos destacando un valor, en este caso la violencia. La pregunta en relación a un enfoque semiótico del tema recae en su carácter aplicativo: ¿La violencia se reconoce como un signo, como un constructo textual o como la suma de una serie de funciones? La tarea radia entonces en identificar el “signo de la violencia” y su formara narrable organizada, el “texto de la violencia”.

Es posible entonces centrar la atención en el particular de las funciones “violentas”, las cuales pueden ser descritas como las funciones semióticas (Eco, 1995 [1975], pp. 83-85) gracias a su capacidad de dotar al relato de dimensiones de significado al interior de un texto.³ Dichas funciones responden a necesidades específicas pero deben adecuarse a las formaciones materiales del medio que las vehicula pero deben responder a la cultura que circunscribe una serie de ficción televisiva. La violencia es descrita al interior de un relato de ficción, y revelada gracias al análisis identificando los niveles de significado y los mecanismos dispuestos para la representación del fenómeno. Bajo tales premisas, signo o texto, la violencia tiende a convertirse en una posibilidad narrativa pero las formas utilizadas deben mostrar posiciones éticas evidentes a partir de un estudio de su narratividad.⁴

La tarea de todo sistema semiótico radica en modelar y estructurar los imaginarios, y el texto los compone de una lógica de relación: acción-pasión-acción (véase Fabbri, 1998, pp. 55-92). Se trata de *formas estructurantes* implícitas en la lógica de los relato cuyo ejercicio traza justamente un eje convertido en pasión-acción-emoción. Si una aproximación semiótica reposa ampliamente las tres dimensiones: patémica y estésica, además de la estética (Doložel, 1998, pp. 119-136) es en cada una de ellas se construyen fragmentos significantes y componentes de cada relato. La narración de un acto violento se compone de emociones y pasiones y su tarea consiste en ser motor de la narración. La ficción narrativa es el resultado de la concatenación pasional depositada al interior de un relato, cuya presencia se transforma en resultados medibles en términos cualitativos y en los efectos de sentido que se logran desprender en la fruición del texto. La relación que existe entre las pasiones y las emociones, debe centrar su atención en las estructuras narrativas.

Para la semiótica, las estructuras narrativas constituyen la organización del relato y obedecen a una serie de lógicas: 1) la primera debe respetar al texto en su ordenamiento para garantizar su comprensión; 2) la segunda recae en el valor trascendental contenido en la fábula principal, es decir en su valor absoluto para después sufrir adecuacio-

³ El texto desde la semiótica es la suma de una serie de signos en relación que permiten apuntar hacia un significado específico. Un texto de la violencia es aquél que construye o remite a un acto violento. En tanto que artificio semiótico tiene la capacidad de ser el vehículo de un mensaje “cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles” (Eco, 1995 [1975], p. 97).

⁴ Paolo Fabbri (1998, p. 57) observa que la *narratividad* es un recurso organizador que permite hilar “concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones”. Se trata entonces de un principio de organización presente en cualquier tipo de sistema semiótico: la danza, la arquitectura, la culinaria, etc.

nes en la trama; 3) las conexiones entre unidades de significado son capaces de generar efectos a partir de su conexión interna. Sin embargo, lo anterior puede adquirir un ulterior sentido práctico si se contextualiza en un marco establecido por un sistema mediático para organizar la expresión material de una manera orquestada (ejemplo; la producción de una serie televisiva) de un mismo significado (violencia) con variadas funciones (reflexión social, registro histórico, documentación de la existencia de un héroe). La intensificación de narcotráfico violento en México ha dado como resultado distintos efectos sociales: la transformación en los modos de la violencia al manifestarse como una guerra civil de baja intensidad, la acentuación de formas desconocidas de terror, el deterioro por años de la estructura social en varias capas sociales, muy especialmente en los estratos más pobres de las periferias urbanas de algunas ciudades y regiones del país.

Una narración supone un modo organizado con la capacidad de modelar un acontecimiento de tipo histórico, y además de encauzar un sentir común frente a las formas de violencia presentes en los medios, carentes de historias de orden cotidiano y personal: los reportajes, los memes, los noticieros, los documentales con fragmentos narrables en series o telenovelas, conteniendo una fuerte carga pasional y emotiva. Dicha carga muestra la tarea de recuperar la historia individual, el drama vivido por cada sujeto. Se trata de un proceso de adecuación de significados producto de emociones vividas para materializar emociones narradas con efectos en la poiesis de imágenes dirigidas hacia lecturas coincidentes. Las imágenes con ese valor son los “signos vehículo” con los cuales el significado registra un fenómeno social de deterioro de formas estructurales básicas de una sociedad por efecto de la violencia. La violencia ha creado sus propias formas de visualidad expresiva: 1) estructuras narrativas catacréticas; 2) pasiones sociales compartidas; 3) valores éticos reflejados como un sentir común, y 4) posiciones colectivas para sintetizar la denuncia de los valores perdidos y sus efectos sociales.

La violencia construida a manera de relato en las series televisivas muestra sus estrategias de conversión narrativa en serialidad televisiva. La tarea entonces consiste en distinguir las formas de narratividad utilizadas por la ficción televisiva, presente en relatos seriados y los valores éticos emergentes propuestos para la reflexión colectiva a través de las series centradas en el narcotráfico. La conversión en relatos muestra una cadena intersemiótica utilizada para narrar los efectos de la violencia del narcotráfico: el inicio en el registro narrativo en los medios informativos (noticieros, periódicos), un paso obligado por la literatura, las autobiografías hasta llegar al cine. La identificación de las formas hace posible constatar las funciones asignadas a cada relato. Cada expresión material persigue un resultado común para informar y para reflexionar sobre sucesos en el plano ético social. El efecto en la producción audiovisual es la consolidación de un subgénero televisivo producto de la conjunción entre telenovela y serie televisiva.

Los instrumentos narratológicos de la semiótica se encuentran en las dos vías transitadas la semiótica postestructural y la semiótica cognitiva.⁵ Cada una de ellas permite individuar las formas de representación de la violencia y los efectos a nivel pasional presentes en el relato, para convertirse en acciones con respuestas emocionales con la capacidad de delinear los valores trascendentales en los imaginarios, al momento del registro en la memoria colectiva de una cultura. La tarea consiste entonces en identificar el modo presente en los textos de la ficción televisiva, en su más amplia capacidad descriptiva.

Violencia y narración: sus signos en televisión

Los principales estudios realizados en décadas pasadas consistentes en describir las manifestaciones de la violencia en televisión son próximos a la semiótica desde distintas perspectivas, el valor conceptual de carácter sociológico (Vilches, 1993), el efecto descrito por psicología social y su valor etnográfico (Hernández Díaz, 1998). Su común denominador se centra en los efectos y en la respuesta individuada al momento de la recepción, permitiendo valoraciones éticas con desvíos incluso de tipo moral. La violencia y su representación es el rol protagonista pero hay una tendencia destacar los efectos sociales en su consecuencia totalizante. Los modos narrativos de representación pasan a un segundo término en su descripción, por lo que resulta difícil trazar una línea de continuidad si se consideran los instrumentos cualitativos de análisis utilizados.

El relato de la violencia como una estructura de la ficción es susceptible a una visión semiótica. Desde una línea histórica la metodología semiótica es limitada sin alcanzar un fuerte impacto en el análisis televisivo y en la capacidad de incidir en la producción. La *semiótica de la violencia televisiva* posee formas estructurales generales (textos, signos, identificación de funciones) en la construcción del significado, y de individuar las manifestaciones donde su presencia se vuelve más evidente. Los modelos tradicionales y los acercamientos teorizantes llevan un solo objetivo: describir la construcción social del significado en la narración.

Es necesario iniciar precisamente identificando el significado del concepto *violencia*: como sustantivo: se trata de “la violencia” como hecho observable, tangible, medible.⁶ Como forma adjetival califica un hecho como “violento” por sus posibles efectos, por sus causas o por el valor social que posee al interior de una cultura específica. La primera se aborda semióticamente como una sucesión de hechos narrados en grado de

⁵ La semiótica cognitiva resume sus postulados en la semiótica interpretativa y sus orígenes se encuentran en la semiótica de Charles S. Peirce, véase Traini (2006) y Paolucci (2007). La semiótica post-estructural se agrupa en torno a los estudios de Julien A. Greimas. La semiótica tensiva aplicada por ejemplo al relato permite el estudio sistemático de la narración, véase Zilberberg (2006).

⁶ La semiótica de corte estructural aplicado al estudio de los lenguajes debe diferenciar los hechos de las acciones para comprender el modo en el cual se materializan al interior de un texto. Véase el concepto de modalidad en Greimas y Courtés (1990 [1979]).

perflar un micro-relato, cuya culminación concluye con la construcción de una violencia procesual. Mientras que la segunda se refiere una conexión lógica en grado de hacer corresponder una categoría de violencia con un hecho, una acción, una representación.

El sustantivo “violencia” posee diversas acepciones que apuntan tímidamente a definir el concepto como la fuerza ejercida, como la cualidad de violento o como una manera de proceder de los unos sobre los otros (Moliner, 1988, p. 1534). En el adjetivo “violento” se usa para describir una categorización y una valorización de carácter social: “consistente en la utilización de la fuerza y no basado en la ley y la justicia” (Moliner, 1988, p. 1533). La violencia constituye una *forma signica* para activar el mecanismo de relación dos hechos y donde uno de ellos califica al otro a partir de alguna posibilidad derivada de la abstracción *violencia*, y que entraría en una *semiosis de la violencia*.⁷ La representación textual reúne una consecución de fases y se define gracias a una estructura narratológica cuya consecuencia de lo narrado es una forma de violencia, en términos simples es propiamente *su relato*.

El *signo de la violencia* es la interpretación de una acción, hecho, comportamiento o expresión coordinada de manera más o menos consciente y deliberada. Sus componentes son una cosa material (unidad visual o micro-relato), perceptible con la capacidad de estar en lugar de una abstracción (violencia) que será relacionada con un significado relativo a la violencia ejercida o resultante de un antecedente. La representación televisiva se puede localizar en los distintos subgéneros de la oferta televisiva: la nota informativa del telediario, el micro-relato en la serie televisiva. Las formas de relación suponen un alguien (el emisor) para que otro alguien (el receptor) las reconozca y proceda a interpretarlas de acuerdo al reenvío hacia la “acción violenta” dentro de un relato entendido como forma de “la violencia”. Si el signo es entendido como un proceso de relación entre un algo material que remite a un concepto, la función del signo televisivo no es ajena a dicho proceso y se comporta necesariamente de manera similar. Es necesario establecer el *algo* material que se encuentra *en lugar de otra cosa* y en una serie se puede tratar desde una secuencia, una toma, un acorde musical o un particular específico. De este modo una imagen determinada por una acción o por la representación de un objeto se convierte en vehículo de un significado, no obstante, ese significado proviene de la contextualización que proporciona la propia estructura narrativa.

Se pueden establecer tres tipos de representación de la violencia: 1) la primera, de carácter icónico, construye imágenes interpretadas por medio semejanzas con la realidad retratada o con las imágenes televisivas de mayor difusión, es decir, donde los sig-

⁷ La *semiosis* es el resultado de “desplazamientos continuos que refieren un signo a otros signos o a otras cadenas de signos [y] circunscriben las unidades culturales de modo asintótico, sin llegar a tocarlas directamente, pero volviéndolas de hecho accesibles a través de otras unidades culturales.” (Eco, 1995 [1975], p. 118). De esta manera, la dificultad de definir violencia se restringe al observar los textos de la violencia, que remiten a signos de la violencia o a cadenas signicas que nos permiten reconocer un acto violento en su circularidad, incluso pasando de un sistema semiótico a otro.

nos televisivos reflejan imágenes cuya relación es reconocible como violenta: muerte, sangre, mutilación, tortura, golpes, gritos, ofensas; 2) la siguiente es de carácter indical y se trata de manifestaciones visuales que apuntan hacia un acto violento mediante la cooperación del receptor, el cual es capaz de establecer un nexo de relación antecedente-consecuente, causa efecto, anterioridad posterioridad. La imagen de una arma al momento de ser accionada o una mancha de sangre permiten al receptor establecer las conexiones necesarias para individuar el acto violento como un hecho prospectivo o retrospectivo; 3) el último, de carácter simbólico, subraya su cualidad de acuerdo de lectura social, la ley establecida por Peirce (1974, p. 55), ya que una serie de gritos, amenazas, impedimentos se convierten en *formas violentas* pero requieren de un contexto y una circunstancia reconocibles por el receptor para que ese determinado “signo imagen” pueda ser vehículo de un “acto violento”.

Una dimensión ulterior semiótica para el análisis del *acto violento* establece su pertinencia en un relato, no importa su dimensión, es suficiente cumplir con el valor principal del cual deriva, un *acto violento*. Es una forma textual con estructuras narrativas propias dirigidas a una decodificación por parte del receptor, con la eficacia de activar su contenido gracias a una determinada función. El “texto violento” se compone de fases y momentos: desde la *virtualización*, la *actualización* y *realización* (Greimas y Courtés, 1990 [1979], p. 262-263) de un acto violento narrado, contado en una secuencia de una microhistoria como una violación, una ejecución, una golpiza. Las funciones narrativas van concatenadas y proponen a la violencia como un motor capaz de impulsar las acciones hacia la transformación necesaria requerida por cada relato. El grado de crecimiento entre una acción violenta y sus fases consecutivas dependerán del ritmo asignado al relato y de las pasiones reconocibles por parte del receptor.

Un análisis de las pasiones parte de una dicotomía de base, en la que a cada acción corresponde a una pasión, pero se trata de una acción como respuesta *signica*, capaz de conectarse a un interpretante, es decir a otro signo, de tipo emotivo o afectivo, “es el sentimiento que produce” en el intérprete, es decir el sujeto que realiza la semiosis, activando la *afección* como efecto del signo. Precisamente Charles S. Peirce, en *A survey of pragmatism* (1904), divide los tipos de signos conectados en la mente del sujeto a partir de sus efectos: emoción, esfuerzo físico, razonamiento. En el caso de una semiosis emotiva de origen textual en una narración no puede encasillarse solamente en una misma respuesta, pues las conexiones pasionales son distintas, variadas en intensidad y en focalización en algunos momentos del relato más que en otros.

La violencia “narrada” como lógica textual

El texto funciona como una consecución de secuencias en relación lógica donde una conecta con otra y así sucesivamente. Una de las partes conectadas es el resultado lógico de esa conexión al actuar como un signo de la violencia y se trata de una relación entre un acto violento desde distintos aspectos o circunstancias. Se observa en cada relato,

televisivo, periodístico y literario el comportamiento signico, gracias al cual es posible individuar la unidad visual y su traslado de un sistema semiótico a otro. El nexo lógico, obedece a distintos procesos de relación de acuerdo a la capacidad de reconocimiento del espectador, pero además con la complicidad de las estructura narrativa puesta en marcha. Su fuerza expresiva radica en la conexión con el mundo de la realidad: así las principales relación se obsercomo: 1) *acción-reacción*, una ejecución con armas automáticas como respuesta a una agresión previa, pero de manera paradigmática en respuesta al cuestionamiento de un liderazgo; 2) *anterioridad-posterioridad*, con la preparación para la violación de la esposa de uno de los personajes; 3) *causa-efecto* en preparación de un asesinato para vengar una muerte previa; 4) *presencia-sustitución*, con la música y las imágenes de violencia reflejadas presentes en un noticiero; 5) *antecedente-consecuente* las acciones de organización de un grupo para enfrentar a otro

Las conexiones establecidas llevan a movimientos cooperativos por parte del receptor, quien una vez signados, es decir, puesto sen relación, permanecen en su conocimiento y podrán ser activados nuevamente en nuevos relatos. Lo anterior lleva a concebir a tales signos en su capacidad de salir del relato y cobrar vida independiente remitiendo a las circunstancias que les dieron vida al interior del relato literario o filmico. Precisamente en su iconicidad, su indicialidad y su simbolismo permiten sustituir al significado *violencia* gracias a un aspecto o circunstanca por medio de la condensación del significado.

La violencia como relación antecedente-consecuente, base del signo indicial señalado en el apartado anterior, deriva de acciones precedentes como son la agresión, el ejercicio del poder, y requiere de comparaciones necesarias para establecer su presencia. Es posible recurrir a una descripción antropológica del fenómeno y su expresión como la suma de los elementos componentes necesarios para reconocer su existencia. Toda representación visual posee una fuerte carga de códigos activables para su comprensión por medio de procesos simbólicos en la lectura de signos.

La imagen televisiva recurre a la violencia respondiendo a distintas necesidades estructurales de su propio discurso. Se alimenta de la forma natural de operar de la prensa amarillista en un noticiero hasta los requerimientos de ritmo al interior de una serie de ficción. En tanto que función social, el texto televisivo adquiere su fuerza simbólica gracias a la lectura compartida por una comunidad, hecho solamente posible por el conocimiento difundido de las reglas de interpretación que son de carácter simbólico. Baudrillard y Morin (2005) observan la manera de accionar de la violencia tomando el caso de la violencia derivada del terrorismo internacional:

La violencia terrorista no es otro costado de la realidad, no más, en todo caso, que aquel de la historia. Esta violencia terrorista no es real. Es peor que eso, en un sentido: es simbólica. La violencia en sí puede ser perfectamente banal e inofensiva: Solo la violencia simbólica es generadora de singularidad. (p. 7).

La fuerza del acuerdo simbólico para fijar la existencia de un acto violento se alcanza solo en su proceso social compartido de lectura. La capacidad que tiene un signo televisivo de proporcionar lo que podemos retomar como una imagen vicaria, no requiere del hecho violento para su existencia ya que lo puede crear e incluso recrear por medio de las lógicas internas del relato. Es posible además proponer en continuación un acto violento para ser interpretado gracias a la activación de los acuerdos sociales que mantienen vivo ese acto violento para convertirse en su “imagen vehículo”. Precisamente, Niklas Luhmann observa la capacidad de los medios para construir realidad, y en esa facultad constructora “los *media* permiten, sin prueba consistente, la ilusión de una realidad accesible al conocimiento” (Luhmann, 1996, p. 132). La violencia se conceptualiza entonces como fases componentes de una narración en grado de reflejar la realidad.

La violencia televisiva: la narración

La violencia responde a formas textuales estandarizadas como formas del discurso televisivo tal y como lo ha podido demostrar Furio Colombo. Precisamente, al observar los magnicidios surgidos como eventos imprevistos, fueron registrados respetando una forma estructural inicial y al mismo tiempo de manera fortuita. Así, la naciente televisión vio acontecer inesperadamente: el asesinato de John F. Kennedy (1964), el consecuente asesinato de Lee H. Oswald (1964), el de Martin Luther King (1968), el de Robert Kennedy (1968), el de Anuar el Sadat (1981), etc. Al respecto Colombo observaba el modo en que la estructura refleja “la relación con el acontecimiento y con el modo en que éste ha sido montado, organizado y racionalizado para poder transmitirlo.” (Colombo, 1983, p. 149). Su construcción fue conformando protocolos capaces de ser identificados como formas narrativas *per se*, ingresando en el set de posibilidades que desde entonces ofrece el “lenguaje de los medios”. Al mismo tiempo ha ido construyendo la lógica ideativa en grado de garantizar, una gramática de la producción y una gramática de la recepción necesarias como condición para la existencia de una semiosis social, parafraseando a Eliseo Verón (1987, p. 127).

El naciente relato de la violencia va a poseer una serie de características propias: 1) muestra los hechos con un carácter definido, con principio y con final, necesarios para desarrollar un juicio ético y una calificación moral; 2) genera mecanismos que afectan el ritmo, la repetitividad, la reiteración capaces de actuar sobre las respuestas estésicas y patémicas de la audiencia televisiva (en las que entran las emociones y las pasiones); 3) surgen una serie de reglas de estructuración televisiva propias de su lenguaje, como son la edición, las tomas y la posterior elección de ellas, los cortes, la focalización, la inserción de la cámara lenta, que van a componer la incipiente *gramática* del “relato violento”.

El *relato de la violencia* se convierte en vehículo de significados varios (fundamentalmente emotivos y pasionales) y adquiere la dimensión de elemento necesario para la ficción televisiva de distintas maneras. Su forma organizada le permite participar en una trama narrativa con carácter sintagmático, es decir un micro-relato capaz de insertarse

con algún tipo de función narrativa: ilustrar, mover la consecución de una sintaxis narrativa (es decir, avanzar en una historia contada), indicar, apuntar hacia la consecución de las fases y la culminación del relato, o bien, expandir la narración con fines preestablecidos de antemano. Su carácter puede ser también paradigmático y convertirse en un relato integrador e incluso en la esencia del macro-relato, es decir, la historia total.

La violencia en la narcoserie puede encajar en una tipología de “formas estructurantes”, siguiendo por ejemplo un recorrido narrativo que parte de una serie de acciones agresivas cuya culminación lógica será la violencia. Tales agresiones se encuentran dentro del universo posible narrado por el medio, que lo estructura de acuerdo a los requerimientos de las lógicas de los discursos televisivos participantes en el registro, para lograr favorecer su conexión con el evento real que le sirve de referencia.

Conclusiones

Las observaciones preliminares de la representación de la violencia en la televisión mexicana presente en noticiarios, documentales, fotografías de prensa, reflejan estructuras organizativas que responden a las necesidades del proceso informativo cotidiano, pero son capaces de convertirse en instrumentos eficaces para conducir al espectador dentro de fórmulas funcionantes para la comprensión de un fenómeno histórico aún fuera de la esfera informativa: se procede de la nota informativa a la estructuración del relato de la violencia. El discurso televisivo puede insertar formas de discurso televisivo extra género a la ficción y volverlas pertinentes aun pasando del género informativo cercano a la realidad a un género más cercano a la fabulación, sin comprometer la verosimilitud, la veracidad y la ética del contenido del relato y sin importar la trasmigración de sentido de una especificidad discursiva a otra.

Las pasiones como respuesta a los impulsos textuales forman parte de la estrategia organizativa del discurso. Incluso las tramas y el hacer interpretativo son el resultado de un recurso narrativo elegido cuidadosamente para respetar las necesidades exigidas por el espectador. Representan en su complejidad, una estrategia ligada a la violencia, pues el sujeto retratado en las *narcoseries* solo puede avanzar en su destino a partir de la consecución de sus habilidades, sus destrezas y desarrollando actos violentos a manera de un *in crescendo* depositado en la base del ritmo televisivo. Hablamos entonces de un ritmo de la violencia que aumentó no solo en la serie misma al avanzar el capítulo de cada día, pues se observa además un incremento en el ritmo al pasar de una serie que concluía en su transmisión, a otra que le seguía en la barra programática. El eje agresión-violencia-pasión aparece como necesaria para dar a conocer puntualmente los estragos de un tipo de guerra civil acontecida con fuertes impactos para la memoria colectiva y para el tejido social afectado en su conjunto en la sociedad mexicana.

Las *acciones-violencia* ya presentes y mediatizadas en la vida cotidiana en el auge del narcotráfico, así como su registro cuidadoso y paulatino por parte de los medios de comunicación de esa época genera la base para la construcción de los *micro-relatos*. Ahora

bien, su sola presencia en el discurso televisivo, los actualiza y los revive continuamente para no olvidar las muertes, el sufrimiento, el miedo al terror y para poder sintetizar sus efectos en historias transformadas en fábulas televisivas con la capacidad de producir héroes negativos pero héroes al fin.

Referencias

- Arrieta, C. G. y Orjuela, L. J. (Eds.) (1990). *Narcotráfico en Colombia. Dimensiones políticas, económicas, jurídicas e internacionales*. Bogotá: Universidad de los Andes y Tercer Mundo Ediciones.
- Baudrillard, J. y Morin, E. (2005). *La violencia en el mundo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Madrid: Ítaca.
- Bolívar Moreno, G. (2005). *Sin tetas no hay paraíso*. México: Random House Mondadori.
- Castañeda, L. E. (2005). *Caracterización lexicológica y lexicográfica del parlache para la elaboración de un diccionario* (tesis doctoral). Departamento de Filología Clásica Francesa e Hispánica, Facultad de Letras, Universidad de Lleida.
- Casetti, F. y De Chio, F. (1994). *El pacto comunicativo en la neotelevisión*. Madrid: Episteme.
- _____. (1999). *Análisis de la televisión*. Barcelona: Paidós.
- Cid Jurado, A. T. (2011). La narratividad de la historia: las narcotelenovelas colombianas. En T. Migliore (Ed.), *Retórica de lo visible*. Venecia: Aracne.
- Colombo, F., (1983). *Rabia y televisión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Doložel, L. (1998). *Heterocósmica. Fiction e mondi possibili*. Milán: Bompiani.
- Eco, U. (1995 [1975]). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1996 [1993]). *Seis paseos en los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Duncan, G. (2005). Narcotraficantes, mafiosos y guerreros. Historia de una subordinación. En A. Rangel (Ed.), *Narcotráfico en Colombia. Economía y violencia* (pp. 19-86). Bogotá: Fundación Seguridad y Democracia.
- Fabbri, P. (1998). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Greimas, J. A. y Courtés, J. (1990 [1979]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- González, J. I. (2008). La revolución liberal ni siquiera ha llegado a Colombia. En J. F. Ocampo (Ed.), *Historia de las ideas políticas en Colombia: de la independencia hasta nuestros días* (pp. 377-407). Bogotá: Taurus.
- Hernández Díaz, G. (1998). *Teleniños y televiolencias*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades, Universidad Central de Venezuela.
- Infante Villarreal, A. (1990). El problema del narcotráfico en Colombia. Presentación. En C. G. Arrieta y L. J. Orjuela (Eds.), *Narcotráfico en Colombia. Dimensiones políticas, económicas, jurídicas e internacionales* (pp. 15-26). Bogotá: Universidad de los Andes y Tercer Mundo Ediciones.

- López López, A. (2008). *El cartel de los sapos*. Bogotá: Planeta.
- Luhmann, N. (1996). *La realidad de los medios de masas*. México: Universidad Iberoamericana, Anthropos.
- Moliner, M. (1988). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Grédos.
- Ocampo, J. F. (Ed.) (2008). *Historia de las ideas políticas en Colombia: de la independencia hasta nuestros días*. Bogotá: Taurus.
- Paolucci, C. (Ed.) (2007). *Studi di semiótica interpretativa*. Milán: Bompiani.
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rangel, A. (Comp.) (2005). *Narcotráfico en Colombia. Economía y violencia*. Bogotá: Fundación Seguridad y Democracia.
- Salazar, J. A. (2001). *La parábola de Pablo*. Bogotá: Planeta.
- Tecla Jiménez, A. (1993). *Antropología de la violencia*. México: Ediciones Taller abierto.
- Traini, S. (2006). *Le due vie della semiótica. Teorie strutturali e interpretative*. Milán: Bompiani.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Vilches, L. (1993). *La televisión, los efectos del bien y el mal*. Barcelona: Paidós.
- Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima.

LA UTOPIA DEL AMOR ROMÁNTICO Y EL CONSUMO DE TELENOVELAS

VERÓNICA VÁZQUEZ MANTECÓN

Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco

vvazquez@correo.xoc.uam.mx

Amar es sufrir, no amar es enfermar.

FREUD

La utopía del amor romántico

Utopía es perfección, un estado ideal en el que la felicidad es alcanzada, en el que las relaciones son justas, en donde existe el equilibrio, la armonía y la igualdad. Es una idealización que se proyecta a partir de las carencias y fracasos en que se vive. Una utopía es una propuesta idealizada ante una realidad opresiva. La utopía del amor romántico plantea un estado ideal entre dos seres, para los que el amor será puro, absoluto y eterno. Nos referimos a una utopía que no tiene que ver con la esfera de lo político o lo público, sino con la de la vida cotidiana, la esfera privada.

El ideal del amor cortesano surgió al sur de Francia entre el siglo XII y evolucionó hasta dar origen al amor romántico del XIX. Consistió básicamente en purificar el sexo a través de la idea del amor y en convertir a la pasión erótica en un ideal (Singer, 1992, p. 17), es decir, se concibe el amor sexual como la vía que redime a los amantes de sus meros instintos y los ennoblece, ya que establece una comunión absoluta entre ellos. A fines de la Edad Media este planteamiento resultaba subversivo y fue combatido por la Iglesia. Implicaba la elección de la pareja y el rechazo a los matrimonios arreglados con fines sociales, económicos o políticos, dándole al amor el poder de fundir a dos almas en un compromiso alejado del religioso. También arremetía contra la institución matrimonial ya que por amor se justificaba el adulterio. Con el surgimiento del romanticismo en el siglo XIX se retoma la tradición idealista de Platón al buscar un amor puro que incorpore la experiencia sexual en una relación ideal. Además, al darle más importancia a los sentimientos sobre la razón, consideraron incluso que el amor era la fuente del conocimiento. Los románticos refuerzan la idea de que el matrimonio sólo es válido por el amor, sentimiento que se diferencia de los meros apetitos corporales para convertir el sexo en algo divino y unifica a los amantes y los complementa. De ahí que la búsqueda del amor se consideraba como lo más importante, ya que se establecía un paralelismo entre amar al amado y amar a Dios (Trejo Silva, 2011, p. 78). Eva Illouz (2009) define la utopía amorosa en el contexto del capitalismo:

El amor romántico constituye la última fuente generadora de utopías de transformación y ruptura del orden cotidiano, necesarias para la reproducción simbólica y material del capitalismo [...] A principios del siglo XX el amor romántico [...] se transformaba en el núcleo de una utopía colectiva. En su sentido original, la utopía constituye un dominio imaginario dentro del cual los conflictos sociales se resuelven simbólicamente o se eliminan mediante la promesa de la armonía total, tanto para las relaciones políticas como para las interpersonales. Ésta se vale de metáforas, historias y símbolos emocionales con gran potencia que ocupan el imaginario personal y grupal, además de poseer un poder vinculante en tanto elemento orientador de las acciones individuales y colectivas. (p. 80)

Y es que la utopía del amor romántico implica creer en varios mitos: el del príncipe azul que tiene que salvar a la doncella que es pura, vulnerable, dulce y sumisa; el mito de la media naranja que implica que existe un “alma gemela” que hay que encontrar ya que estamos predestinados a ella y sólo así lograremos la plenitud; el mito de la exclusividad, base de la propiedad privada en la historia, que garantiza la herencia y el sometimiento de la mujer y fundamenta la monogamia y la exigencia de fidelidad (Herrera, 2010, p. 12). Se cree así que la monogamia es algo natural y que los deseos pasionales, románticos y eróticos deben satisfacerse exclusivamente con una única persona y para siempre, hasta la muerte, lo que está difícil. “Uno se casa con una persona pero el deseo y la libertad no se casan con nadie” (Díaz y Manrique, 2012, p. 27).

A esta concepción utópica del amor, la ciencia opone una visión descarnada: el amor desde la psicología evolutiva no es más que un instinto inconsciente, el de la reproducción. Toda la mitología anteriormente descrita no es más que la envoltura que la cultura le pone al instinto de reproducirse, es la forma como la especie humana responde al imperativo de perpetuarse:

El amor es el asunto que precedió a todos los demás en la historia de la vida. Hace más de tres mil quinientos millones de años, lo primero que hizo para sobrevivir el primer organismo unicelular fue atisbar, soltando las señales químicas adecuadas, si había alguien más a su alrededor con quien fusionarse. En la raíz del impulso de fusión y, por lo tanto, del amor, no se encuentra –a diferencia de lo que airea la extensa literatura sobre la materia– la necesidad de entrega y sacrificio, sino la de sobrevivir a la soledad y al abandono impuestos por el entorno. El amor, entendido como instinto de fusión, precede, pues, a la existencia del alma y de la conciencia. (Punset, 2007, pp. 211-212)

Para los científicos evolutivos, la unión de la pareja dura hasta que la cría es viable. Algo tendrá de cierto, ya que, según el INEGI, en México del año 2000 al 2011, la cantidad de matrimonios celebrados a nivel nacional disminuyó en un 19,3%. Por el

contrario, los divorcios se incrementaron un 74,3%. El 54,4% de las personas que se divorcian, estuvieron casadas durante 10 años o más, el 17,4% vivió casada de 6 a 9 años, y en el 27,2% de los casos el matrimonio no duró más de 5 años.

Porque como parecen haber demostrado algunos investigadores, el “amor eterno” dura en promedio tres años y unos meses: recientemente, Hellen Fisher ha justificado el porqué la pasión tiende a durar unos cuatro años (“el tiempo suficiente para criar a un niño”, diría un sociobiólogo), siendo más elevadas las tasas de divorcio, en distintas culturas, en torno al 4º año de relación. (Sangrador, 1993, p. 185)

La cultura occidental construye el mito del amor romántico sobre este instinto. Es claro que sólo funciona en occidente, muchas sociedades no lo necesitan ni basan la convivencia de la pareja en él. Así que nosotros los occidentales vivimos permanentemente insatisfechos por esperar que el amor nos blinde frente a la adversidad:

La posmodernidad es una etapa marcada por la insatisfacción permanente. El hambre de emociones intensas nos condena a la frustración. El amor se nos vende como un estado permanente e ideal a través del cual llegar a la felicidad total. Es un refugio en el que mucha gente busca la “salvación” individual. Al ser un ideal, la realidad no hace sino frustrarnos. Cuantas más expectativas nos hacemos en torno a nuestra pareja ideal, más sufrimos y más nos desencantamos. Idealismo y realismo son polos opuestos.

Además, provocan dolor en la gente porque el amor no es eterno, ni perfecto, ni maravilloso, ni nos viene a salvar de nada. La utopía del amor romántico, con sus idealizaciones, es la nueva religión colectiva que nos envuelve en falsas promesas de autorrealización, plenitud, y felicidad perpetua. De ahí la insatisfacción permanente y la tensión continua entre el deseo y la realidad que sufrimos los habitantes de la posmodernidad. (Herrera, 2010, p. 16)

La cuestión de si el amor es el disfraz del instinto inconsciente de apareamiento y reproducción con el fin de perpetuar la especie o si responde a algo más espiritual remite a la constitución de la naturaleza humana: ¿qué tanto estamos determinados por la biología y respondemos como simples *homo sapiens*, desde nuestra parte animal, o qué tanto somos seres culturales, producto de las condiciones socio-históricas en las que nos tocó la fortuna o la desgracia de nacer? Lo más sensato sería entendernos como la fusión de ambas partes:

Nuestra cultura es excesivamente compleja como para explicar los asuntos de la pasión y el corazón como si fuesen únicamente una cuestión de hipotálamo, de

feromonas, de olor corporal o de evolución (elegimos al más apto para procrear) [...] el tema del enamoramiento es mucho más complejo y tiene que ver, sobre todo, con la construcción que nuestra cultura realiza sobre el amor. Explicar cómo la ideología del amor y el cebo del romanticismo sustentan en nuestras sociedades la estructura familiar supone entender cómo, a estas alturas de nuestra historia, el matrimonio y la pareja siguen siendo núcleos fundamentales en la organización de nuestras comunidades. (Sampedro 2004, p. 9)

Una de las patologías más asociadas a tragedias y sufrimiento son los celos. Pese a su connotación romántica, constituyen una fuente importante de sufrimiento y están asociados a la utopía del amor romántico:

Una buena parte del origen de los celos estriba en que nuestras relaciones se basan en un concepto de amor falso, romántico, que se presenta como la forma auténtica de amor. Y es idealista y falso porque se trata de una concepción en que se mezcla una relación institucionalizada con una amorosa que se pretende libre y no dependiente. Pero ambas cosas a la vez son prácticamente imposibles. (Díaz y Manrique, 2012 p. 25)

Cuando el amor empieza a confrontarse con la cotidianidad, deja de ser utópico, se transforma en una distopía:

Sorprende que, a pesar de los altos índices de infelicidad, divorcio, violencia doméstica e infidelidad, la aspiración de tantas relaciones amorosas sea terminar en un matrimonio [...] El amor pide lo nuevo, lo privado, lo pasional, lo único, mientras que el matrimonio, como institución, busca lo social, lo estable, lo público, lo regulado, lo conservador, así que, partiendo de esa base, podemos entender que el amor y el matrimonio requieren de condiciones diferentes para existir [...] de ahí la sensación de desconcierto cuando al paso de los años el amor se marchita y la rutina y el sinsentido se apoderan de la pareja [...] El matrimonio suele convertir una relación amorosa, cuyos fundamentos son la mutualidad, la unicidad y la fortaleza, en otra definida por la posesión, la debilidad y la exclusividad. (Díaz y Manrique, 2012, pp. 101-102)

Así, la cultura occidental insiste en mantener el amor apasionado como un ideal o un imperativo a alcanzar. El romanticismo que vemos en la literatura, el cine, la religión y los medios de comunicación de masas actúa como un dispositivo social que nos mantiene ávidos de vivir esa experiencia una y otra vez a pesar de los fracasos. Racionalmente sabemos que el amor romántico y apasionado dura poco pero estamos dispuestos a seguir persiguiendo ese ideal como adictos a una droga:

Porque ya se sabe que el amor pasión es un invento, un producto de nuestra imaginación. En realidad al amar apasionadamente no queremos al otro, sino que le usamos como una percha de la que colgar nuestra necesidad de amar [...] La realidad corroe el sueño de la pasión como si fuera un ácido. Y ahí, cuando el espejismo pasional se quiebra, es cuando uno se juega el futuro; si tienes suerte y capacidad sentimental, tal vez puedas reconvertir esa pasión en otra cosa, en un amor cómplice y desde luego heroico, porque se precisa un coraje épico para sobrevivir a la rutina de los sentimientos y a la aplastante cotidianeidad [...] Desgraciado aquel que nunca conozca la pasión, porque es uno de los grandes sueños de la humanidad y los humanos somos sobre todo nuestros sueños. Pero desgraciado también aquel que sólo conozca la pasión, porque entonces estará condenado a repetir una y otra vez el fognazo frustrante de la misma mentira. (Montero, 2002, p. 62)

Telenovela y utopía

Los datos de audiencia permiten apreciar la magnitud del fenómeno social de la ceremonia masiva que representa el consumo de telenovelas en México: las que se transmiten sólo por televisión abierta entre las 16 y las 22:30 horas, suman un promedio de 130 puntos de rating a nivel nacional, lo que equivale a 65 millones de televidentes aproximadamente. Ese es el público de telenovelas de un día cualquiera. La audiencia de telenovelas en México está constituida, en promedio, por un 33% de personas de nivel socioeconómico bajo, un 36% de nivel medio/bajo, un 15% de medio y un 15% de alto. Las ve un 67% de mujeres y un 33% de hombres. Las ven de todas las edades, destacando los mayores de 35 años (Jara, 2011, p. 125 y ss.).

Pese a que su público está más concentrado en mujeres mayores de 35 años de nivel socioeconómico medio bajo y bajo, la telenovela atrae a todos los públicos, alcanzando a todas las clases sociales. Es uno de los géneros televisivos con más audiencia junto a las películas, los noticieros y los deportes. Eso sí, es el género que se lleva el mayor rechazo por parte de las élites ilustradas. No se requiere de capital cultural para entenderlo. La televisión “cultura” que implica mensajes de mayor erudición se vuelve menos inteligible para las mayorías.

Contra las telenovelas ha habido siempre muchos prejuicios, pero las críticas nunca han podido contra el género. La primera telenovela se transmitió en México a fines de los años cincuenta y desde entonces nunca han dejado de producirse ni transmitirse, convirtiéndose nuestro país en uno de los principales productores y exportadores del género. Estamos pues ante un producto genuino de la industria cultural masiva. ¿De qué habla una telenovela? Fundamentalmente de amor. Sin historia de amor no hay telenovela, ese es el pacto esencial con su público. Y el amor que presenta es un amor total, ideal, que sobrevive a todo, que redime. Es la utopía del amor romántico occidental.

La telenovela pertenece al género melodramático y debe apegarse a su estructura formal. Las características definitorias son: los personajes encarnan o el bien o el mal y la historia de trata de representar ese enfrentamiento. No caben las medias tintas, tanto el bien como el mal son estereotipados. Las telenovelas no surgieron por generación espontánea, heredaron una larga tradición melodramática del cine de oro, el que enseñó al público a reconocer el género y a descodificarlo. Los pobres son buenos, honestos y trabajadores, se enfrentan a los ricos que en la mayoría de las veces encarnan a los villanos. A los buenos, los héroes o heroínas protagónicos, los representan actores de fisonomía agradable y sin defectos físicos. Los malos son más variados, se inclinan hacia las pasiones y muestran su maldad incluso a través de su lenguaje corporal. Los malos son el motor de la historia, son los que con sus acciones impiden el amor de los protagonistas y provocan todo tipo de conflictos y problemas (Trejo, 2011, p. 80). En el melodrama mexicano, ya sea cinematográfico o televisivo, el amor es capaz de derribar todos los obstáculos: raciales, económicos, sociales. Bueno, casi todos. El tabú del incesto se mantiene incólume entre todas las prohibiciones que vienen de la moral. Un elemento esencial del género, y que lo vuelve utópico, es que necesariamente el bien triunfa sobre el mal y la justicia impera, ya sea humana, divina o poética. Lo más característico del género es que se dirige básicamente a las emociones:

Lo que importa es el sentir del espectador: que se conmueva, que se enoje, que llore, que se alegre o que esté intrigado. Para lograrlo, la telenovela se apoya en situaciones que mueven a la empatía o simpatía en el público, que le toquen fibras sensibles y qué mejor tema que la injusticia contra alguien bondadoso, el maltrato a los niños, la inocencia perseguida, la preocupación por la prole, el amor, la tradición, etcétera. (Trejo Silva, 2011, p. 71)

De ahí que los temas fundamentales en las telenovelas sean las madres que luchan por recobrar o defender a sus hijos y las mujeres pobres e indefensas victimizadas por todo tipo de villanos. La protagonista ideal es la mujer porque ocupa un lugar específico en la sociedad patriarcal: subordinado al hombre, marginado y obstaculizado por el sistema. Es una víctima natural y reconocible con la que resulta muy fácil generar empatía. Tengamos presente que una de las desigualdades más viejas y arraigadas en el mundo es la que existe entre los hombres y las mujeres (Reygadas, 2008, p. 28).

La telenovela tiene una estructura simple, fácil de entender en un contexto cotidiano, generalmente el hogar, en donde los televidentes están sujetos a interrupciones. Debido a las características de su público y del contexto de la recepción, la telenovela tiene que mantenerse en niveles de fácil comprensión en sus tramas y en su lenguaje. Por eso es reiterativa. Aunque presenta situaciones que no suceden en la vida real, como el triunfo del amor, el bien y la justicia, debe ser verosímil, ese es un requisito fundamental: si resultara totalmente irreal, dejaría de enganchar a su público. Esto es interesante:

el espectador sabe que lo que ve es una utopía, pero quiere creer que podría ser realidad. Se compra la historia de la muchacha pobre que es amada por su patrón, defiende la posibilidad de que el amor atraviese y rompa los obstáculos sociales, la discriminación y la segregación. Las televidentes se saben dignas del amor de los privilegiados.

Esto no se verbaliza ni se le exige al género que teorice o profundice sobre la desigualdad. La telenovela se ve por placer, por entretenerse, para gozar llorando, para dejarse llevar por los sentimientos y vivir experiencias vicarias que satisfacen instintos profundos, para compensar carencias de la vida real, como dice Román Gubern:

El espectador vive en realidad un desdoblamiento proyectivo, de modo que se siente solidario y se identifica con el personaje positivo, en quien ve a su semejante, digno de su simpatía, mientras que libera sus frustraciones y sus ansias destructivas a través del personaje malvado, del transgresor moral. Al fin y al cabo en todo espectador coexisten un Dr. Jekyll y un Mr. Hyde [...] y una buena ficción es aquella capaz de satisfacer simultáneamente a las dos necesidades psicológicas opuestas del individuo, la del amor y la del odio. (citado por Trejo, 2011, p. 71)

El espectador sabe que se puede involucrar con la trama y dejarse llevar por ella ya que en cualquier momento es capaz interrumpir la ensoñación y retomar la realidad. Sin embargo, sigue siendo frecuente que en la vida real el público castigue y reclame a los actores que encarnan a los villanos cuando los encuentran en la vía pública, demostrándose así la fuerza de la identificación.

En la telenovela se persigue constantemente una utopía: el triunfo del bien y el del amor. Al acontecer una y otra vez la derrota de los villanos, se refuerza la moral social, se apela a los valores más arraigados de la cultura nacional, y que resultan ser universales: la búsqueda de la justicia, el premio a la virtud y al esfuerzo, la consolidación de la familia, la amistad, la honestidad, la fe, etc. Y al finalizar la historia con el triunfo del amor y su consumación en la boda y la fundación de la familia, se refuerza la moral social, como en toda utopía moralizante. Las telenovelas representan una forma muy exitosa de consumir la utopía.

El amor de la telenovela es capaz de todo. Se deriva del amor romántico. Se caracteriza por poner la búsqueda del amor como el motor de la vida, lo que conlleva una visión del mundo en donde el sentimiento priva sobre la razón. Por el amor, los amantes adquieren la perfección, al amarse se acercan a lo divino que emana del acto mismo de amar. En la concepción romántica del amor éste conlleva por igual placer, felicidad y dolor. La sexualidad es una expresión de este éxtasis que eleva a la pareja por encima de lo material al idealizar la experiencia sexual. En nuestra cultura católica se refuerza esta idea del amor como poderoso motor de la vida. En las bodas se lee la epístola de San Pablo que hace llorar a los asistentes y ata a los contrayentes a un compromiso titánico, a la promesa de un amor que perdone todo:

El amor es paciente, es servicial; el amor no es envidioso, no hace alarde, no se envanece, no procede con bajeza, no busca su propio interés, no se irrita, no tiene en cuenta el mal recibido, no se alegra de la injusticia, sino que se regocija con la verdad.

El amor todo lo disculpa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta.

El amor no pasará jamás. Las profecías acabarán, el don de lenguas terminará, la ciencia desaparecerá. Si no tengo amor, no soy nada. (Carta de San Pablo a los Corintios 13:1)

Las telenovelas presentan todos los clichés del enamoramiento y el cortejo que fomentan la utopía romántica. Por amor se rompen los prejuicios de clase y se supera la discriminación racial. Los personajes viven el amor como un imperativo, aman por decreto, siempre son amores a primera vista, nunca construidos a través de la cotidianidad. Como género literario, el melodrama recupera del ideal del amor romántico varias características fundamentales: el amor es desgraciado, atravesado por desgracias y obstáculos que muchas veces terminan en la muerte o en su imposibilidad, es un amor condenado y amenazado (*Tristán e Isolda*, *Romeo y Julieta*) y la persona amada es hiperidealizada, dotada de atributos que la magnifican.

Además de ser un vehículo de transmisión de la utopía del amor romántico, las telenovelas se utilizan para promover el consumo y se producen y transmiten en función de su comercialización: crean necesidades, fijan estereotipos, modas, maneras de comportarse. Los niveles de audiencia regulan su producción y programación, es decir, los temas, actores, contenidos, horarios, se modifican en función de la respuesta del auditorio, y todo esto con el único objetivo de mantener altos índices de audiencia para venderlos a los anunciantes. El negocio de la televisión comercial es ese: ofrecer consumidores a las marcas patrocinadoras. Por eso Nora Mazziotti se refiere a la industria de la telenovela como “el negocio del amor” (Mazziotti,1996).

La utopía del amor romántico está vinculado al orden social, de ella se desprenden instituciones y principios morales para regular las relaciones. El amor en occidente tiene que ver con la política ya que reproduce el sistema al fundamentar el matrimonio burgués. Las condiciones históricas concretas en las que conviven los enamorados hacen mella en su amor. En México, cruzado por la desigualdad, las carencias económicas, la precariedad del empleo, la insuficiencia de recursos y servicios, la dureza de la cotidianidad, el machismo y su violencia, hacen mella en el amor inicial y el matrimonio muchas veces acaba siendo una trampa en la que quedan atrapados los enamorados y sus ilusiones.

Como casi todas las utopías, acaba convirtiéndose en algo tedioso y moralino, es el fundamento del orden social a través de la monogamia y el matrimonio, base de la familia, institución social esencial para la reproducción de la sociedad. Paradójicamente, aunque el amor naufrague en la cotidianidad, la familia, con todas sus complejidades

y contradicciones, constituye un recurso importante de sobrevivencia y solidaridad en nuestra sociedad (Adler, 1985).

El amor romántico se convierte en el sedimento de los roles de género. La cultura patriarcal le exige a los hombres ser fuertes, valientes, violentos, protectores, proveedores, exitosos, viriles, sexualmente poderosos. Les está prohibido ser sensibles y pacíficos, se les impide relacionarse de otra forma con las mujeres, en un plano de igualdad, de respeto mutuo, de generosidad y comunicación. A las mujeres el mito del amor romántico las coloca en una doble posición: o es la cazadora de hombres de apetito sexual voraz e insaciable, o la sufrida doncella que pasivamente espera la llegada del príncipe azul que le otorgará una identidad y colmará su vacío existencial.

Las televidentes y su vivencia de la utopía

¿Cuáles son los usos que las televidentes le dan a la telenovela? Principalmente soñar, sublimar –transformar los impulsos instintivos en actos más aceptados desde el punto de vista moral o social– y darle rienda suelta a las emociones. Permiten exponer libremente los sentimientos, encontrar un espacio para llorar y sufrir plácidamente. Ese es el gran significado de evasión, entretenimiento. Las verbalizaciones que se expondrán a continuación son producto de entrevistas realizadas a una tipología de mujeres consumidoras de telenovelas de clase media y media baja, de la Ciudad de México, efectuadas entre el 2015 y 2016.

“La gente busca soñar con algo.”

“En la telenovela me refugio, prefiero la ilusión, soñar, el paréntesis.”

“La telenovela va a seguir porque los humanos necesitamos tener ilusiones, es una forma de escaparse, de relajarse, ojalá sacaran mejores propuestas.”

“Las telenovelas son una válvula de escape, te hacen sentir emociones diferentes, son útiles para descansar y divertirse un momento. Veo la televisión para olvidarme un rato de tantas cosas que agobian.”

“Me hace salir de lo que estoy.”

“La historia tiene incongruencias pero ayuda a fantasear y salir de lo cotidiano.”

“No quiero ver violencia ni lo que sucede a mi alrededor, me gusta lo romántico, lo tranquilo, ya no quiero ver el mundo, me quiero evadir.”

“Muchas novelas reflejan al pueblo, pero no quiero ver la cruda realidad. Me entristece.”

“Me gusta que reflejen lo real, lo agradable.”

“Me agrada ver escenarios bonitos, exteriores, naturales.”

El amor idealizado que presentan es totalmente “aspiracional” para usar un término utilizado en la jerga televisiva, que compensa las carencias afectivas de la realidad. Sucede lo mismo con otros productos, como los melodramas o las comedias románticas del cine y las novelas rosas, estudiadas por Janice Radway (1991):

El trabajo de Radway sobre lectoras de novelas rosa en Inglaterra pudiera ofrecer algunas consideraciones de interés. Ella encuentra que, a través de la lectura, las mujeres eluden las exigencias de su papel doméstico escapándose a un mundo de romance y fantasía sexual en lo que consideran uno de sus raros momentos de privacidad dentro del hogar, y va más allá al señalar que ello constituye un gesto de protesta contra las estructuras de su vida diaria, dentro de una sociedad patriarcal. (Lozano y Yarto, 2004, p. 25)

Si se considera este momento de evasión un gesto de protesta contra el patriarcado, entonces la práctica de ver televisión es otro refugio contra la dura realidad. Pero las mujeres que consumen historias de amor no se engañan, pueden distinguir entre realidad y fantasía. La gran mayoría sabe que la relación que tiene no es perfecta, pero eso no las hace infelices, simplemente sueñan con lo perfecto en esta dinámica social y cultural que nos hace creer en el amor como algo necesario e imprescindible. Con la telenovela compensan ese desequilibrio.

Las verbalizaciones de mujeres de clase media baja respecto a su identificación con las historias de amor interclasista de las telenovelas demuestran la identificación con las historias y la creencia utópica de que el amor puede atravesar las barreras sociales:

“Toda la gente es igual. No por tener dinero o ser pobres somos diferentes, o no tenemos el mismo nivel que ellos. Yo pienso que no. Todos somos iguales. Todos somos personas”.

“Lo que ellos (los ricos) toman como diferencia es el tener dinero. Uno quiere a una persona por sus valores. A mi no me importaría tanto el dinero, con dinero puedes comprar muchas cosas pero de qué sirve, les falta comprensión”.

“Uno se fija en los sentimientos, no en qué tienes, un pobre puede ser mejor que un rico”.

“Sí podríamos tener el nivel de los ricos. Sí puedes alcanzar esa cultura mediante la educación”.

“En el trabajo una secretaria se relaciona con su jefe, puede pasar que se enamoren”.

“Simplemente yendo en la calle te encuentras a gente rica”.

En resumen, *“Puede llegar a suceder y a cualquiera le pudo haber sucedido”.*

Las telenovelas permiten abordar distintos temas:

“En la telenovela se habló del uso y ventajas del parche anticonceptivo, todas estábamos calladas [madre e hijas] atentas a lo que pasaba en el televisor, les dije que siempre tuvieran cuidado, que nadie estaba exento de que le pasaran esas cosas”.

La telenovela une a las familias porque es un género que se comparte y se comenta:

“La televisión cuenta muchas historias, puedes aprender, entretenerte, relajarte, a veces no pensar, me gusta verla con mis hijos porque me puedo acercar y platicar”.

“Veo la telenovela para poder platicar con mis hermanos, pues todos la ven y así yo me integro”.

Son una gran escuela de educación sentimental, una ventana a la vida, gusta ver las experiencias de otros, se aprende:

“Aprendes a usar palabras, a veces se te acaban las palabras, ahí aprendemos a enfrentar situaciones”.

“En las novelas se ve como sufre la gente”:

“He visto mis problemas en las novelas, me he identificado”.

“Veo la experiencia de otras mujeres y me ayuda a reflexionar sobre mi vida”.

“Me gusta ver el punto de vista distinto entre los hombres y las mujeres”.

El sistema capitalista manda estímulos con propósitos comerciales a la esfera de la vida íntima de los enamorados. Las historias de amor se vinculan al consumismo, ofrecen estilos de vida que son una aspiración:

“Te hacen soñar, sueñas, quieres adquirir esas cosas”.

“Me engancha cuando quiero vivir como los personajes”.

De las telenovelas se toman ejemplos, se imita a personajes:

“Veía como las protagonistas de Agujetas de color de rosa patinaban y bailaban sobre hielo, por eso yo estudié ballet por casi diez años. En Comitán, Chiapas no hay pista de hielo. Veía a las protagonistas como un modelo, yo quería ser como ellas, me peinaba así y a veces hasta actuaba igual que ellas”.

Se encarnan fantasías:

“En ocasiones me hacen ilusionarme como cuando pasó la telenovela de El premio mayor, donde el Güicho Domínguez se sacó la lotería, desde ese momento yo juego a los progoles, también porque a través de esas telenovelas puedo ver lo que pasa en el mundo”.

Hay identificación con personajes por la problemática que viven, por ejemplo el racismo:

“Cuando yo era niña veía la telenovela Carrusel, me movía sentimientos enormes en cuanto al racismo, yo siempre estaba enojada con la niña rica y güerita porque despreciaba a Cirilo a pesar de que él la amaba. Lo despreciaba sólo porque era pobre y su color de piel oscura. Me identifiqué porque yo tengo un color de piel oscuro, me enojaba porque tuve

compañeros de la escuela que me criticaban por mi color de piel y en ocasiones me hacían llorar. Por eso yo miraba esa telenovela y me unía a Cirilo”.

Las villanas son muy atractivas, y más cuando son verosímiles:

“Me intrigaba la maldad de Catalina Creel en Cuna de lobos. Así es mi suegra. Son cosas reales”.

El fenómeno de la recepción es complejo. No sólo depende de la intencionalidad del emisor, sino de la interpretación de los receptores. Así lo expresa Umberto Eco:

Como registro de los efectos de conciencia logrados por las comunicaciones de masas, el análisis de contenido es totalmente inoperante. Éste nos dice que efectos de concienciación se quería producir, pero no cuáles han sido producidos. Existe, dijimos, según las diversas situaciones socioculturales, una diversidad de códigos, o bien de reglas de competencia y de interpretación. Y el mensaje tiene una forma significativa que puede ser llenada con diversos significados, puesto que existen diversos códigos que establecen diferentes reglas de correlación entre datos significantes y datos significados, y toda vez que existen códigos de base aceptados por todos, hay diferencias en los subcódigos, para los cuales una misma palabra comprendida por todos en su significado denotativo más difuso, puede connotar para unos una cosa y para los demás otra. (Eco, 1985, p. 177)

De esta forma, dentro de un mensaje esencialmente afín a la reproducción del sistema, funcional, las televidentes logran encarnar deseos de superación de su situación opresiva; ven las historias de superación y emulan las luchas de las protagonistas:

“Me gusta ver que alguien a quien le está yendo mal encuentra el amor en otra persona”.

“Me enseñó que puedo salir adelante sola, ser autosuficiente”.

“Te dan armas, ideas, esperanzas, encuentras palabras para defenderte, a no dejarte, a que tú puedes”.

“Si ella puede, yo también. Viendo telenovelas aprendes”.

“La protagonista debe ser luchona. Sólo así te identificas con ella”.

“Que sea buena pero no boba”.

“Debe ser real y vivir cosas creíbles”.

“No deben ser ni muy buenas, tontas ni malas”.

“La actriz debe ser bonita”.

Y, sobre todo, la telenovela les permite vivir una utopía de justicia:

“Yo quisiera que así fuera la vida de color de rosa, me gustaría soñar que así es: paz, justicia, igualdad”.

“Debe de tener un final feliz como en las películas; vas para ver ganar al héroe”.

Cómo se ve, las mujeres pueden interpretar cosas distintas al mensaje de sumisión, éstos no siempre se reciben con la intencionalidad de los emisores. No podemos pensar que las televidentes son descerebradas, tontas o viven enajenadas. Sólo están moldeadas por la cultura, pero no responden como zombies, la recepción dispara múltiples significados.

Conclusiones

Hay un vínculo entre amor y cultura, la cultura norma las maneras de amar y modela los instintos biológicos. Y también hay un vínculo entre amor y economía. La telenovela está vinculada a la reproducción de la sociedad a través de pilares fundamentales culturales e ideológicos que inciden en aspectos vitales, humanos, íntimos: qué es ser mujer, qué es amar, qué es el matrimonio. En eso, es una fiel reproductora de la mentalidad social, ya que si se aparta de los valores casi siempre es rechazada por su público. ¿Qué fue primero, la gallina o el huevo?, ¿La televisión transmite lo que la gente quiere o la gente ve lo que la televisión transmite? Por eso es pertinente la pregunta de Umberto Eco, ¿qué le ha hecho el público a la televisión? Existe una simbiosis, una retroalimentación entre las historias que ofrece y las historias que le demandan. El escritor inglés Clive Barker lo apunta con claridad: “La televisión es el primer sistema verdaderamente democrático, el primero accesible para todo el mundo y completamente gobernado por lo que quiere la gente. Lo terrible es, precisamente, lo que quiere la gente” (Barker, 1997, p. 34).

La telenovela ha acompañado a las mujeres latinoamericanas desde hace cincuenta años. Ha sido el fiel reflejo de su sufrimiento y de su papel subordinado al hombre, de su lucha por el reconocimiento como ser autónomo, de su derecho al trabajo, la educación, el erotismo y la participación en la política y la sociedad. Poco a poco ha ido incorporando los cambios en el rol femenino, de tal manera que la audiencia femenina de telenovelas reclama protagonistas acordes a esta nueva realidad.

Aquí está asunto fundamental: a lo mejor la intención del discurso de la telenovela es subordinar y enajenar a la mujer y en cierto sentido lo logra, pero la recepción puede ser distinta, siempre implica una negociación de parte del público, el que resemantiza los mensajes recibidos. Hay distintos usos de la telenovela por parte de su público. La telenovela reproduce los valores de la sociedad, los que se gestan en distintos ámbitos (escuela, religión, arte, cultura), no los produce ella. Pero también toca temas de ruptura, acompaña y atestigua los cambios en la mentalidad, sobre todo en el papel de la mujer.

La espectadora vive un amor real en su vida cotidiana, sujeto a muchas contradicciones, carencias, violencias, etc. Ve el de la telenovela como un ideal, como una utopía,

con esto sublima sus carencias al encarnar vicariamente el papel de la heroína. Por una parte, se refuerzan sus patrones de conducta, se fortalece la idea del amor que fundamenta el matrimonio en la sociedad burguesa (patriarcal, con subordinación de la mujer, fundamentando una familia que perpetúa roles, posesiones, etc.). Pero por otra, al ver el triunfo del bien y la virtud, también se entera de que hay otras formas de amar, lejos de violencias e injusticias. En ese sentido puede ser una experiencia liberadora.

Hombres y mujeres vivimos permanentemente atrapados en una tensión entre los instintos que vienen de nuestra naturaleza biológica y las normas sociales, la cultura. Pese a la prohibición de desear a la pareja del prójimo, o de no fornicar, la sexualidad humana se sigue manifestando gozosamente o reprimiendo con consecuencias perversas. El melodrama representa estas dos fuerzas: el premio a la virtud y el gozo de la transgresión. Símbolos, mitos y arquetipos representan esa contraposición universal y eterna que forma parte del inconsciente colectivo. La audiencia se engancha tanto con los héroes/protagonistas, como con los villanos/transgresores. Es el espectáculo de las pasiones, de la lucha entre el bien y el mal, entre el instinto y la cultura.

La telenovela registra poco a poco los cambios en la mentalidad: aparecen nuevas temáticas, se atreve a romper y a presentar situaciones distintas. Pero no se puede alejar de la mentalidad de las mayorías porque si no hay sintonía con ellas no gustan, fracasan. Hay diversidad de públicos, el tradicional sigue reacio a cambiar (es como el voto duro del PRI), aunque ya hay sectores que se atreven.

Las protagonistas de telenovela se someten a las pautas del amor-romántico (matrimonio, fidelidad, monogamia, patriarcado) pero no se dejan golpear, trabajan, exigen respeto, se independizan, tienen historias de triunfo personal. El mensaje es ambivalente, se pueden encontrar reforzamientos para ambas actitudes.

Al ser estereotipadas, las telenovelas ofrecen parámetros de virtud, ejemplos del bien: no se premia a los villanos, la protagonista, para serlo, tiene que enfrentar el mal y superarlo. El público exige protagonistas modernas, independientes, libres, autosuficientes. Las mujeres las ven porque tienen esas dos posibilidades: identificarse con la heroína porque viven el dolor, la humillación, el desprecio, pero también con su historia de superación y de denuncia del maltrato.

La verdadera utopía sería liberar a la mujer de la necesidad de vincular su vida y su mundo al amor y su tiranía.

Referencias

- Adler, L. (1985). *Cómo sobreviven los marginados*. México: Siglo XXI.
- Ang, I. (1997). Cultura y comunicación. Hacia una crítica etnográfica del consumo de los medios en el sistema mediático transnacional. En D. Dayan (Comp.). *En busca del público* (pp. 83-106). Barcelona: Gedisa.
- Barker, C. (1997). *Clive Barker's AZ of horror*. Londres: BBC Books.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción*. Madrid: Taurus Humanidades.

- Covarrubias, K., Bautista, A. y Uribe, B. (1994). *Cuéntame en qué se quedó. La telenovela como fenómeno social*. México: Trillas.
- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos de discurso. *Versión Estudios de Comunicación y Política*, (26), 97-118.
- Charlois Allende, A. (2012). Telenovelas en México. Nuestras íntimas extrañas. *Comunicación y Sociedad*, (18), 205-210.
- De Rougemont, D. (1979). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- Díaz, T. y Manrique, R. (2012). *Celos. ¿Amar o poseer?* México: Trillas.
- Eco, U. (1985). *De los espejos y otros ensayos*. Madrid: Akal.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1995). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- González, J. (1998). El regreso de la cofradía de las emociones interminables: telenovela y memoria en familia. En J. González (Comp.). *La cofradía de las emociones interminables* (pp. 163-181). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Herrera, C. (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Kats Editores.
- Jara, R. (2011). *Telenovelas en México. Nuestras íntimas extrañas*. México: Grupo Delphi.
- Lamas, M. (Comp.) (1996). *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lozano, J. y Yarto, C. (2004). Televisión, rutinas y vida cotidiana en mujeres de México, Guadalajara y Monterrey. *Global Media Journal*, 1(1). Recuperado de http://gmje.mty.itesm.mx/yarto_lozano.html
- Lull, J. (1988). Constructing rituals of extension through family television viewing. En J. Lull (Ed.), *World families watch television* (pp. 237-259). California: Sage Publications.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (Coord.) (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela*. Buenos Aires: Paidós.
- Morley, D., (1992). *Television, audiences y cultural studies*. London: Routledge.
- Muñoz, S. (1994). *Barrio e Identidad. Comunicación cotidiana entre mujeres de un barrio popular*. México: Trillas.
- Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Punset, E. (2007). *El viaje al amor. Las nuevas claves científicas*. Barcelona: Ediciones Destino.

- Quispe-Agnoli, R. (2009). La telenovela latinoamericana frente a la globalización: roles genéricos, estereotipos y mercado. *La Mirada de Telémaco*, (2), 1-10.
- Radway, J. A. (1991). *Reading the romance. Women, patriarchy and popular literature*. The University of North Carolina Press.
- Reygadas, L. (2008). *La apropiación. Destejiendo las redes de la desigualdad*. Barcelona: Antrophos-UAMI.
- Rosas, M., Vázquez, M. (1995). Cencientas del siglo xx. Mujeres y telenovelas en la ciudad de México. *Géneros*. Universidad de Colima.
- Sampedro, P. (2004). El mito del amor y sus consecuencias en los vínculos de pareja. *Página Abierta*, (150). Recuperado de <http://www.pensamientocritico.org/pilsan0704.htm>
- Sangrador, J. L. (1993). Consideraciones psicosociales sobre el amor romántico. *Psicothema*, 5 (supl.), 181-196.
- Silverstone, R. (1994). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrourtu Editores.
- Singer, I. (1992). *La naturaleza del amor cortesano y romántico*. México: Siglo XXI.
- Stendhal. (1990). *Del amor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Trejo Silva, M. (2011). La telenovela mexicana. Orígenes, características, análisis y perspectivas. México: Trillas. Verón, E. y Escudero, L. (Comps.) (1997). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.

MITOPOEIA EN LAS NOTICIAS DE LA TELEVISIÓN NORTEAMERICANA: IMÁGENES, ARQUETIPOS Y NARRATIVAS DEL COWBOY Y LA DIOSA

OTTO SANTA ANA
Universidad de California, Los Ángeles

Una ideología es siempre una cosa derivada, y lo primario es una mitología. La gente no piensa en un conjunto de suposiciones o creencias; Ellos inventan un conjunto de historias, y derivan las suposiciones y creencias de las historias. Cosas como demócratas, progresistas, revolucionarias: son tramas cómicas, superpuestas a la historia.

NORTHRUP FRYE

Introducción

Las declaraciones audaces sobre la relación entre la narrativa y la ideología, como el epigrama de Northrup Frye (Saluskinszky, 1987, p. 31) deben ser evaluadas con una erudición empírica en el discurso de noticias de televisión, ya que, a pesar de la erosión significativa de su audiencia, son los más importante entendimientos de la nación y mundo. Los espectadores de noticias todavía asumen que la información de noticias de la red proporciona una contabilidad diaria exacta y autorizada de la realidad que se despliega de los Estados Unidos, debido a sus valores superiores de la producción y tecnología sofisticada. La confianza de los espectadores puede ser mejorada, y también la democracia norteamericana, si los periodistas de televisión reconocen las narrativas esenciales de su oficio. Este capítulo¹ explora la mensajería fundamental de noticias de la red sobre inmigrantes no autorizados.

La gente tiende a creer que obtienen datos de los periódicos, de la radio o de los reportajes televisivos, aunque se trate de un relato relativamente sensacionalista de los hechos, pero no es posible reportar objetivamente los sucesos de noticias. El conocimiento está constituido, no se encuentra entero. Barthes señaló que la narración es un elemento fundamental de la conciencia humana, pero su omnipresencia misma oculta

¹ Esta es una traducción acortado de un artículo que apareció en *Discourse & Society* en 2016. Se omite dos tablas de datos y múltiples descripciones semióticas escenas por escenas de reportes particulares.

sus rasgos distintivos. Hayden White presentó una crítica definitiva a los historiadores del siglo XIX por creer que podrían dar una verdadera explicación de la historia. El problema no era una cuestión de contenido, sino de forma. Para contar una historia sobre los hechos de un evento cambia fundamentalmente la relación de los hechos con las personas. White (1980) argumentó que antes de que los hechos crudos de un acontecimiento histórico sean reportados, son simples puntos de datos sin orientación, significado social o valor de verdad. Sin embargo, contar una historia sobre los hechos necesariamente transforma esos puntos de información socialmente sin sentido a una historia normativamente significativa. Del mismo modo, si bien los periodistas pueden presumir que una buena copia transmite los hechos de un acontecimiento de manera transparente al consumidor de noticias, nadie puede evitar una limitación de la cognición humana: sólo podemos interpretar hechos que están envueltos en una tela normativa de una narrativa.

Para analizar la afirmación de Frye, analicé un conjunto completo de noticias de la red de un año sobre los inmigrantes, empleando el análisis narrativo con semióticas y herramientas de género cinematográfico para manejar la multimodalidad de las noticias de televisión. También me dedico a una parte de la vasta investigación sobre la mitología para investigar lo que Claude Lévi-Strauss llamó *mythopoesis*, el proceso de creación de mitos. Me interesa la fuerza constitutiva del mito como discurso. Por mito me refiero a una “creencia fundacional dentro de una cultura dada a la vez necesaria y ficticia,” un ritual aparentemente indispensable que reforza y codifica las creencias sociales para salvaguardar y obligar a sus moralidades (Von Hendy, 2002, pp. XI-XII, p. 208). Los teóricos de la comunicación y los estudiosos del género han sostenido desde hace tiempo que los productos culturales de los medios de comunicación sirven para definir y reforzar las categorías morales y estéticas de la sociedad en el ejercicio del poder social y, por tanto, son expresiones contemporáneas del mito (Bird y Dardenne, 1988). Siguiendo el aforismo de que el mito es una “ficción necesaria”, se pregunta lo siguiente: ¿Qué narrativas utiliza la televisión norteamericana para dar sentido a la inmigración latina? ¿Cuál es la base de estas narraciones? ¿Cuáles son sus efectos sociales? Pero primero debo describir el corpus.

Métodos para estudiar noticias de la red

Me baso en un análisis de noticias de televisión norteamericana que evaluó una base de datos completa de programas de televisión en red. En los 365 días de 2004, durante el principal programa de noticias de la tarde, cuatro grandes cadenas de televisión transmitieron más de 12.140 noticias individuales. Pero sólo un pequeño subconjunto de reportes, entre 96 y 118, involucró a los latinos como la principal fuente de noticias de la historia, por lo que los tele-espectadores de la nación obtienen una visión distorsionada de los latinos estadounidenses (Santa Ana, 2013). Me enfoco en el tema latino que está sobre-representada. Los inmigrantes clandestinos comprendían no más del

18% de la población total latina en los Estados Unidos (Suro, Kocchar y Passel, 2007, p. 11), pero al menos 31, o 26% de las telenoticias latinas totales trataban del tema de los inmigrantes que cruzaban o intentaban cruzar la frontera hacia la nación. Por lo tanto, analizaremos las historias de viaje o de aprehensión de inmigrantes en términos de narrativa.

Para comenzar, busqué los patrones semióticos repetidos de la narración en cada una de estas 31 reportes, primero describiendo las unidades semánticas multimodales para cada escena y plano cinematográfico (Santa Ana, 2016). Entonces ví cómo estas unidades contribuyeron a la narración de la noticia, y trató de interpretar los patrones de una manera que es consistente con los hallazgos de género de película y estudios de mito. Llegué a creer que estas 31 reportes sobre las aprehensiones de los inmigrantes se basan en dos mitos, o lo que Frye (1957) llamó tipos de relatos, “story-types,” a saber, historias tradicionales que son reconocibles como la misma historia transmitida a través del tiempo y entre culturas. Cada story-type se asocia con su héroe arquetípico. Después de describir el primer tipo de historia, en el cuerpo de este artículo, probaré esta hipótesis de dos historias.

Western norteamericano

El primer tipo de historia que discutiré se hizo evidente casi de inmediato. Cuando el agente de la Patrulla Fronteriza es el protagonista en la noticia sobre la inmigración, los periodistas están usando el género western norteamericano. La otra noticia, cuando el inmigrante es el protagonista, exhibía un patrón narrativo notablemente bien definido, pero su story-type no era fácil de reconocer. Este segundo no era claramente un género convencional, aunque exhibe todas las características de un mito con su heroína arquetípica. Volveré a este segundo tipo de historia más tarde, pero primero hablaré de la narrativa western de los Estados Unidos, que como género ha sido analizada intensamente por académicos de cine y televisión, pero no por los recientes estudiosos del periodismo.²

Probando el uso del género en las noticias de televisión

Cuando el agente de la Patrulla Fronteriza es el protagonista, una narrativa sostiene todas las reportes de inmigración, el género western norteamericano. Barry Keith Grant (2012) define películas de género como “largometrajes comerciales que a través de la repetición y la variación, cuentan historias familiares con personajes familiares en situaciones familiares. También alientan expectativas y experiencias similares a las de películas similares que ya hemos visto” (Grant, 2012, p. xvii). Judith Hess Wright amplía esto, llamándoles fórmulas discursivas compuestas de elementos reconocibles

² La noticia sobre la inmigración, #48, se basa en el detallado análisis social semiótico crítico (Santa Ana, 2013, pp. 120-124). Allí las noticias fueron catalogadas en un apéndice (1-118).

que crean un mundo imaginario disfrazado de realidad para fines ideológicos, así como rituales y fines emocionales. Ella señala que las películas de género western (en comparación con los géneros de ciencia ficción, horror y gangster) afirman que “el acto violento puede llegar a ser moralmente correcto cuando ocurre dentro de los límites de un código [...] en defensa de la vida y la propiedad” (Grant, 2012, pp. 60-63). El western ha sido ampliamente descrito en estudios cinematográficos que se centran en cinematografía, narrativa o ideología, utilizando una amplia variedad de métodos. En su compilación, altamente considerada del género del cine, Grant discute los métodos estructuralistas de Will Wright. Wright realizó un análisis narrativo de cada una de las mejores películas occidentales durante un período de 40 años, de 1930 a 1970. Seguía el paradigma y el sintagma de cada narrativa cinematográfica.

En la versión completa de este trabajo, se probó la hipótesis del story-type western norteamericana empleando el método de Wright para determinar si las noticias de televisión sobre la inmigración paralelamente a la estructura narrativa western de la película. Wright señaló que las funciones paradigmáticas del género incluían varias dualidades, tales como lo bueno/lo malo, la civilización/el desierto, el macho/el femenino, y así sucesivamente. La función sintagmática, es decir, la progresión de la trama del género, es la siguiente: la sociedad da al héroe un estatus especial ya que sólo él puede defender a una sociedad vulnerable de la amenaza incivilizada del desierto, personificada como villanos. Así, el héroe enfrenta a los villanos. El héroe del cine western siempre triunfa, lo que restaura el equilibrio a la sociedad, y la sociedad abarca el héroe auto-apagado. El héroe tiende a ser un personaje más elaborado en las películas, mientras que la sociedad y el villano siguen son personajes planos (Wright, 1975, p. 40). La narrativa básica se centra en un héroe que se encuentra fuera de una sociedad que está amenazada por villanos incivilizados. Sólo se puede detener si el héroe se mueve con destreza violenta para defender a la gente del pueblo que vive en el borde de la civilización.

En el artículo original, comparé los parámetros de Wright con los 31 reportes de inmigración previamente identificados. De los 14 reportes que informaron sobre los inmigrantes que cruzan la frontera entre Estados Unidos y México, todos emplearon lo que se puede llamar una narrativa de noticias de género western norteamericano con la progresión de la trama que Wright encontró en las películas occidentales. El paralelismo casi perfecto de paradigma y sintagma constituye una prueba de que el género western norteamericano se emplea en noticias sobre inmigración, con una diferencia: Mientras que el héroe del cine western protege la civilización, en el género de noticias western el héroe no logra restorar el mundo desde que no puede detener la inmigración.

También rastree las convenciones de la película western que están presentes en noticias sobre inmigrantes que cruzan la frontera entre Estados Unidos y México. Más allá de la narrativa, estas convenciones de género incluyen la configuración del desierto, la iconografía occidental y los papeles desempeñados en una relación social particular: el héroe, un macho blanco taciturno hetero-normativo; los villanos, en que los indios han

sido reemplazados por mexicanos o centroamericanos; la gente de la ciudad, es decir, los blancos simpáticos; y la sociedad civilizada, que se caracteriza como vulnerable al desierto invasor.

“The West”

Es imposible no decir que “the West” es la construcción fundamental que proporciona el arco narrativo de la mayoría de las telenoticias norteamericanas sobre la inmigración. The West es el escenario de la eterna frontera, la infame tesis del historiador Frederick Jackson Turner sobre la nación norteamericana. En su clásica monografía de 1950, Henry Nash Smith puso la tesis de Turner en su contexto histórico. Nash Smith señaló que crucial para la tesis de Turner en 1921 [1893] era que la frontera formaba un hombre superior:

El desierto domina al colonizador. Lo encuentra un europeo en el vestido, las industrias, las herramientas, los modos de viajar, y el pensamiento [...] Se quita las ropas de la civilización y lo arregla en la camisa de la caza y el mocasín [...] El hombre [...] debe aceptar las condiciones que suministra, o perecer [...] El hecho es, que aquí es un nuevo producto que es norteamericano. (Citado en Anderson, 2007, p. 20)

Los historiadores del siglo xx han condenado la tesis de Turner porque encapsula la historia de Estados Unidos en una sola proposición, promueve la ficción del “Excepcionalismo Americano”,³ expía los males del genocidio, glorifica la violencia del Destino Manifiesto y rehace el imperialismo estadounidense para ser justo y liberador. Trae la civilización al desierto (Kenworthy, 1995). Sin embargo, Turner reveló algo importante; La tesis de Turner es el mito fundacional de los Estados Unidos (Anderson, 2007, p. 25).

Nietzsche caracterizó un mito como una creencia fundacional dentro de una cultura dada a la vez necesaria y ficticia. Es significativo para y para la cultura, ya pesar de sus “manifiestas inverosimilitudes, es coherente y lógico y representa ante todo una cultura que piensa sobre sí misma” (Silverstone, 1988, p. 29). Las descripciones mencionadas del género de la película por Grant (2012) y Wright (2012) también concisamente captan las características del mito. La forma narrativa del mito es fórmula familiar, aceptable y, de alguna manera reconfortante para los miembros de la cultura, que pueden ser considerados “sueños públicos” (Silverstone, 1988, p. 29).

³ El Excepcionalismo Americano es la ideología de la superioridad de los EE.UU. sobre otras naciones, lo que se debe a su historia “excepcional.” De acuerdo con la narración inculcada en las escuelas primarias y secundarias, (Dios o la historia) le concedió a la nación una mezcla de libertad, igualitarismo, individualismo, republicanismo, democracia y economía laissez-faire, y exige que la nación cumpla su misión para transformar otros países a su propia imagen—o al menos, a su propio beneficio.

La noticia televisiva es un medio contemporáneo que lleva consigo lo que David Thorburn (1988) llama la “narrativa de consenso,” que se extiende hasta donde llegan nuestros registros (p. 56). Thorburn compara la televisión hoy con el coro griego, que intentó hablar por y para toda la cultura. Tanto los poemas épicos homéricos como las noticias de hoy (Bird y Dardenne, 1988) articulan las tramas, tipos de caracteres, símbolos culturales y convenciones narrativas ampliamente comprensibles y accesibles de la cultura. Thorburn contrasta la historia de las narraciones consensuadas de las convenciones teatrales de Aristófanes y las leyendas de Homero de Troya en hexámetro dactílico a través del pentámetro isabelino de Shakespeare, a la fórmula del cine mudo y los “ritmos abruptos segmentados y convenciones formales y temáticas de la comedia de situación.” En estos casos, la narración de cuentos es una experiencia ritualizada para el público en la que los sueños públicos totalmente no originales acerca de las “apetencias dominantes” de la cultura están continuamente reafirmando, ensayando y revisando en un medio culturalmente autorizado (Thorburn, 1988, p. 60).

Por lo tanto, no debe sorprender que el más grande arquetipo que se protagoniza en la vida estadounidense, el cowboy, tiene un linaje más antiguo que el país. Richard Slotkin (1973) señaló que es un reflejo del mito europeo del galante caballero que defiende el castillo de su rey. Walter Wink (1998) sostiene que estos son reflejos de lo que él llama el “mito de la violencia redentora,” que ha existido “desde el surgimiento de los grandes estados conquistadores de Mesopotamia,” y es la base de todos los mitos occidentales de imperios y naciones basados en la conquista (pp. 39 y 48). En cada manifestación de este mito, la violencia del héroe es invariablemente alabada como “regenerativa” o “redentora.”

El mito legitima el poder de la élite, justifica la subyugación brutal de los débiles, ordena la limpieza étnica violenta de los enemigos del Estado y transforma las historias nacionales del imperialismo en historia natural. El género western norteamericano se encuentra en todos lados, desde programas de televisión para niños, películas para adolescentes, hasta multitud de formas de entretenimiento para adultos con gran variedad de formas y contenido⁴ Si bien el western ha sido claramente un vehículo para entretenimiento, argumento que también sirve como un story-type para la presentación de noticias.

Inanna

Aparte de noticias que emplean el género western, otras noticias sobre inmigrantes no se construyen alrededor de un género convencional de los Estados Unidos. Cuando el inmigrante es el protagonista, o de otra manera, se le proporciona una sustancial subjetividad, en una noticia, en mi opinión se refiere al story-type de Inanna. Debido a que el

⁴ Slotkin (1973, p. 5) y Wink (1998, pp. 42-62), respectivamente. Véase también Anderson (2007, p. 35) y Spector (2010, p. 22).

story-type de Inanna no es un género, los televidentes no podrán identificar fácilmente un tipo de relato con la certitud en que reconocen el género western.⁵ Sin embargo, afirmo que los periodistas emplean elementos importantes de la historia de Inanna para escribir acerca de los viajeros transnacionales.⁶

El story-type viene de un tiempo antes del patriarcado. Deriva de uno de los mitos de 5000 años que rodean a Inanna, la diosa sumeria de la fecundidad y la guerra (Meador, 2001).⁷ Aunque hay mucho que aprender de la diosa indomable, para el presente propósito nos centraremos en el mito del viaje de Inanna, su descenso al mundo inferior. Inanna decidió visitar el mundo de los muertos, bajo el pretexto de asistir a un funeral. Entre los sumerios, ya sean dioses o humanos, sólo los muertos podían pasar de la “tierra de la luz y la vida” al mundo inferior. Por lo tanto, su viaje fue una audaz aventura para cambiar el mundo (Katz, 2003, p. 178).

Inanna no se vistió con el traje de luto esperado, sino que llevaba los siete atavíos de su poder: sus vestiduras reales, un tocado, una coraza, una peluca, un collar y un anillo de oro. También llevaba su vara de medir. En la primera puerta del mundo inferior, el porter exigió que Inanna renunciara a su vara de medir. Cuando ella preguntó por qué, el guardián sólo le dijo: “Es la manera del mundo inferior.” Así que Inanna cumplió. Pasó por las siete puertas, sacando cada una de ellas un trozo de ropa. Inanna fue literalmente despojada de poder cuando llegó a la sala del trono del mundo inferior. Sin embargo, cuando se atrevía a alcanzar el trono, fue matada instantáneamente y fue colgada como un cadáver podrido en un gancho de carne. Durante tres días y tres noches reinó el temor en “la tierra de la luz y de la vida.” Finalmente resucitó (Dalley, 1989, p. 158).⁸

⁵ El tipo de cuentos de Inanna sólo se encuentra en cuentos arqueados como *El mago de Oz* (dirigido por Victor Fleming, 1939) o *Alicia en el País de las Maravillas*. Es posible que los espectadores no reconozcan la destemida diosa del tercer milenio antes de Cristo, detrás de las historias de ensueño de las niñas.

⁶ Los estudios cinematográficos analizan la apelación perenne en historias frecuentemente repetidas que se basan en trayectorias o mitos epistémicos subyacentes (Anderson, 2007; Cawelti, 1970; Grant, 2012). Algunos mitos en la tradición occidental se convencionan, es decir, los géneros, mientras que otros mitos duraderos no se han convencionalizado.

⁷ A diferencia de las mujeres míticas de períodos posteriores, ella no es el objeto de las ambiciones y pasiones de los hombres, como es Helen. A diferencia de Medusa, no es víctima de la lujuria de un dios. Ni es una Fedra abandonada, la esposa conducida a la locura. Elementos de sus historias inundan el judaísmo, el cristianismo y el islam, pero no alberga la culpa de Eva, ya que su historia fue registrada antes de los días de Abraham (Bahun-Radunovic y Rajan, 2011). Historias y poemas que la elogian se conservan en tablillas de arcilla de la escritura más temprana de la Media Luna Fertil (Kramer, 1961, p. 16). Inanna tenía una personalidad fuertemente definida. Estaba orgullosa. Destruyó a Kur, una montaña amedrentara que no demostró su deferencia suficiente (Kramer, 1961, pp. 82-83). Caminaba entre los hombres para elegir a sus amantes, y era notoriamente indiferente a ellos. Exigía la atención sexual, no como una mujer neurótica, sino con la insistencia de la naturaleza. Audacia era su consigna: tomó los 100 elementos que fueron los fundamentos de la civilización de otro dios que luchó por recuperarlos. Pero ella prevaleció y los confió a sus devotos en Ur, su gran ciudad-estado.

⁸ Katz (2003) señala que la diosa sumeria estaba asociada con el planeta Venus con su distintivo ciclo anual y diario. El viaje de la diosa imbuido de carácter humano el cambio anual de las estaciones, así como la aparente muerte diaria y resurrección del cuerpo celeste en su complejo ciclo de aparición astral.

Al final, Inanna falló en conquistar el mundo inferior, pero ella aprendió crucialmente quién la ayudó y quién no lo hizo, y tomó su venganza en consecuencia. Por lo tanto, la razón principal de su viaje fue adquirir conocimiento de sí mismo (Katz, 2003). En resumen, el motivo principal de la diosa Inanna era esforzarse hasta los límites de su agencia. Los sumerios nunca retrataron sus acciones como aberrantes o irracionales. En un mundo pre-patriarcal, su actividad era natural y potente y no requería la legitimación de la autoridad masculina. Sus impulsos son reconocibles como la aspiración enteramente humana de emprender grandes aventuras, como dejar el hogar para emprender un peligroso viaje a tierras desconocidas por el bien de la familia.

Inanna inmigrante

Yo sostengo que mientras que los periodistas pueden ser no-conscientes de este story-type antigua (en contraste con el western totalmente convencional). Sin embargo, emplean la miseria y valentía del arquetipo al informar sobre los inmigrantes, que yo llamo Inmigrantes Inannas. Puesto que el story-type de Inanna no es un género, el tipo de noticias de Inanna aparece a los espectadores como historias individuales de interés humano. Sin embargo, en el estudio original traté de demostrar que muchos paralelos con el mito del descenso de Inanna al inframundo se expresan en las noticias sobre inmigrantes del siglo XXI.

En la noticia inmigrante Inanna, el viaje del protagonista también conduce a la revelación interna. La historia del inmigrante también se basa en la autosuficiencia. Los temas de su viaje son el brio y la desgracia. Los periodistas relatan que la inmigrante, después de que su economía doméstica la traicione o los criminales la aterrorizan, emprende el peligroso viaje contra dos adversarios: la naturaleza implacable y los soldados del Estado. Este viaje también la despoja de sus vestimentas de autonomía. Primero renuncia a su hogar cuando la desesperación la obliga a irse. Para comenzar su viaje, renuncia a su riqueza para pagar el pasaje. Luego, cuando comienza su viaje furtivo, deja de lado sus derechos políticos y humanos. La cuarta vestidura que da para cruzar es su libertad, ya que ella debe ponerse en manos de contrabandistas. En otra puerta del mundo inferior, ella abandona la seguridad ya que debe enfrentar el desierto, así como la crueldad de las bandas y carteles que regularmente la roban, la violan y abusan de ella. Y cuando llegue a la frontera, se enfrentará a la patrulla fronteriza militarizada, así como la policía en todo el país. En la frontera, ella entonces rinde la hegemonía de su lengua y cultura, puesto que ella cruza en la cultura de Estados Unidos que las denigra. Finalmente, como la diosa, cada día muere un inmigrante que intenta cruzar los grandes desiertos mojave y chihuahuense (Cornelius, 2005). Como mortal, sin embargo, la Inanna inmigrante no tiene ninguna posibilidad de resurrección. Los periodistas de hoy que escriben con simpatía acerca de los inmigrantes describen estos siete tipos de esfuerzo laborioso.

Hay otra diferencia significativa entre la diosa sumeria y el viajero transnacional de hoy. El viaje de la diosa termina claramente cuando ella sale del mundo inferior para

volver a la “tierra de la luz y de la vida”. En contraste, los inmigrantes clandestinos contemporáneos permanecen atrapados en una especie de mundo inferior. Pueden cruzar el desierto con éxito para vivir y trabajar honestamente en los Estados Unidos durante años, pero pueden ser deportados en cualquier momento, debido a su estatus extralegal. En términos de creación de mitos, la liminalidad permanente es una alteración contemporánea de la historia de un story-type que ha existido durante cinco milenios. A continuación se presenta un desglose descriptivo de #116, una noticia consumada de ABC/BBC que emplea ambos story-types, de Inanna y del western.⁹

Una noticia que emplea ambos story-types, #116

La escena 1 comienza con el plano cinematográfico estándar de ABC Sunday ancla, Terry Moran. Detrás de él, los espectadores ven un mapa de pantalla digital de los Estados Unidos y México superpuesto por el título de “Dangerous Crossing” (cruce peligroso) y una foto de un hombre a horcajadas de una cerca de alambre de púas, con el rostro escondido en una sudadera con capucha. Moran habla con gravedad:

Un jurado de Texas reanuda deliberaciones esta semana en el juicio de dos hombres acusados en un trágico y vergonzoso episodio de contrabando humano. Diecinueve inmigrantes ilegales murieron en la parte trasera de un asfixiante camión la primavera pasada. Los acusados supuestamente transportaban a los inmigrantes a través de la frontera mexicana. Como Matt Frey de la BBC informa para nosotros esta noche, la corriente de inmigrantes es tan constante como los peligros que enfrentan.

La noticia introduce ambos story-types. El gráfico confirma la declaración de Moran sobre un “flujo constante” de inmigración. También subraya el “peligro constante” que enfrentan los inmigrantes, mencionando el juicio que representa a los inmigrantes como víctimas humanas. Moran sigue a la historia principal donde el story-type de Inanna domina las dos escenas siguientes.

En la escena 2, la audiencia ve planos cinematográficos sucesivos de un minibus en un camino de tierra muy ancho en un vasto desierto, viajando hacia la cámara. El primer plano lo muestra a distancia, el segundo mucho más cerca. El corresponsal de la BBC, Matt Frey, comienza su voz en off diciendo: “Hora pico de la tarde en un camino polvoriento en México...”. Mientras sus palabras crean una disonancia narrativa porque sólo se muestra un minibus, su voz no señala la ironía. “Cada uno de estos minibuses se dirige a la frontera de los Estados Unidos. Veinte millas por recorrer y hay un puesto de control del gobierno mexicano”. La disonancia se refuerza a medida que el minibus se aleja de la cámara, creando el efecto visual de un viaje abstracto. En el plano 5, la camioneta

⁹ Para una descripción semiótica crítica detallada de #116, véase Santa Ana (2013, pp. 140-145).

se detiene y los funcionarios mexicanos hacen preguntas. Cuando escena 3 comienza, Frey continúa en narración:

Los pasajeros no quieren hablar. Atrapados entre la esperanza y el miedo, vienen de todos los rincones de América Latina. Algunos han pagado \$5,000 o más a un contrabandista de personas para llegar tan lejos. Cuando cae la noche, cruzarán la frontera hacia los Estados Unidos y lo que esperan será una vida mejor. Ellos y miles como ellos todos los días.

Él resume su historia mientras que cinco planos cinematográficos magníficamente proyectan la humanidad de estos viajeros. El primero es un primer plano close-up de tres hombres. Sus caras indígenas están más firmemente centradas telegráficamente por los gorros y abrigos que usan para repeler el frío del invierno en el desierto. Ellos no se ven afectados por la mirada de la cámara y la tensión se acumula como el lente se prolonga cuatro segundos completos –una eternidad en la telenoticias– Se entrena en ellos tanto tiempo que los espectadores reconocen el parpadeo regular de la mirada fija de los hombres. La segunda toma más de cerca los marcos de otro joven que devuelve la mirada del público durante un tiempo y luego se inclina hacia adelante fuera de la vista. A medida que la lente se vuelve a enfocar, la audiencia se da cuenta de que otro hombre ya está mirando directamente a la cámara. Por una vez en una rara inversión de roles, el voyeur de noticias de televisión se convierte en el objeto de la mirada del inmigrante (Kress y Van Leeuwen, 1996). Otro primer plano de otro hombre estóico es seguido por la panorámica de un sexto pasajero que asiente con la cabeza mínimamente a las instrucciones del oficial oído, sin levantar la mirada de la cámara. Con reminiscencias del retrato de Dorothea Lange, estas imágenes compasivas de video se representan intensamente.

La escena continúa con un plano sobre el hombro de un funcionario mexicano de pie fuera de la camioneta. Frey continúa su narración en voz off: *“Las autoridades mexicanas ya no tratan de detenerlas. En su lugar, reparten folletos diciéndoles cómo no morir en el desierto de Arizona”*. Los espectadores ven dos finales planos subjetivos que pasan y abriendo folletos con dibujos sencillos y textos breves. El equipo de cámara retrató a estos pasajeros silenciosos con una inusual profundidad de subjetividad para el público de telenoticias estadounidense.

La escena 4 cambia abruptamente para introducir otra narrativa, una historia de género western con un genial agente de la Patrulla Fronteriza (que no se describirá), pero la historia vuelve a la narrativa Inanna cuando Frey introduce formalmente al desierto como otro antagonista en el viaje de la inmigrante de hoy. A través del resplandor del sol, la cámara filtra desde un primer plano de un cactus cholla hasta un feroz panorama desértico. El siguiente disparo de una jarra de plástico vacía en el suelo del desierto señala la batalla de los viajeros con la naturaleza: *“Olvidate de huellas dactilares o visas,*

aquí el mayor obstáculo es el desierto. El año pasado murieron 600 personas de sed cruzando la frontera...". La botella de plástico se disuelve en la escena 6 en un perfil de cerca de dos inmigrantes, "...pero incluso esto no es suficiente para disuadir a los desesperados".

La audiencia de noticias ve a Frey hablando con dos mujeres que introduce por voz en off: "*En Phoenix conocí a dos hermanas de Honduras. Cruzaron el Río Grande el mes pasado y casi se ahogaron*". La cámara ofrece un plano medio de las dos hermanas. Una gesticula sobre su cabeza para indicar la altura del agua, expresando repugnancia entre una gama completa de emociones, mientras que en contraste absoluto su hermana permanece impassible. Frey traduce para una hermana: "*Usted sabe muy bien, no hay dignidad en nada de esto. Vienes a trabajar y sólo a trabajar. Es sobre todo, la supervivencia*".

De esta manera, Frey ofrece su perspectiva conclusiva sobre el viaje de los inmigrantes. Cuando la cámara se acerca más allá de la inmensa extensión del desierto, Frey termina su reporte con una voz en off: "*Sólo uno de cada tres inmigrantes es atrapado. Matt Frey, Noticias de la BBC, Nogales, Arizona*".

Frey sensibilizó al inmigrante con metáforas complementarias en su excepcional noticia (Santa Ana, 2002, p. 145). Él caracterizó a los inmigrantes como seres humanos desesperados, como individuos que luchan por sus vidas en el desierto, y la gente que insiste en su dignidad. Frey enriquece el sentido de los espectadores de los viajeros por el lanzamiento de sus esfuerzos como acontecimientos de la consecuencia humana, no en términos de los movimientos estándar de la trama del género western. La cámara fotográfica de esta noticia BBC/ABC fue particularmente exitosa al conceder a estos individuos plena subjetividad incluso cuando permanecieron anónimos, por lo que los espectadores de noticias los percibieron como viajeros en un viaje peligroso, no invasores criminales o animales migratorios. Durante 150 segundos, los espectadores presenciaron lo que significa ser una Inanna inmigrante.

La tabla 2 (omitida) lista las noticias que se catalogan en términos del story-type de Inanna. Dado que este tipo de relatos no es un género, no está señalado por un conjunto icónico de rasgos convencionales, en contraste con los elementos predecibles del género western. En consecuencia, clasifiqué la historia de descenso al mundo inferior en términos de sus temas de violencia y vulnerabilidad, su narrativa (es decir, un viaje personal inevitable hacia un estado liminar interminable, puntuado por una serie de pérdidas y pruebas con el Estado y la Naturaleza como adversarios que resulta en poco sentido de realización, incluso si uno sobrevive), y los motivos visuales asociados que señalan esta narración. Esperaba demostrar que el inmigrante es el protagonista indiscutible de 11 noticias en la muestra de 12.140 historias de todo el año, o el 9.3% de todas las historias latinas. Más allá de las historias que emiten a los inmigrantes como protagonistas, varias noticias representan a inmigrantes con cierto grado de subjetividad expresando los atributos de Inanna voyager. Por lo tanto, argumento que los elementos del tipo de historia de Inanna son rasgos regulares de noticias de televisión sobre trabajadores transnacionales no autorizados.

Conclusión

En 2004, los periodistas de telenoticias norteamericanas utilizaron sólo dos story-types, el Inanna y el western, para captar la complejidad de las historias que constituyen la experiencia de inmigrantes estadounidenses. La lucha entre la diosa intrépida que surgió en una sociedad pre-patriarcal y el guerrero estoico que defiende el orden patriarcal ahora se reproduce en las telenoticias de los Estados Unidos. En términos de contenido, la noticia Inanna problematiza la claridad irreal del omnipresente western. La historia de Inanna desafía los valores del mito norteamericano, en primer lugar al permitir que los televidentes de noticias estadounidenses vean al inmigrante como una persona real, en lugar del antagonista caricaturizado del cowboy. En términos de forma, el espectador trata el género western de manera diferente de la noticia Inanna ya que no tiene convenciones cinematográficas instantáneamente reconocibles. Mientras que todas los reportes de story-type western se leen como ejemplos de un solo género, cada reportaje de story-type Inanna se lee como una historia única de “interés humano” sobre un viajero individual o dos (Lule, 2001, pp. 119-120). Por el contrario, no se reconocen instantáneamente la inconfundible trama, el tema y el motivo de las historias de Inanna.

Sin embargo, cada historia de Inanna derriba la premisa western de que los cowboys traen un orden justo a los incivilizados, invitando así al público a reconsiderar su postura moral. Estas noticias subvierten los valores estadounidenses de la nacionalidad relatando la desgracia, las pruebas, la explotación violenta y la muerte de individuos reales. Dado que la vulnerabilidad y la violencia son temas gemelos de las noticias inmigrantes de Inanna, la audiencia de noticias se sentirá menos satisfecha por el castigo contra los hombres y mujeres indefensos por agentes de la patrulla fronteriza.

Por último, las historias de inmigrantes de Inanna cuestionan la ideología patriarcal de los norteamericanos. El story-type de una diosa del tercer milenio, concebida y adorada en el tiempo anterior al patriarcado, da a los periodistas tramas de fortaleza personal y propósito moral, contra-historias sobre las personas que deben impugnar la corrección física normalizada de las mujeres y las personas de color que desafían la fortaleza del privilegio masculino estadounidense gabacho. Ya sean reportados en las noticias o no, estos viajeros no tienen más remedio que arriesgarse sus vidas cruzando un desierto despiadado. Desafían a los agentes de migración con uniformes militares, no como un ejército invasor, sino como padres comprometidos que buscan salarios modestos por el bien de sus hijos. Tales acciones cuestionan la legitimidad del patriarcado.

Los rituales de ir al cine y los de ver diariamente las telenoticias sirven propósitos similares. Cada uno involucra a su audiencia recubriendo discursos que reafirman los valores de la cultura nacional. Al igual que los antiguos griegos disfrutaron repetidas repeticiones de sus poemas épicos porque conocían a todos los personajes, los giros de la trama, y cómo termina la historia, los espectadores de hoy experimentan la satisfacción observando la repetición de la narrativa fundacional que promulga la ideología nacionalista (Grant, 2012, p. 29). Del mismo modo, los informes de prensa presentan

los acontecimientos del día al disfrazar los cuentos tradicionales de moralidad que justifican un orden político. La estimación del antropólogo Bronislaw Malinowski (1948) a mediados del siglo XX de lo que el mito sirve, lo que él llama cultura ‘primitiva’, es apta para la audiencia televisiva actual:

El mito cumple una función indispensable: expresa, realza y codifica la creencia. Salvaguarda y hace valer la moralidad [...] El mito es, pues, un ingrediente vital de la civilización humana. No es una historia ociosa, sino una fuerza activa trabada: no es una explicación intelectual o una imaginaria artística, sino una carta pragmática de fe primitiva y sabiduría moral. (p. 202)

Nietzsche notó que el mito es una “ficción necesaria”, una narración que los periodistas declaman, reconozcan o no su falsedad. Actualmente, las redacciones de red utilizan sólo dos story-types para relacionar la experiencia de los inmigrantes. Los medios de comunicación frecuentemente presentan la noticia de género western que sustenta el mito fundacional de la nación que derrota a otros hasta que aceptan la hegemonía estadounidense. Tal narrativa represiva está en desacuerdo con nuestro cada vez más post-patriarcal y heterogéneo orden nacional. Sin embargo, cuando se yuxtaponen al mito western, las noticias de Inanna son liberadoras ya que validan la queja de los inmigrantes mientras interrogan la violencia del héroe cowboy.

Los story-types míticos perseveran durante milenios, en parte porque son recontados a través del tiempo con trazos fluidos que visten un núcleo epistémico fundamentalmente inmutable y ofrecen escapes imaginarios rápidos de la angustia de la condición humana. Resulta que las telenoticias de la noche, así como la película, cuenta con el cowboy arquetipo como una diversión heroica nacional de nuestro mundo complejo y nuestras vidas banales. Pero el público de hoy en día no podrá escapar, mucho menos enfrentar con éxito los desafíos crecientes de la globalización del siglo XXI si todo lo que ve son repeticiones de la visión desacreditada de Frederick Jackson Turner. Dado que los periodistas invariablemente usan story-types para empujar las tramas de los eventos diarios, deben reconocer el trazo mítico en el que envuelven los hechos.

Referencias

- Anderson M. C. (2007). *Cowboy imperialism and Hollywood film*. Peter Lang.
- Bahun-Radunovic, S. y Rajan, V. G. J. (2011). Cassandra's gift. En S. Bahun-Radunovic y V. G. J. Rajan (Eds.), *Myth and violence in the contemporary female text*. Londres: Ashgate.
- Barthes, R. (1972 [1957]). *Mythologies*. Nueva York: Hill & Wang.
- Bird, S. E. y Dardenne, R. W. (1988). Myth, chronicle and story: Exploring the narrative qualities of the news. En J. W. Carey (Ed.), *Media, myths, and narratives: television and the press* (pp. 76-86). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

- Cawelti, J. G. (1970). *The six-gun mystique*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Cornelius, W. (2005). Controlling 'unwanted' immigration: Lessons from the United States, 1993-2004. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 31(1), 775-794.
- Dalley, S. (1989). *Myths from Mesopotamia: creation, the flood, Gilgamesh, and others*. Oxford University Press
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton University Press.
- Grant, B. K. (Ed.) (2012). *Film genre reader IV*. University of Texas Press.
- Howells, R. (2003). *Visual culture*. Cambridge: Polity Press.
- Katz, D. (2003). *The images of the Netherworld in the Sumerian sources*. Potomac, MD: CDL Press.
- Kenworthy, E. (1995). *America/Americas: myth in the making policy of U.S. toward Latin America*. Pennsylvania State University Press.
- Kramer, S. N. (1961). *Sumerian Mythology: a study of spiritual and literary achievement in the third millennium B. C.* Nueva York: Harper & Brothers.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: the grammar of visual design*. Abingdon, UK: Routledge.
- Lule, J. (2001). *Daily news, eternal stories: the mythological role of journalism*. Nueva York: Guilford Press.
- Malinowski, B. (1948). *Magic, science, and religion and other essays*. Nueva York: Anchor Books.
- Meador, B. D. S. (2001). *Inanna, Lady of Largest Heart: poems of the Sumerian high priestess Enbeduanna*. University of Texas Press.
- Saluskinszky, I. (1987). *Criticism in society: Interviews*. Nueva York: Methuen.
- Santa Ana, O. (2002). *Brown tide rising: metaphoric representations of Latinos in contemporary public discourse*. University of Texas Press.
- . (2013). *Juan in a Hundred: representation of Latinos on Network News*. University of Texas Press.
- . (2016). The cowboy and the goddess: Television news mythmaking about immigrants. *Discourse & Society*, 27(1), 95-117.
- Silverstone, R. (1988). Television, myth, and culture. En J. W. Carey (Ed.), *Media, myths, and narratives: television and the press* (pp. 20-47). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Slotkin, R. (1973). *Regeneration through violence: the mythology of the American Frontier: 1600-1860*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Smith, H.N. (1950). *Virgin land: American West as symbol and myth*. Harvard University Press.
- Spector, B. (2010). *Madness at the Gates of the City: the myth of American innocence*. Berkeley, CA: Regent Press.
- Suro, R., Kocchar, R. y Passel, J. (2007). *The American community – Hispanics: 2004*.

- American community survey reports*. US Census Bureau, Washington, DC.
- Thorburn, D. (1988). Television as an aesthetic medium. En J. W. Carey (Ed.), *Media, myths, and narratives: television and the press* (pp. 48-66). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Turner, F. J. (1921 [1893]). The significance of the frontier in American history. En F. J. Turner (Ed.), *The frontier in American history* (pp. 1-38). Nueva York: Henry Holt.
- Von Hendy, A. (2002). *The modern construction of myth*. Indiana University Press.
- White, H. (1980). The value of narrativity in the representation of reality. *Critical Inquiry*, 7(1), 5-27.
- Wink, W. (1998). *The powers that be*. Nueva York: Doubleday Publishers.
- Wright, J. H. (2012). Genre films and the status quo. En B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (pp. 60-68). University of Texas Press.
- Wright, W. (1975). *Six guns and society: structural study of the western*. University of California Press.

DEFASAJES ENTRE VISIBILIDADES Y DISCURSOS TELEVISIVOS: EL APORTE DE LA SEMIÓTICA A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y MEDIOS

GUIDO ALEJO SCIURANO
Universidad Nacional de General Sarmiento
sciurano@gmail.com

IVÁN FACUNDO RUBINSTEIN
Universidad Nacional Autónoma de México
ivanfacundo@comunidad.unam.mx

Introducción

A partir de la notoriedad que ha cobrado durante los últimos años la violencia de género en América Latina en general, y especialmente en la Argentina, queda disponible un extenso campo de indagación que vincula debates teóricos con peculiaridades de la región y la coyuntura actual. Asimismo, el campo de la comunicación se encuentra entre los más relegados en lo que respecta a estos debates, siendo necesario profundizar los estudios sobre el género como dimensión (re)producida de estratificación social a partir de discursos y prácticas difuminadas a nivel social y cristalizadas a nivel mediático.¹

Inscripto en dicha vacancia, este trabajo pretende dar cuenta de la brecha existente en los medios masivos de comunicación argentinos entre: un emergente discurso progresista que condena algunas vejaciones a la mujer, y las visibilidades que exponen los espacios en que dichos discursos son producidos. Con tal fin, será propuesto un modelo de análisis que incorpore dimensiones semióticas tradicionalmente ausentes en los estudios de medios y de género, tales como los espacios y modalidades de enunciación, la comunicación gestual y el montaje en directo. En el presente trabajo se analizará una emisión del programa de televisión abierta *Intratables*, por considerar que reúne las condiciones adecuadas como para convertirse en un buen caso estudio. De esta forma, se busca generar información acerca de lo que ofrece la programación televisiva argentina en términos del lugar que ocupa la mujer en la sociedad; esperamos que el análisis resultante ayude a entender la forma en que opera la distinción visibilidades-discursos.

¹ Desde un conjunto heterogéneo de espacios académicos se ha señalado fuertemente que la sección J de la Plataforma de Acción de Beijín (BPA, 1995), relativa a las desigualdades de género en la dimensión comunicativa, ha sido la que menos avances ha presentado. Por razones de espacio no podemos desarrollar este punto, pero sí queremos insistir en la importancia que reviste este tema en particular.

En tanto que el objetivo del trabajo consiste en analizar la brecha existente entre enunciados y visibilidades en torno al género proyectadas desde los medios masivos de comunicación o, expresado en otros términos, evidenciar la discontinuidad radical entre el contenido de los enunciados sobre género y las condiciones en las que estos mismos son producidos, podríamos decir entonces que lo que buscamos es ofrecer un cuadro de situación; fijar de una pincelada los rasgos que caracterizan un fenómeno específico del tiempo presente. Así las cosas, la necesidad de historizar queda en un segundo plano, ocupando la tarea del análisis de coyuntura una posición de preeminencia.

Para acometer nuestro objetivo, lo que viene a continuación estará dividido en cinco secciones. Las primeras dos, intituladas *Emergencia y evolución de la cuestión de género y Tratamiento de la cuestión de género en los medios*, constituyen resúmenes sumarios de los abordajes dominantes de la cuestión que nos ocupa, en los campos académico-internacional y televisivo argentino. Teniendo en consideración las reflexiones emergentes, en la siguiente sección (*El aporte de la semiótica: Una caja de herramientas*) serán presentadas las ventajas que ofrece la semiótica para dilucidar las jerarquías de género implícitas en la lógica televisiva, que se hacen evidentes en su paradójica combinación de enunciados progresistas y visibilidades de otra naturaleza. Para concluir, la cuarta sección aplicará las herramientas enumeradas en la parte anterior al estudio de dos casos, poniendo en evidencia el valioso aporte de la teoría semiótica para el análisis de jerarquías de género en las prácticas discursivas televisivas; con tal fin, se emprenderá un estudio de dos populares programas de la televisión abierta argentina.

Tratamiento de la cuestión de género en los medios

El concepto de género nace en el seno de la teoría feminista a comienzo de la década de 1970 (Scott, 2008). Siguiendo una preocupación que fue irradiada desde los países centrales hacia los periféricos, los académicos –y algunos grupos sociales– en Estados Unidos de América y Europa Occidental, comenzaron a manifestar su preocupación por los efectos de los planes de desarrollo que, lejos de ser igualitarios, beneficiaban exclusivamente a los hombres (Rigat-Pflaum, 2008). No es extraño entonces que las temáticas académicas evolucionaran al calor de las preocupaciones de las organizaciones no gubernamentales internacionales. Estas últimas, al tiempo que financiaban planes de desarrollo para la periferia, debían garantizar su eficacia en términos de inclusión. Luego de la III Conferencia Mundial de la Mujer (celebrada en 1985 en la ciudad de Nairobi), comenzó a elaborarse, en el marco de las Naciones Unidas, el enfoque denominado *gender and development* (GAD), el cual funciona como base a partir de la cual se llevan adelante las investigaciones y políticas públicas tendientes a solucionar la desigualdad de género.

Vale señalar que en todos estos años se ha generado un copioso volumen de producción científica sobre género. Las dimensiones abordadas fueron numerosas y no es

nuestra intención hacer aquí una reseña pormenorizada. Desde los estudios de política pública (en todas sus vertientes) hasta los de mercados de trabajo, pasando por temáticas de familia y estudios sobre el cuidado, la perspectiva de género impregnó los campos académicos latinoamericanos en general, y el argentino en particular. Aun así, y como veremos más adelante, ello no se tradujo en un desbordamiento de los nuevos saberes hacia la sociedad civil y las prácticas televisivas. Cuando efectivamente se produce ese desbordamiento es, a lo sumo, de naturaleza parcial y unidimensional.

Las reflexiones que vienen a continuación tienen como punto de partida la premisa de que los medios conciben la problemática de género como equivalente al de la violencia física sobre el cuerpo de las mujeres. En otras palabras, la cuestión de género se encuentra circunscripta a los casos mediatizados de agresión directa sobre las mujeres por parte de los hombres.² Al contrario de lo que podría esperarse si se considera la producción académica (promovida además por organizaciones no gubernamentales de carácter nacional e internacional), los medios argentinos adoptan una perspectiva unifocal frente a la problemática de género. Así, cuestiones que en las últimas décadas han cobrado relevancia en el ámbito académico local, desde los tempranos y aún hoy populares análisis sobre mercados de trabajo y género, hasta los más recientes estudios sobre género y políticas del cuidado, quedan completamente fuera de los saberes y discursos que circulan en los *plató* de televisión. Sin embargo, al tiempo que múltiples dimensiones de la problemática de género son solapadas y tienen su existencia al margen de los debates públicos, el discurso televisivo se enviste de valores progresistas en lo que refiere a dicha cuestión.³ Siguiendo la lógica de la espectacularidad televisiva, la atención sobre la construcción social de la diferencia sexual es activada con la emergencia de casos de vejación extrema sobre el cuerpo de las mujeres.

Para dar con expresiones de dicha lógica, basta con un análisis superficial de las noticias en los periódicos, los informes en los noticieros diarios y los contenidos emitidos por programas de interés general; se publicitan en forma incisiva los casos de violación, mutilamiento y todo tipo de agresión física sobre las mujeres. Los detalles son abundantes y el periodismo recoge datos sobre las víctimas, los posibles victimarios, sus condiciones sociales, la crónica de los acontecimientos y su forma de ejecución— que suele describirse pormenorizadamente. Sin embargo, como hemos señalado, existen numerosos ámbitos en los que las diferencias entre hombres y mujeres quedan veladas: los medios acusan poco recibo del posicionamiento de la mujer como mercancía en varios programas de entretenimiento, ni reparan sobre la distribución desigual de las cargas del cuidado familiar.

² Al respecto, véase *La Nación* (20 de abril de 2017).

³ Este fenómeno puede observarse en diversas manifestaciones. Por referir a algunas: el posicionamiento de medios y comunicadores frente al movimiento Ni Una Menos (2017), y frente al caso de Ángeles Rawson (*Telám*, 19 de diciembre de 2013).

Sobre el fenómeno señalado, es oportuno traer al texto las reflexiones de la académica e intelectual Rita Segato (2003), quien propuso una serie de reflexiones sobre la relación entre los medios de comunicación y la estructura patriarcal: 1) La violencia de género es en realidad una problemática perteneciente al campo de la ideología social; 2) La ideología machista, que promueve el ejercicio de violencia y opresión sobre las mujeres, está difuminada a nivel de la sociedad como un todo; 3) Los violadores constituyen el eslabón más débil del entramado social, dado que son aquellos que sufren más fuertemente los efectos del mandato de masculinidad, cayendo en la criminalidad y la marginación a causa de procesos que ni siquiera pueden entender cabalmente; 4) La violación es la vejación sufrida por las mujeres que está catalogada jurídicamente como crimen, pero de ningún modo es la única. Con estos puntos en mente, Segato apunta contra los medios de comunicación al señalar que, a pesar del progresismo que pregonan cuando condenan enérgicamente los actos de violencia y a quienes los perpetran, no son ajenos a la ideología de género hegemónica; por el contrario, tienden a reproducirla. En sus palabras, “el machismo dice presente en una lente televisiva que corta polleras” (*La Nación*, 20 de abril de 2017).

Aquí encontramos la paradoja que motiva esta investigación: si bien la televisión fue permeable a la ideología de género, las herramientas emanadas de los propios estudios de género –incluso en la vertiente que se cruza con las ciencias de la comunicación– han mostrado ser deficientes a la hora de dar cuenta de los desfases entre los discursos mediáticos sobre género y los marcos en los que estos mismos son producidos; conviven enunciados progresistas con visibilidades que no lo son tanto. Para comenzar a saldar dicha vacancia, entendemos que la semiótica cuenta con herramientas de suma utilidad, que permitirían describir de manera más exacta las visibilidades desde las que los medios pretenden irradiar un discurso igualitario.

Una aproximación semiótica al análisis de género en televisión

Hasta aquí hemos abordado la descripción de los debates académicos e intelectuales en torno a la cuestión de género, por un lado, y el tratamiento que se hace de dicha cuestión en los medios de comunicación argentinos –aunque es posible que las reflexiones puedan aplicar para otros países de la región–. En lo que sigue, el objetivo será explicar las formas en que se manifiesta, en la televisión argentina, una brecha entre un discurso que Segato describe como progresista, y las condiciones de producción nada igualitarias que lo proyectan.

Entendemos que para describir la paradoja que de allí emerge es oportuna la teoría del saber-poder en los términos que la presenta Deleuze en su lectura de Foucault. Lo que viene a continuación constará de dos partes: la primera se encargará de describir el constructo teórico mencionado, mientras que la segunda articulará la teoría con herramientas propias de la semiótica, que permitan operacionalizar y generar mediciones empíricas hasta ahora poco frecuentadas en los estudios de género y medios de comunicación.

Saber-poder: un punto de partida teórico para interpelar a la televisión

El punto de partida del análisis es el saber: ¿cómo está compuesto un saber en una época determinada? Esa es la pregunta que desvela a Foucault desde los inicios de su trayectoria intelectual, y que aborda secuencialmente en investigaciones que toman dominios empíricos diversos (1954, 1961, 1963, 1966, 1968). En estos trabajos, el autor dará con un hallazgo significativo en virtud de sus preocupaciones: el saber es un mosaico de dos componentes. Esos componentes constituyen las unidades de análisis mínimas e irreductibles del saber. Estos componentes son los discursos y las visibilidades (Deleuze, 1985).

¿En qué consisten esas unidades que componen el saber? Los discursos son conjuntos de enunciados y las visibilidades son proyecciones de luz. En este punto puede leerse un materialismo radical en la teoría del autor (Foucault, 1968): sólo concibe aquello que se ha dicho y aquello que se ha visto; el saber en una época es el conjunto de todo aquello que ha podido decirse y todo aquello que ha podido verse.⁴ Este punto no es inocuo y sutura un quiebre con la teoría crítica; Foucault se enfoca en lo que la historia ha producido efectivamente, no en discursos subrepticios nunca pronunciados (1977) ni en visibilidades encubiertas.

Ahora bien, el elemento de la irreductibilidad es de central importancia para nosotros. Ambos componentes no se explican entre sí y no necesariamente se articulan sin conflicto -sedimentando un saber-. Visibilidades y discursos se encuentran en estado de lucha permanente, oficiando capturas mutuas en una batalla continua (Deleuze, 1985, 1986, 1987). Esa indeterminación se resuelve, finalmente, en una dimensión que ya no es la del propio saber. La beligerancia encuentra su equilibrio en el plano del poder: es allí justamente donde se dirime la configuración entre lo que se ve y lo que se dice, que a la postre resulta en una formación histórica.

Entendemos que la construcción que precede puede sernos de suma utilidad para comprender la forma en que la televisión proyecta una ideología de género. Si nos enfocáramos exclusivamente en lo que se dice, acordaríamos sobre el progresismo de los medios argentinos, que condenan enérgicamente las vejaciones perpetradas a las mujeres. Sin embargo, a la hora de incorporar al análisis las visibilidades ofrecidas por los medios que producen dichos discursos, es dudoso que se mantuvieran las conclusiones.

No necesariamente lo que se dice está en consonancia con lo que se ve. Es en este punto que la semiótica nos ofrece herramientas clave a la hora de operacionalizar; poner en variables concretas y medibles el grado de incompatibilidad entre lo que los medios dicen y el marco en el que sus enunciados son producidos: ¿quién tiene voz?,

⁴ No es nuestra intención entrar aquí en un debate en torno a esta cuestión. Evidentemente, si se aborda la cuestión desde la materialidad del sentido (Verón, 1993), la distinción entre “lo que se dice” y “lo que se ve” parece arbitraria. No obstante, a los fines de este trabajo hemos elegido mantener las conclusiones que se derivan de esta premisa, en el entendido de que apuntan al problema de investigación que se está tratando aquí.

¿cómo se asignan los turnos?, ¿qué rol ocupa cada comunicador y qué correlación tiene con su sexo?, etc. En lo que sigue a continuación, será presentada una propuesta semiótica para el análisis de jerarquías de género al interior de la televisión.

Una propuesta de aproximación semiótica

La mayoría de los trabajos abocado al estudio de las desigualdades de género en relación a los medios de comunicación lo hacen desde un enfoque de tipo cuantitativo, cercano al análisis de contenido; las excepciones, a veces, la constituyen los trabajos en torno a la construcción de estereotipos anclados en los roles de género.⁵ El propósito de este apartado es señalar la eficacia de una aproximación de tipo semiótica que, sin descuidar la producción de datos de tipo cuantitativo, sirva para arrojar luz sobre el amplio abanico de complejidades en relación a las desigualdades de género que pueden encontrarse hacia el interior del discurso televisivo. En el caso de la presente investigación, el programa a estudiar será *Intratables*, emitido por América Tv a las 21:15 hs.

A la hora de analizar discursos televisivos resulta importante destacar la presencia de dos tipos de dispositivos: el grabado y el directo (Carlón, 2004, pp. 37 y ss.). Es en este último en donde nos detendremos, dejando asentado que el dispositivo de grabado es de una naturaleza diferente al directo, y que, por lo tanto, requerirá una aproximación diferente. La toma directa se caracteriza por la sincronización entre la producción⁶ y la recepción, y posee tres elementos particulares: el sonido, que puede ser *in*, aquel que aparece en la imagen y pertenece a la realidad que evoca, o *out* producido fuera de campo (en el caso de los noticiarios, cuando la voz del presentador, en el estudio, se adiciona a una imagen tomada en directo en los exteriores). Los otros dos componentes pertenecen a un tipo de directo específico: la toma directa editada. Ellos son los efectos sonoros insertados durante la emisión del programa (no son “exteriores”, por lo que no es posible considerarlos como sonido *out*) y el texto e imagen insertadas durante la emisión.

Por otro lado, resulta importante tener presente el régimen de *enunciación no previsualizada* (Carlón, 2004, pp. 144-146) el cual implica la inexistencia de la figura del director, entendida en términos cinematográficos. No hay una previsualización del contenido, ni hay una selección razonada de lo que se va a mostrar. Quien opera como “director” debe mediar con la agencia de otros sujetos: el conductor/presentador, los panelistas, periodistas, columnistas, e invitados; asimismo, debe coordinar con los encargados de las cámaras, el montaje, el sonido, los efectos especiales (sonoros y/o visuales) y los textos e imágenes sobreimpresas. Esta circunstancia, estrechamente ligada a la

⁵ Puede encontrarse una buena muestra de estas posiciones en el manual de *Indicadores de género para medios de comunicación* (2014) publicado por la Unesco.

⁶ Puede encontrarse un análisis detallado de esta naturaleza en el análisis que se hace sobre las reflexiones de Eco en *Los lenguajes de la Radio* (Fernández, 1994).

forma de producción del montaje en directo, señala una característica de suma importancia: la dimensión polifónica que presenta este tipo de programas. Como se verá en este trabajo, los sujetos de enunciación son múltiples no sólo en relación a la cantidad (i.e.: número de participantes) sino también en las diversas modalidades bajo las cuales pueden producir su discurso: como conductor, como panelista o como invitados, posiciones que, por otra parte, pueden tomar diferente *status* (volveremos sobre ello).

Finalmente, resultado del régimen del principio de maximización de visibilidad, es importante tener en cuenta un tipo especial de enunciación: aquella que no es lingüística,⁷ sino gestual. Desde esta perspectiva entendemos al gesto como “una especie de discurso que se desarrolla sistemáticamente en diferentes niveles, implicando de modo simultáneo, generados por la misma *intencionalidad*, y por lo tanto, al servicio de un mismo programa” (Magli, 2002, p. 38). Es este tipo de comunicación la que puede ponerse en juego gracias al montaje en directo: por ejemplo, a través de la pantalla partida puede darse una contraposición enunciativa entre 1) un sujeto A que emite una afirmación sobre algún tópico en particular y 2) un sujeto B (o un conjunto de sujetos, agrupados en forma conjunta o secuencial) que comunican la adscripción, rechazo o sorpresa respecto a la afirmación de A a través de los gestos faciales o corporales. Asimismo, a través del plano detalle pueden registrarse una amplia variedad de circunstancias muy ligadas al comentario extranarrativo cinematográfico (Bettetini, 1984, p. 202). Tal es el caso, por ejemplo, de los planos que muestran cuando un sujeto escribe o lee mensajes a través del celular, garabatea con una pluma, mirá fuera de cámara; lo mismo con los detalles de vestimenta, sobre todo con aquella indumentaria considerada *extraña* para el estilo del programa: alpargatas, ponchos, prendedores con fotografías de víctimas o con consignas políticas, etc. (por no hablar de aquellos que tienden a sexualizar a la mujer, como los escotes, las piernas y tacones, por nombrar los más evidentes). Por supuesto que no hay una forma de determinar *a priori* sus formas de producción de sentido; dado nuestro problema de investigación, en el trabajo aquí propuesto se procederá a examinar estos mecanismos de producción de sentido a través de la aproximación inductiva, en los casos en que determinemos que sí están operando en función de la desigualdad de género.

Intratables: análisis de la emisión del 28 de junio del 2017

El objeto de estudio escogido para este trabajo es la emisión del 28 de junio del 2017, la cual estuvo centrada en el cierre de listas para las elecciones legislativas en Argentina. Al no tratar directamente ningún tema relativo a la violencia de género (como son las emisiones cuya temática refiere a marchas contra la violencia de género, femicidios, etc.) dicha emisión puede considerarse representativa del *standard* de funcionamiento

⁷ Aquella que no es verbal (interacción entre los sujetos) ni textual (cintillos).

del programa; esto, ya que la presencia de una temática anclada primordialmente en cuestiones de género puede provocar un exceso de corrección política, por lo que la mayoría de los sujetos no actuarían de la forma en que corrientemente lo hacen.

Hemos dicho que lo que caracteriza a este tipo de programas es la polifonía; y esta polifonía no se encuentra planificada sino que se va desarrollando *in situ*, durante la propia emisión, en el mismo momento en que la emisión es transmitida y recibida a través de las pantallas de los televisores,⁸ en el mismo momento en que se produce el ya mencionado montaje en directo. Para abordar de la forma más amplia posible esta articulación de diferentes instancias de producción de sentido es necesario segmentar el análisis. Partir de lo macro a lo micro; partir de lo posicional para llegar luego al nivel de las interacciones y del montaje. En ambos casos se hará una mixtura entre análisis de tipo cuantitativo y de tipo cualitativo; en ambos casos el análisis estará orientado a develar las invisibilizadas desigualdades de género.

Análisis posicional

Para entrar a la emisión del programa es necesario conocer los diferentes sujetos intervinientes, las diferentes posiciones que ocupan y, evidentemente, su sexo. En el programa *Intratables* distinguimos cuatro tipos de posiciones: el conductor, los panelistas (divididos en dos grupos), los especialistas (o invitados especiales) y los invitados B. Mientras que las dos primeras son posiciones fijas, que se mantienen a lo largo de los programas, las otras dos van variando y se distinguen por un punto importantes: los especialistas están ubicados en el centro del *set*, por lo que tienden a tener una importante presencia visual; por su parte, los últimos se encuentran en el lado opuesto, de forma tal que sólo aparecen cuando la cámara los enfoca a ellos, tal como se puede apreciar en la figura 1.

Atendiendo a la distribución de género, apreciamos una fuerte desproporción respecto a las voces masculinas y femeninas: del total de 19 sujetos, sólo 5 (casi un cuarto) son mujeres: 2 panelistas (sobre un total de 8) y 3 en carácter de invitadas (sobre un total de 10). El conductor es masculino y en los tres informes que se emitieron durante el programa la voz en *off* siempre fue masculina, al tiempo que los testimoniales (con variación en cada informe) generalmente también son masculinos. En todos estos casos es posible encontrar un comportamiento similar al del conductor del noticiero, en la medida en que su enunciación se encuentra atravesada por un *ethos* (González Domínguez, 2010) entendido como virtud, sentido común y benevolencia (p. 115). En el caso específico de este tipo de programas, mientras que el *ethos* del conductor sintoniza con el buscado por el programa y/o el canal (p. 114), el del resto de los participantes obedece a posicionamientos de cara a las audiencias. El *ethos* construido en torno a la

⁸ En un contexto, además, de “televisión expandida”: el programa puede ser consumido a través de una pantalla de televisión tradicional, de Smart Tv, de la computadora, del celular (Carlón, 2016), por no mencionar los televisores apostados en espacios públicos, como restaurantes y cafeterías).



Figura 1. Plano general *Set* del programa *Intratables*. Sentados, de izquierda a derecha: primeros panelistas, especialistas, segundos panelistas. De pie, en medio del set, el conductor. Los invitados B se encuentran de cara a los especialistas, por lo que salen en cuadro. Lunes 26 de junio del 2017.

posición de género de cada sujeto también estará presente, por lo que una desigual proporción hombres/mujeres marcará en principio una tendencia hacia una postura ética de naturaleza masculina, una ética del tipo heteronormativa.⁹ Por eso es importante considerar, además, la intensidad con la que cada sujeto interviene en el programa, la cual puede ser alta, media, media/baja o baja. Mientras que los hombres tienen una clara tendencia hacia la participación alta (A: 8; M: 3; M/B: 1; B: 2), en las mujeres se encuentra equilibrado (A: 2; M: 2; B: 1). Esto muestra, en principio, una distribución posicional desigual en torno al género, con tendencia hacia la masculinización del discurso.

Análisis interaccional

Teniendo en cuenta la estructura de posiciones de sujeto es necesario dar un paso más y analizar el nivel interaccional; aquel en el que la polifonía discursiva se manifiesta en forma fáctica. Para ello se focalizará en el tipo de relación que establece el sujeto con su referente. Trazando una analogía provisoria con el modelo ternario de Peirce, se los caracterizará en base a la adopción de tres tipos de *status*: como Primero, como Segundo y como Tercero. Vale señalar que el empleo de esta terminología obedece a una razón pragmática, más que conceptual, en la medida que se busca superar algunas categorías básicas en este tipo de análisis (tales como la de discriminar “información dura”, “infor-

⁹ No obviamos que este punto, por sí mismo, requeriría un análisis exhaustivo.

mación blanda”, emotividad, empatía, racionalidad, etc.); lo que se busca no es aplicar en forma lineal el modelo de Peirce, sino ofrecer un método de aproximación inductiva a los diferentes *status* que pueden asumir los sujetos, sean cual sea su posición. En cada caso se evaluará la relación que mantiene el sujeto respecto al tópico que se esté tratando en el programa –cabe señalar que otra categorización, más exacta, como la de panelista, técnico y afectado requeriría una explicación previa que, por cuestiones de extensión, no es posible desarrollar aquí.¹⁰

Primero: se produce cuando el sujeto se relaciona con el tópico en cuestión a partir de su propia subjetividad. Involucra los propios juicios de valores, pero también la experiencia personal y los pareceres. Es el *status* más ligado al *ethos* anteriormente descrito y puede ser asociado a posiciones tradicionalmente “femeninas”, sobre todo porque al poseer un fuerte anclaje en las emociones el discurso tiene a aparecer permeado de elementos de tipo afectivo.¹¹

Segundo: en este caso el sujeto se relaciona con el tópico a través de un punto de vista que no es exclusivamente suyo, sino que se encuentra anclada en los tópicos sensitivos (Shotter, 2001) de las audiencias, en los territorios afectivos compartidos– aquellos que apelan, en término de Bourdieu, a la *doxa* del televidente. En este caos encontraremos el discurso prototípico del panelista; a medio camino entre el primero y el segundo.

Tercero: es el más cercano a lo que uno podría considerar como técnico o especialista. Su relación es a través de ideas, datos y saberes de un Otro externo: una institución, un conjunto de investigación, el campo académico, el campo político, grupos de pares, etc. No desarrolla su discurso desde su propia subjetividad ni desde saberes compartidos, sino que lo hace (o aparenta que lo hace, a través de diferentes procedimientos enunciativos) utilizando elementos discursivos en cierta medida independientes de la situación de interacción que se desarrolla en el *set*.

Como puede verse, el *primero* se encuentra relacionado con lo que tradicionalmente se entiende como el discurso más frecuente en la mujer, mientras que el *tercero* se relaciona más con el discurso del hombre (en la medida en que tiene una mayor implicación de tipo lógico). Evidentemente el *segundo* se encuentra a medio camino de los otros. Debido a la distribución desigual de cantidad de hombres y mujeres, se ha procedido a realizar el análisis de las intervenciones de los participantes del programa comparando los tres *status* hacia el interior de cada sexo: la predominancia dentro de los sujetos masculinos, por un lado, y dentro de los sujetos femeninos, por el otro. Como puede

¹⁰ Hasta donde sabemos hay 4 mecanismos a través de los cuales un sujeto queda englobado en alguna de estas categorías: el uso de elementos temáticos específicos; la auto-asignación metalingüística; la hetero-asignación; la trayectoria.

¹¹ Vemos que no es precisamente un primero, en la medida en que implica dos cosas: el sujeto y el tópico en cuestión. Es por estas razones que decimos más arriba que los términos de ‘primero’, ‘segundo’ y ‘tercero’ deben ser tomados en forma descriptiva, más que conceptual.

verse en la tabla 1, el *status* de *segundo* es el predominante en ambos casos, no obstante, en los otros es posible apreciar ciertas diferencias: el *primero* tiene una proporción dos veces mayor en el caso del sexo femenino, mientras que el *tercero* es levemente inferior. Si bien vemos que la distancia entre ambos sexos tiende a cerrarse (el valor del *segundo* es muy similar, algo que se repite, si bien es cierto que en menor medida, respecto del *tercero*), aún persisten diferencias marcadas. Y lo mismo sucede con la distribución del tiempo: el sexo masculino acapara el tres cuartos del tiempo, sumando un total de 55 minutos con cuatro segundos (74,35%); en contraste, el sexo femenino suma 19 minutos con dos segundos (25,66%). Si tomamos en cuenta los datos del análisis posicional podemos ver que, además de ser numéricamente superiores, también acaparan mayor tiempo de locución.

Tabla 1. Cantidad de tiempo en status de primero, segundo y tercero, discriminado por sexos

<i>Status</i>	Masculino		Femenino	
	Tiempo	Porcentaje	Tiempo	Porcentaje
Primero	4' 49"	8,75%	3' 02"	15,94%
Segundo	28' 29"	51,72%	9' 12"	48,33%
Tercero	21' 46"	39,53%	6' 48"	35,73%

Fuente: elaboración propia

Finalmente es necesario hacer referencia a un elemento de suma importancia: las intervenciones del conductor, en momentos de cacofonía prolongada o, en términos de análisis conversacional, de ruido provocado por la superposición de turno (Wolf, 1979). En la emisión aquí analizada sólo ha sido necesaria la intervención en una sola oportunidad, por lo que no nos detendremos en ello; no obstante, es importante tener en cuenta este hecho, dado que el conductor puede incidir de igual forma que las operaciones de montaje en directo, al estructurar la conversación en un sentido o en otro: al intervenir o permanecer al margen de las disputas entre los sujetos por la auto-asignación de turnos; al silenciar a uno o a otro (o incluso a todos); al tomar la palabra; al ceder la palabra a otro (o devolver el turno al locutor original); al proseguir o cambiar de tema; al preguntar, reformular, recapitular, etc.

Montaje en directo

Por razones de extensión no nos es posible extendernos sobre este último punto, aunque sí creemos importante dejar asentadas algunas cuestiones de especial interés para el análisis. Respecto al sonido *out*, el elemento más importante a tener en cuenta son los efectos sonoros. En el programa aquí analizado, este es un recurso que se utiliza con el fin de ambientar o describir una situación interactiva; por ejemplo, en una instancia de disputa entre dos o más sujetos, se suele emplear el efecto de la campana de box, para resaltar la dimensión confrontativa. No obstante, ésta modalidad enunciativa (cuasi no

antropocéntrica, parafraseando a Mario Carlón), que se realiza guiada casi únicamente por la intuición del operador detrás de cámara, puede funcionar en muchos niveles. Puede, en efecto, describir en forma humorística una determinada situación, o puede apoyar la afirmación de un sujeto, o incluso oponerse a ella.

Otro punto a tener en cuenta es el montaje de cámara. Teniendo en cuenta el régimen de visualización no previsualizada, este factor cobra una importancia mucho más grande que en los dispositivos en grabado. En efecto, dado que lo que se trata es de maximizar la visibilidad, cualquier suceso intempestivo tiene el potencial de captar inmediatamente la atención de cámara, y ganar, consecuentemente, mayor visibilidad. Ejemplos de este caso son el abandono abrupto del programa, por parte de los invitados, y también quienes llevan en la indumentaria consignas a favor o en contra de algún suceso; o que eligen concurrir con un estilo (en la ropa, en el cabello, en la hexis corporal).

Si se trata de analizar la cuestión de género, inevitablemente hay que considerar los encuadres en que aparecen las mujeres. Más allá de la vestimenta, que puede ir de un mayor nivel de sexualización o uno menor, casi neutral, es indispensable tomar en consideración todos los planos tendientes a sexualizar a las mujeres; esto puede ser a través de planos detalles del escote, las piernas, la boca, etc.¹² O la misma disposición de los asientos y/o las mesas, las cuales pueden inducir ciertas posturas que favorezcan el tipo de encuadres descriptos más arriba. También es necesario considerar aquellas circunstancias en que un sujeto, gracias a la aparición en cámara, puede enunciar sin ser locutor: en el caso de las pantallas partidas, por ejemplo, mientras un sujeto A enuncia lingüísticamente, otro sujeto B puede estar transmitiendo otro mensaje a través de la enunciación visual de los gestos o las poses. Y esto puede ser en afirmación, complemento o rechazo a los enunciados del sujeto A, en forma similar al empleo de efectos sonoros.

Por último, hay que tomar en consideración a los cintillos, los textos sobreimpresos sobre la imagen.¹³ Existen varias formas en que pueden aparecer: describiendo a quien se encuentra hablando (generalmente plasmando su nombre, apellido y cargo o posición); describiendo el tema que se trata; describiendo los puntos importantes del tema que se trata; capturando citas de los sujetos que interactúan. En este último caso es necesario atender a la posible diferenciación entre las citas de hombres y de mujeres: por ejemplo, si a los hombres se les citan afirmaciones numéricas o técnicas, mientras que a las mujeres se les citan afirmaciones de tipo afectivo.

¹² En forma muy similar puede actuar la cámara en conjunción con los sonidos *out*: puede aparecer una mujer en cámara y seguidamente insertarse una melodía que remita a la sensualidad, el erotismo y la feminización (por no hablar de otros que no son efectos: como silbidos, aplausos y alusiones por parte de sujetos apostados fuera de cámara). Esta modalidad, si bien no aparece en el programa *Intratables*, es necesario de tener en cuenta.

¹³ En Argentina, los profesionales del área técnica los llaman 'zócalos', mientras que en México reciben el nombre de 'supers'.

No podemos desarrollar aquí todos estos elementos, pero consideramos que son de vital importancia a la hora de analizar las relaciones entre los formatos televisivos, las emisiones particulares de los programas televisivos y las desigualdades de género. Por lo pronto, esperamos haberlos clarificado lo suficiente como para que sean pasibles de ser utilizados en investigaciones ulteriores. Que puedan ser utilizados, reformulados e incluso expandidos.

Conclusiones

El propósito de este trabajo ha sido complementar los estudios en materia de género y comunicación a través del enfoque semiótico, en el entendido de que los análisis puramente cuantitativos son por sí mismos insuficientes. Si bien reconocemos el valioso aporte que pueden dar –el *Manual de indicadores de género* de la Unesco es un claro ejemplo de ello– creemos importante resaltar el valor y la relevancia de las aproximaciones de tipo cualitativo. Aproximaciones que, como hemos visto en este trabajo, pueden adicionar mucha información y abrir nuevas vías de investigación.

A modo de estudios prospectivos creemos que vale la pena profundizar en este tipo de abordajes, utilizando todos los aportes que se han hecho desde la semiótica, a propósito de mediatizaciones, construcción de sentido a través de gestos e imagen, multimodalidad, espacios enunciativos, etc. Y resulta fundamental considerar el papel que juegan en todo esto las audiencias, sobre todo dada la posibilidad que tienen para interactuar entre sí y con el programa. En panorama de convergencia digital aún no ha convertido a todas las audiencias en creadores de contenido, e incluso puede afirmarse que quienes sí lo son representan un porcentaje bajo. No obstante, la tendencia es a que crezcan. Aún si esto no implica que tengan el mismo peso que las instituciones emisoras, sería un error desconocerlo. Antes que marcar un camino, este trabajo busca abrir nuevas puertas.

Referencias

- Bettetini, G. (1984 [1979]). *Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los test audiovisuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BPA. (1995). *Plataforma de Acción de Beijing*. Beijing: ONU.
- Carlón, M. (2004). *Sobre lo televisivo*. Buenos Aires: La Crujía.
- . (2016). *Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y Youtube*. Buenos Aires: La Crujía.
- Deleuze, G. (2013 [1985]). *El saber. Curso sobre Foucault I*. Buenos Aires: Cactus.
- . (2014 [1986]). *El poder. Curso sobre Foucault II*. Buenos Aires: Cactus.
- . (2015 [1986]). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- Foucault, M. (2010 [1954]). *Enfermedad mental y personalidad*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2012 [1961]). *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2008 [1963]). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____. (2014 [1966]). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____. (2011 [1968]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- González Domínguez, C. (2010). El ethos del conductor del noticiario televisivo. Una comparación entre Francia y México. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, (54), 111-134.
- La Nación*. (20 de abril de 2017). Rita Segato explica qué pasa por la cabeza de un violador. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/2014326-rita-segato-explica-que-pasa-por-la-cabeza-de-un-violador>
- Magli, P. (2002). Para una semiótica del lenguaje gestual. *deSignis. Los gestos, sentidos y prácticas*, (3). Barcelona: Gedisa.
- Ni Una Menos. (2017). Inicio. Recuperado de <http://niunamenos.com.ar/>
- Rigat-Pflaum, M. (2008). Gender mainstreaming: un enfoque para la igualdad de género. *Nueva Sociedad*, (218), 40-56.
- Scott, J. W. (2008). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Shotter, J. (2001). *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Télam*. (19 de diciembre de 2013). Ángeles Rawson: el crimen del portero y la chica que fue arrojada a la basura. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201312/45385-angeles-rawson-el-crimen-del-portero-y-la-chica-que-fue-arrojada-a-la-basura.html>
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Wolf, M. (1979). *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Teorema.

PRODUÇÃO TELEVISUAL: FORMULAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

ELIZABETH BASTOS DUARTE

Professora visitante sênior Capes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

bebethb@terra.com.br

Preliminares

A experiência de mais de vinte anos com o exame da produção televisual na perspectiva de uma semiótica discursiva de inspiração europeia (Saussure, Hjelmslev, Greimas) possibilitou a identificação de algumas regularidades, descritas na sequência, que fundamentam a metodologia de análise aqui proposta que vem sendo desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisa Comunicação Televisual (ComTV).

Em primeiro lugar, vale dizer que os produtos televisuais, do ponto de vista semiótico, são textos, textos-mensagens que intentam persuadir seus enunciatários, os telespectadores, a ingressarem no jogo comunicativo que lhes está sendo proposto. Trata-se de textos longos, com a dimensão da totalidade do programa, fragmentados em emissões. Mais ainda, esses textos, além de extensos, são extremamente complexos e híbridos, pois, não só articulam diferentes linguagens sonoras e visuais, como seus meios técnicos de produção, captação, circulação e consumo funcionam como linguagens, que sobre-determinam as demais.

Além disso, os meios técnicos vêm-se complexificando a uma velocidade inimaginável – computação, internet, web, celular –, possibilitando com isso a convergência entre as mídias. Mas, nesse contexto, a televisão vem lutando bravamente para manter o controle sobre essas outras mídias, quando a convergência ocorre sobre seu comando. A estruturação dos textos televisuais submete-se aos princípios, modo de funcionamento e normas da gramática do televisual, que impõem:

1. Rapidez, eficiência e competência em seu processo de produção, afinal a televisão propõe-se a estar no ar 24/24 h por dia;
2. Previsão da forma de inserção do programa na grade de programação da emissora, com prévia definição dos horários fixos para a exibição de suas emissões;
3. Consideração à grade de programação das demais emissoras e aos produtos por elas veiculados no mesmo horário, com vistas à comparação permanente dos índices de audiência, pois são eles que atribuem valor comercial à venda dos es-

- paços intervalares, cujos lucros mantêm as empresas privadas de televisão: qualquer baixa significativa, a emissora entra em ação;
4. Obediência ao princípio da serialização, o que leva à segmentação dos programas em emissões – edições, capítulos, episódios, apresentações, etc.;
 5. Fragmentação das emissões em blocos para a abertura de espaços intervalares, com vistas ao desenvolvimento de ações promocionais de toda a ordem;
 6. Organização interna das narrativas, considerando essa necessidade de fragmentação, o que obriga à permanente recuperação dos relatos e à consequente instituição de inúmeros picos conteudísticos e/ou dramáticos, para manter o telespectador cativo;
 7. Presença de indicações que possibilitem a rápida identificação do subgênero a que pertence o programa, para que o telespectador possa, de pronto, dotar de sentido o produto que lhe está sendo ofertado;
 8. Adequação do texto do programa à faixa horária prevista para sua exibição e, conseqüentemente, ao público-alvo a que se destina, o que exige cuidadosa seleção e forma de tratamento dos conteúdos.

A obediência a esses princípios, modo de funcionamento e normas de estruturação dos textos televisuais é responsável pela configuração atual dos produtos televisuais, que adotam uma estética replicante (Calabrese, 1987, p. 41) em diferentes âmbitos e direções, traduzindo-se:

- a) pela operação com uns poucos subgêneros;
- b) pela adoção de matrizes estruturais bastante semelhantes;
- c) pela abordagem de temáticas muito próximas, pela reiteração das mesmas oposições temáticas;
- d) pelo emprego de mecanismos estruturantes, recursos e estratégias discursivas bastante similares, se não idênticas;
- e) por configurações actoriais bastante próximas, constituindo-se como variações sobre um mesmo modelo actorial, aquele que deu certo, que ganhou a simpatia do telespectador.

Dos limites do texto

Esses princípios, modo de funcionamento e normas impostos pelo processo de produção dos textos televisuais ultrapassam, assim, seus limites formais, exigindo que sua análise recupere os diferentes tipos de relações que contrai não só interna, mas externamente. Os textos televisuais vão muito além de si mesmos, demonstrando e apontando sua suplementaridade, sendo sempre algo mais do que aquilo que está enquadrado em suas fronteiras restritas. Esses limites, não obstante, indicam suas novas margens, circunscrições. Esse processo de incorporação do suplementar, de apagamento de fron-

teiras, leva o texto transbordar seus limites em direção a uma *textualidade* que não estabelece linhas claras de demarcação entre o que faz parte de sua intratextualidade, intertextualidade ou paratextualidade.

A passagem do texto à sua textualidade constitui-se, assim, de *para* e *intertextos* que acompanham e fazem parte dos textos, complementando e precisando sua significação e sentidos, ou seja, definindo como ele deve e quer ser *lido*. A textualidade acontece, dessa forma, nos espaços em que os textos se decentram, oferecendo vários mundos possíveis, leiam-se, diferentes tipos de narrativas, de realidades discursivas. A interpretação ganha forma e consistência no momento em que essas textualidades são compreendidas e incorporadas como estruturas pertencentes ao significado dos textos.

Dos níveis de análise em jogo

A análise dessa textualidade prevê, assim, ao menos três níveis de pertinência, examinando não apenas as relações de caráter *intratextual*, mas, também, aquelas de caráter *paratextual*, concernentes ao seu contexto comunicativo/enunciativo, e aquelas de caráter *intertextual*, quer seja de ordem paradigmática, quer sintagmática. Com isso se quer dizer que muitas vezes é necessário incorporar à análise realizada:

- *O âmbito paratextual*, que comporta dois tipos de dispositivos – o de contextualização sócio-histórica e o de contextualização enunciativa –, responsáveis pela configuração da situação comunicativa/enunciativa e de seus entornos que podem ou não estar assinalados no texto. Esses dois dispositivos manifestam-se através do emprego de diferentes procedimentos ou estratégias de ordem comunicativa e enunciativa.
- *O âmbito intertextual*, que comporta dois tipos de dispositivos – o de paradigmatisação, ou atualização de modelos textuais, e o de sintagmatização ou metadiscursivização –, responsáveis pelo estabelecimento de conexões entre o texto em exame e outros textos. Esses dois dispositivos manifestam-se através do emprego de diferentes procedimentos ou estratégias concernentes ao tipo de referência ao modelo ou às formas de transposição operadas.
- *O âmbito intratextual*, que comporta dispositivos discursivos (plano do conteúdo) e dispositivos expressivos (plano da expressão), responsáveis pela estruturação do relato e sua manifestação textual.

Os dispositivos discursivos distinguem-se entre si pelo caráter semântico (tematização e figurativização) ou sintático (actorialização, temporalização, espacialização e tonalização), manifestando-se através do emprego de diferentes procedimentos ou *estratégias*.

Da intertextualidade de caráter paradigmático

As produções televisuais caracterizam-se, assim, por uma tendência replicante decorrente tanto da própria serialização, como da permanente repetição de fórmulas que

deram certo. Essa tendência replicante é responsável pela convocação de uns poucos subgêneros, pela adoção de matrizes únicas, pela recorrência aos mesmos temas, pela reiteração de estratégias e mecanismos estruturantes bastante semelhantes. São textos ligados a formações discursivas bem definidas e que mantêm entre si relações paradigmáticas muito próximas, obedecendo aos mesmos modelos estruturais, construindo narrativas muito semelhantes, *remakes*, adaptações/apropriações de romances famosos, de filmes, de outros produtos televisuais, de desenhos animados, etc.

Há, em consequência, a necessidade permanente de revestir esses produtos de *base replicante* com novas roupagens, o que, convenha-se, requer engenho e arte. Dessa forma, instaura-se uma permanente dialética entre *repetição* e *inovação*, entre *identidade* e *diferença*, o que justifica a reflexão sobre as relações genéricas e o *tom*, apresentadas na sequência.

Entre subgêneros e formatos

A produção televisiva adota diferentes percursos de acesso ao real, a partir dos quais constrói realidades discursivas de ordens diversas:

- a *metarrealidade* é o tipo de realidade discursiva veiculada pela televisão que tem como referência direta o mundo real, natural e exterior a ela, constituindo-se naqueles produtos que se comprometem com a *veridicção* em relação ao relato de acontecimentos exteriores ao meio e sobre os quais a tevê não detém o controle;
- a *suprarrealidade* é o tipo de realidade discursiva veiculada pela televisão que, embora também tome o real, mundo natural e exterior a ela, como referência, não tem com ele compromisso direto; seu compromisso é com a coerência interna do discurso que produz, constituindo-se naqueles produtos que se comprometem com a *verossimilhança*, pautando-se por leis, convenções e regras próprias;
- a *pararrealidade* é o tipo de realidade discursiva veiculada pela televisão que toma como referência um mundo paralelo, construído no interior do próprio meio e sobre o qual a própria televisão, ao estabelecer suas regras de funcionamento, detém o controle, constituindo-se naqueles produtos que se comprometem com a *hipervisibilização* de acontecimentos provocados e controlados pela própria televisão, apresentada como equivalente à veridicção.

Há uma estreita relação entre essas diferentes realidades discursivas e os gêneros televisuais.

Os gêneros televisuais são modelizações virtuais, modelos de expectativa, constituindo-se em uma primeira mediação entre produção e recepção; referem-se ao tipo de realidade discursiva que um produto televisivo constrói, considerando o tipo de real que toma como referência e o regime de crença que propõe ao telespectador. Existem em televisão quatro arquigêneros: o *factual*, que opera com a metarrealida-

de, propondo como regime de crença a veridicção; o *ficcional*, que se movimenta na suprarrealidade, propondo como regime de crença a verossimilhança; o *simulacional*, que opera com a pararealidade, propondo como regime de crença a hipervisibilização como equivalente ao conhecimento pleno; o *promocional*, que se movimenta entre os três tipos de realidades antes citados, propondo como regime de crença a veridicção.

Os *gêneros* televisuais são, assim, categorias discursivas e culturais virtuais, que se só atualizam sob a forma de *subgêneros* e só se realizam via adoção de um determinado *formato*. Os *subgêneros* e *formatos* são responsáveis pelos percursos de configuração dessas realidades, ou seja, pelos procedimentos de colocação em discurso, projetando, sobre essas categorias genéricas, formas que as estruturaram, permitindo sua manifestação. O *subgênero* é uma das possíveis *atualizações* de um gênero; está no limiar do discurso, oferecendo ao texto não só objetos de que ele pode falar, bem como um feixe de relações que funcionam como pré-requisito para que se possa nele ingressar enquanto prática discursiva e sócio-cultural. O *subgênero*, enquanto estrutura geral, pré-existe à realização efetiva de qualquer produto televisual, fazendo parte de um fundo de conhecimento comum que se constitui no conjunto de regularidades e expectativas que o definem enquanto prática cultural e discursiva. Sob sua chancela, pode-se agrupar um número infundável de programas televisuais.

Trata-se de regras de formação que definem sua condição de existência, para além do plano de realidade e regime de crença com que operam, *referentes* à escolha e privilégio de determinadas temáticas e ao domínio epistêmico e conceptual em que se inscrevem; às formas de estruturação narrativa dessas temáticas e às modalidades de enunciá-las; à definição e ao estatuto de *quem diz* e *pode falar*, *daqueles a quem se dirige* e dos procedimentos de intervenção e interação que podem ser empregados; à recorrência a determinadas estratégias discursivas e expressivas. O *formato* é a forma de realização de um programa pertencente a um ou mais gêneros/subgêneros, na medida em que pode, até mesmo, reunir e combinar vários gêneros/subgêneros em um único programa.

O formato é, dessa maneira, o processo pelo qual passa um produto televisual, desde sua concepção até sua realização. Trata-se do esquema que dá conta da estruturação de um produto televisual, constituído pela indicação de uma sequência de atos que se organizam a partir de determinados conteúdos, com vistas a obter a representação de caráter unitário que caracteriza o programa – cenários, lugares, linha temática, regras, protagonistas, modalidades de transmissão, finalidades e tom, *estando ligado, por outro lado*, a toda a estrutura comercial de uma emissora ou produtora de televisão, fato que deixa nele vestígios, semantizando e reciclando as demandas oriundas dos públicos: as estratégias de comercialização não são algo que se acrescente depois; elas deixam marcas na estrutura do formato.

Em 2016, a RGT, à guisa de exemplo, veiculou em sua programação oito telejornais diários, cinco nacionais (Hora um, Bom dia, Brasil, Hoje, Jornal Nacional, Jornal da

Globo) e três locais; cinco telenovelas diárias e doze programas de auditório, que voltaram à ordem do dia, passando a ocupar imenso espaço em sua grade de programação.

É, assim, de se perguntar o que distingue entre si tantas produções replicantes, fazendo com que o telespectador digira tão facilmente essa repetição. Parte da resposta cabe certamente ao processo de tonalização.

Sobre o dispositivo de tonalização

Aujourd' hui plus qu' hier, chaque début d' émission annonce le ton qui va y dominer : il y aura des rires et des larmes, des « surprises », la révélation de secrets ou de la vérité (Jost, 1999, p. 28).

[...] une émission peut référer à la réalité ou à une fiction, sur plusieurs tons (Jost, 2005, p. 39).

Tonalizar significa conferir um tom. O que se denomina *tom* no discurso televisual decorre de um alargamento do sentido do termo, sustentado pelo deslocamento da percepção inicial e imediata dos traços significantes responsáveis por sua expressão, em direção ao seu conteúdo. O processo de tonalização tem por tarefa a atribuição estratégica ao discurso produzido de um tom principal e a sua articulação com outros tons a ele correlacionados.

O processo de *tonalização*, assim, consiste na atribuição de um tom ou combinação tonal ao discurso produzido, responsável pela conferência de um *ponto de vista*, a partir do qual uma narrativa quer ser reconhecida por seu enunciatário, no caso, o telespectador. A tonalização constitui-se em uma forma específica de endereçamento que ganha especial relevância no discurso televisual, pois o tom dirige-se ao enunciatário/telespectador, fornecendo-lhe indicações do que deve esperar do produto televisual que lhe está sendo oferecido, de como deve com ele interagir.

A conferência de um tom supõe, dessa forma, um interlocutor virtual ou atual que, ao perceber sua proposição engajante, torna-se cúmplice do enunciador; adere ao convite que lhe é feito pela instância de enunciação. A escolha de um tom em televisão é uma deliberação de caráter estratégico, pois o tom se dirige, necessariamente, ao meio social. A deliberação sobre o tom confere ao produto televisual um caráter interpelativo: acertar o tom, ou melhor, sua expressão, implica que ele seja reconhecido e apreciado pelo telespectador.

A escolha do tom ou combinação tonal constitui-se em um espaço de liberdade do enunciador, que sempre pode ignorar os entornos representados pelas restrições da formação discursiva em que o produto televisual se insere. A combinação tonal atribuída a um produto televisual pode-se dar entre tons afins, ou seja, coerentes e compatíveis entre si ou não, manifestando-se pela relação estabelecida entre as diferentes linguagens

sonoras e visuais empregadas em sua textualização – figurino, representação, gestos, expressão corporal, fala, cenário, ruídos, música, ritmo da montagem, movimento de câmera, etc.

O grau de intimidade que une os tons atualizados em uma dada combinatória tonal é *variável* (Hjlemslev, 1975, p. 200-219): quando se observa uma conexão relativamente íntima entre os tons, diz-se que eles contraem uma relação de *coerência*; quando, ao contrário, inexistente tal conexão, há uma relação de *incoerência* entre eles que provoca rupturas. A idéia geral de coerência apresenta *duas variantes*: 1) a *inerência*, na qual está em jogo a interioridade da relação entre os tons convocados; 2) a *aderência*, na qual está em pauta o contato da relação entre os tons convocados. Existem traços que *de per si* são inerentes a um determinado tom; entre outros, há zonas de intersecção.

A conexão entre os tons pode obedecer, assim, a uma maior ou menor coerência; já a relação de aderência, fundada no contato, pode ser de maior ou menor intimidade. Quando o contato nem mesmo existe, tem-se uma relação de *incoerência* entre os tons convocados. O processo de tonalização recorre a *dois tipos de procedimentos*, com vistas à harmonização e compatibilização dos tons convocados para marcarem presença nas combinatórias tonais:

- A *modulação*, ou seja, o deslocamento ou passagem do tom principal aos tons complementares a ele relacionados e vice-versa;
- A *gradação*, ou seja, o aumento ou diminuição de ênfase em determinado tom, *minimização vs exacerbação*.

Entre tons, subgêneros e formatos: apontamentos finais

A proposição de um tom ou combinatória tonal para um produto televisual por parte de sua instância produtora/enunciadora orienta-se por um feixe de relações representadas pela tentativa de harmonização entre o tema, o gênero/subgênero do programa, o público a que se destina, e o tipo de interação que pretende estabelecer com o telespectador. Sua escolha nunca é neutra, procurando sempre fazer jus ao conjunto do real que quer dar a conhecer a partir de um ponto de vista singular. Os tons podem combinar-se entre si para dar corpo a um determinado programa televisual, operando sobre um fundo comum de discursos que compõem o paradigma do subgênero.

Sim, porque cada subgênero televisual atualiza, enquanto expectativa social ou prática de audiência, um tom principal ou uma combinatória tonal. Mas, no processo de realização de um subgênero televisual, cabe ao formato adotado manifestar a escolha tonal realizada por sua instância de produção, que se expressa pela adoção de uma determinada combinatória de tons, que passa então a identificar o programa. Assim, o tom de cada programa televisual é composto por elementos dados e elementos novos. Envia, obrigatoriamente, a combinatórias tonais pré-existentes, previstas pelo subgênero, mas reserva espaços opcionais para as novas combinatórias que passam, então, a

identificá-lo enquanto formato. Com isso se quer dizer que todo subgênero televisual já tem como dado o tom que lhe seria adequado e que cada formato, opcionalmente, pode acessar novas combinatórias tonais que o distingam do subgênero *stricto sensu* a que está ligado. Dito de outra forma, cada formato, como espaço de criatividade, pode realizar-se, reiterando ou alterando o estabelecido.

Dessa forma, cada programa busca sua identidade em determinados traços, dentre os quais certamente está o tom. Nesse caso, o desafio é duplo: descobrir a combinação tonal adequada e zelar por sua manutenção no decorrer dos episódios, capítulos, temporadas, edições ou jornadas de um mesmo programa, tornando-a sua marca registrada. Ainda que não sejam sempre absolutamente originais, essas combinatórias atuam, assim, como signo de diferenciação com forte potencial fidelizador do público telespectador.

Como o espaço destinado à criatividade em televisão é reduzido, resta aos enunciadores/realizadores dos produtos televisuais conceber formatos que distingam os programas uns dos outros e os pertencentes a um mesmo subgênero entre si. Daí a relevância do tom.

Referências

- Bakhtin, M. (1981). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- . (1997). *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense.
- Barthes, R. (1982). *Mitologias*. São Paulo: Difel.
- . (1987). *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70.
- Bergson, H. (1987). *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Calabrese, O. (1987). *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- Castro, M. L. D. (2011). Em torno de uma gramática do promocional em televisão. Em A. C. M. Silveira, et al. (Orgs.), *Estratégias midiáticas* (pp. 115-127). Santa Maria: Facos: UFSM.
- . (2013). Da publicidade ao conceito de promocionalidade: percursos e desafios. Em E. Trindade & C. Perez (Org.), *E-book por uma publicidade livre sempre* (pp. 582-598). São Paulo: USP.
- Courtés, J. (1979). *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina.
- Duarte, E. B. (2004). *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina.
- . (2004b). Quando e como a TV fala de si. *E-Compós, 1*, 1-10.
- . (2005). *Televisão: sobre o tom do tom*. En Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 14, Anais da Compós. Niterói: Compós. Recuperado em <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=892>
- . (2006). Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. Em E. B. Duarte & M. L. D. Castro (Org.), *Televisão: entre o mercado e a academia* (pp. 19-30). Porto Alegre: Sulina.

- _____. (2007a). Sitcoms: entre o lúdico e o sério. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 16, Anais da Compós, Curitiba: Compós, 2007a. Recuperado em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=265>.
- _____. (2007b). Telejornais: incidências do tempo sobre o tom. Em E. B. Duarte & M. L. D. (Org.), *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos* (pp. 35-57). Porto Alegre: Sulina.
- _____. (2008). Televisão: entre gêneros, formatos e tons. Em G. Said (Orgs.), *Comunicação: novo objeto, novas teorias?* (pp. 95-112). Teresina: Edufpi.
- _____. (2008a). Sitcoms: novas tendências. *Animus*, 13, 27-42.
- _____. (2010). Televisão: desafios teórico-metodológicos. Em J. L. Braga, M. I. V. Lopes & L. C. Martino (Orgs.), *Pesquisa empírica em comunicação. Livro Compós 2010* (pp. 227-248). São Paulo: Paulus.
- _____. (2011). Telejornais: dos tons referentes ao subgênero e formato àquele próprio da produção local. Em E. M. R. Barichello, et al. (Org.), *Identidades midiáticas* (pp. 57-81). Santa Maria: Ed. da UFSM.
- _____. (2012). Televisão: novas modalidades de contar as narrativas. *Contemporânea*, 10, 324-339.
- _____. (2012). Sitcoms: das relações com o tom. Em R. E. Santos & R. Rosetti (Org.), *Humor e riso na cultura midiática* (pp. 147-171). São Paulo: Paulinas.
- _____. (2014). A televisão se dá ao tom. Em A. Cortina & F. M. Silva (Orgs.), *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica.
- Duarte, E. B. & Curvello, V. (Colaboração) (2008). *Ficção televisual: distintas formas de estruturação seriada*. Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Natal: UFRN.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (2011). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto.
- Ferreira, R. C. M. (2011). *Sucesso no rádio e na televisão, o programa de auditório não morre: uma análise do Programa Carlos Santos na TV* (dissertação de Mestrado). Belém: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, Recuperado em: <http://www.unama.br/novoportal/ensino/mestrado/programas/comunicacao/attachments/article/110/Dissertação%20Renata%20Claudia%20Martins%20Ferreira.PDF>
- Fontanille, J. (2007). *Semiótica do discurso*. Contexto.
- Hjelmslev, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Jost, F. (1999). *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris: Ellipses.
- _____. (2005). *Comprendre la télévision*. Paris: Armand Colin.
- _____. (2007). *Comprender a televisão*. trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina.
- Kilpp, S. (s. f.). *Quadros de entrevista em programas de auditório: alternativa para análise da TV no Brasil*. Recuperado em: http://www.suzanakilpp.com.br/artigos/Quadros_de_Entrevista_em_Programas_de_Auditorio.pdf.

- Sousa, S. M. de. (2009). Apontamentos sobre o gênero programa de auditório. *Revista Universitária do Audiovisual (on line)*. Recuperado em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=2502>
- Torres, C. L. (2004). *Programas de auditório: um gênero mostrando a resistência da expressão popular nos meios de comunicação de massa*. Trabalho apresentado no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Recuperado em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/38987853589686536615516015929805656497.pdf>

BUONO DA SCATTARE: EL LENGUAJE DE LA FOTOGRAFÍA

SABRINA LEMBO

Asociación Cultural “Un lembo di..”

sabrinalembo@unlembodi.com

¿Se puede considerar la fotografía como lenguaje artístico de valores culturales democráticos y sociales? La fotografía se ha afirmado como un modo de expresión, de comunicación y de información. Aparece en diarios, en revistas, en publicidades. Representa una forma democrática de registrar los recuerdos emotivos de acontecimientos íntimos, ilustrando la propia historia a través del álbum familiar. La fotografía es un testimonio periodístico o artístico y es también una práctica social muy popular que se ha ganado un lugar en los museos y es considerada un “arte”. El arte siempre ha sido, más o menos, un factor de socialización y un principio fundamental de diálogo, la comunicación visual, en particular, se remonta al Paleolítico, donde se encuentran las primeras apariciones, no vinculadas a una función práctica, sino a la comunicación a través de imágenes: cuando el chamán pintaba animales en las paredes de la cueva, se aseguraba una buena caza para el día siguiente. Estas pinturas rupestres ya se podían definir como comunicación visual, dado que tenían un significado, contenían una gran cantidad de pensamientos, emociones, percepciones que, en algunos casos –si han llegado intactos hasta nosotros–, nos permiten comprender la forma de pensar de toda una época.

En una publicación de 2005, Alberto Abruzzese afirma que las artes tienen todavía el lenguaje adecuado para decir lo que es difícil de escuchar, lo que existe pero no se ve, lo que vivimos pero no sabemos explicarlo con palabras y, en este contexto, observa que las disciplinas modernas de comunicación social, que se preocupan más de las personas y de sus relaciones, se refieren mucho más fácilmente a las artes que a un marketing que entiende el público como un objetivo comercial o a un político que tiene su atención en la audiencia de televisión en vez que en el significado de las cosas y del mundo.

Hacia el final del 1700, el filósofo y poeta Friedrich Schiller, en su crítica del mundo contemporáneo que lleva a fragmentar a la sociedad en el nombre de las necesidades utilitarias, sostiene que a través de la educación estética se puede conducir a la gente a una nueva armonía de la vida que respete y promueva la totalidad del individuo y de la sociedad.

Más recientemente se debe a Nicolas Bourriaud, uno de los contribuyentes más importantes para el desarrollo del arte contemporáneo en la dirección de “realismo

operativo”, la racionalización del concepto de arte relacional, un arte que toma en consideración el ámbito de las interacciones humanas y de su contexto social. Para Nicolas Bourriaud nos enfrentamos hoy en día con una nueva generación de artistas, animados por un fuerte interés en las relaciones humanas que dan lugar a una nueva cultura de interacción. Como afirma este autor, la interactividad empieza por un apretón de manos que, por un lado, resulta más interesante que cualquier otra relación mediada por medios tecnológicos: *el artista inventa relaciones entre personas a través de signos, de formas y de gestos. La forma de la obra artística se extiende más allá de su forma material: es un amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre la línea.* En este sentido, la función de la producción artística reside en definir la formas y los modelos en la vida real, sea cual sea la representación elegida por el artista.

Y en el caso de la fotografía, ¿qué tipo de función cumple? Etimológicamente el término fotografía procede del griego φῶς (raíz φωτ-, phōs, “luz”), y γράφω (raíz γράφ-, graf, “rayar, dibujar, escribir”), que significa “escribir con la luz”. Las “formas expresivas”, como la fotografía, surgen en un momento histórico, atravesadas por el contexto social donde influyen las cuestiones políticas, las ideologías, los pensamientos, los gustos de una época determinada. El autor y su obra corresponden, según dijimos, a un marco social y cultural del cual emergen. Toda variación que se produzca en la sociedad provoca cambios en los temas y en las modalidades de expresión artística. Por ejemplo, en el siglo XIX, la era de la máquina y el capitalismo moderno, se ve en los retratos cómo se modifica el carácter de los rostros y el uso de la técnica en la obra, aparecen procedimientos desconocidos hasta el momento. La invención de la fotografía es decisiva en esa evolución, porque es el medio expresivo de una sociedad establecida sobre el avance de la tecnología y probablemente sea el motivo por el cual se convierte en un instrumento de primer orden. La fotografía es un medio, un proceso que implica una emisión, pero también una interpretación. Como expresión *visual*, su sistema de comunicación no es verbal, sino óptica. La fotografía tiene un *parecerse*, es decir, un aspecto visual (la *mimesis aristotélica*), pero también *significa* algo. Comprender mejor los signos resulta crucial para leer mejor una fotografía. Comprender la ciencia general de los signos, es decir, la semiótica, nos ofrece claves importantes para desentrañar el sentido de una fotografía.

Fotografía y semiótica

La fotografía se ocupa de manifestar los deseos y las necesidades sociales, al mismo tiempo que interpreta los acontecimientos, también a su manera. Es un trazo visible, que dependiendo de un aparato y de su uso técnico y mecánico permite reproducir el mundo, y adquiere significado como parte de un proceso comunicativo que se establece entre un autor y un espectador. La imagen tiene “significación” porque hay personas que se preguntan acerca de su “significado”. Roland Barthes plantea esta idea en términos de “connotación”. Su premisa semiológica fundamental es que la imagen fotográfica con-

tiene mensajes secundarios (connotados) que se elaboran a través de la composición, de los elementos intervinientes en el encuadre, del estilo, y esto es precisamente para Barthes, lo que convierte a la fotografía en un lenguaje. Los fotógrafos como autores emplazan el mundo cultural de lo visual sobre la dependencia de lo real. En semiótica todo el problema parte de la cuestión de la semejanza que produce la interacción entre un signo, un significado y un objeto.

Charles Peirce abrió un camino de investigación en este campo, con su análisis del signo, que luego será retomado por Umberto Eco en su semiología fotográfica. Lo importante es no olvidar que toda “teoría de la imagen” presupone una “teoría del significado” y que debe estudiar los sistemas culturales y sus formas de representación. La imagen se manifiesta como un discurso textual en el contexto de la comunicación. La lengua es un sistema de signos, el valor del signo está en su significado en un texto. El texto constituye un discurso coherente a través del cual se lleva a cabo la comunicación por medio de reglas de producción y de interpretación. Entonces, las novelas, las informaciones periodísticas, las pinturas y las fotografías, claro, pueden ser consideradas como textos. El texto puede ser estudiado como un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discursivo. Una fotografía puede ser estudiada como un “texto visual”.

El “discurso de la imagen” se produce en la relación que establecen emisor y destinatario, entre ambos interacciona una negociación pragmática, porque el lector es guiado para leer el texto con coherencia. Autor y espectador establecen un pacto en el que ambos son activos al mismo tiempo que cada uno conserva su rol, y donde el terreno de encuentro pasa a ser la comunicación establecida. Frente al texto visual, el espectador cuenta con su percepción, pero también con su comprensión porque en todo acto de ver, queremos saber y entender lo que estamos viendo, en la comunicación establecida están las reglas que guían la lectura del texto visual. Las categorías “autor-espectador-lenguaje” se vuelven inseparables. La semiótica nos ayuda nuevamente a reconocer que “la imagen también puede ser reflejo, ilustración, semejanza, proyección matemática, recuerdo, ilusión, reputación, imagen mental, metáfora”. Los sistemas semióticos pueden apreciarse como posibilidades cerradas o abiertas, para dotar a la fotografía de múltiples interpretaciones y significados culturales que podrían incluso cuestionar la identidad y coherencia de la obra. Una fotografía del período modernista (ca. 1920-1940) es un sistema relativamente cerrado, mientras que una fotografía posmoderna se orienta más hacia un sistema abierto porque no existe una forma “correcta” para interpretarla, por el contrario, la apertura implica alternativas diversas para su interpretación. La imagen es re-creada por cada observador que la interpreta, dicho de otra forma, la fotografía no empieza cuando está en la mente del fotógrafo, ni cuando la hace, tampoco cuando la posproduce o cuando la distribuye. La foto empieza cuando es vista por otro.

Un medio polisémico como la fotografía puede ser entendida, interpretada y decodificada de mejor manera si comprendemos las diferentes posibilidades que nos ofre-

ce el estudio de los signos. Como vimos, aunque la semiótica inició en el campo del lenguaje verbal, Pierce acepta que exista un sistema de signos en otros campos como el visual. La semiótica nos permite, entonces, hacer una lectura que desentraña la polisemia (los múltiples sentidos) de la fotografía en diferentes niveles. Una fotografía puede ser muy bella visualmente, pero no contener un signo o un símbolo. A la vez, una fotografía podría no ser muy hermosa en lo estético pero contener signos o ser un poderoso símbolo. La semiótica no es solamente una llave, es una auténtica navaja suiza para poder abrir el cofre de tesoros que hay en toda fotografía. Observemos las fotografías y tratemos de leerlas con lo que hemos explicado sobre semiótica. ¿Qué lectura denotativa podemos hacer? ¿Qué connotaciones genera cada foto? ¿En qué medida son icónicas? ¿Su belleza o fealdad icónica está relacionada de alguna manera con sus posibilidades de signo o símbolo? A pesar de su complejidad, paradójicamente la semiótica puede ayudarnos a desentrañar el enmarañado universo de la imagen fotográfica y es una clave fundamental para resolver la pregunta que podríamos hacernos en cualquier exhibición de fotografía reciente: “¿Y eso es arte?”.

Fotografía y mundo digital

Una mirada a parte merece la fotografía digital que llegó revolucionando el mundo de la imagen y no sólo. Desde los daguerrotipos del siglo XIX hasta las actuales apps como Instagram, que permiten dar efectos artísticos a las fotografías tomadas con smartphones y subirlas al instante a cualquier red social, pasando por los mágicos procesos de laboratorio para la obtención de fotografías en blanco y negro, y el encanto de las cámaras instantáneas Polaroid –tan populares en la segunda mitad del siglo XX– hemos sido sorprendidos por las gigantescas transformaciones que se han dado en el campo de la fotografía en las últimas décadas. La evolución de la fotografía análoga a la digital, y la democratización de esta última que vivimos en la actualidad, han marcado el camino para una transformación cultural en cuanto a la manera como nos miramos, como observamos el mundo y como nos hacemos visibles ante los demás. Este gigantesco cambio ha constituido la base sobre la que estamos construyendo la “cultura de la visibilidad”, el “imperio de la imagen” y la apropiación de las herramientas para capturar visualmente la vida. Con el paralelo desarrollo del video y su integración a la fotografía en dispositivos de captura de imágenes como cámaras fotográficas, smartphones, tablets y laptops, entre otros, hemos adquirido el poder para “atrapar el mundo” y la vida y difundir con absoluta rapidez las imágenes que fabricamos en cuestión de segundos. Hoy en día, prácticamente cualquier persona que viva en una sociedad con acceso a las nuevas tecnologías, tiene en sus manos el poder para hacerse ver y hablar de su propia vida, sus gustos, sus eventos sociales y sus intereses por medio de la imagen fotográfica.

Las casi infinitas posibilidades de la fotografía digital, sumadas a la explosión de las redes sociales y los cientos de aplicaciones de edición digital disponibles online,

ponen en manos del mundo ilimitadas oportunidades para participar en el show de información visual que caracteriza a nuestra época. Hoy como nunca antes, hacerse visible es sinónimo de existir y el ritmo vertiginoso al que se multiplica la producción de imágenes está dando vida a una ola tecnológica que tarde o temprano que terminará por arrastrarnos a todos hacia el universo de posibilidades de la imagen digital. La fotografía dejó de ser un asunto exclusivo de profesionales y su uso dejó de estar limitado a eventos sociales o fines periodísticos, artísticos y científicos. Actualmente, esta, junto con el video, son herramientas de las que cualquiera puede valerse para producir información. De hecho, esta enorme transición ha tenido incluso la capacidad de influenciar el quehacer mismo de profesiones como el periodismo y la realización audiovisual, desdibujando a veces las fronteras entre el trabajo profesional y el aficionado. Si bien el acceso democrático a la fotografía ya es una realidad y no tiene sentido ir en contra de toda esta ola de producción visual que a veces incluso resulta útil para documentar sucesos y contar historias y da con resultados interesantes, es claro que quienes tienen intenciones profesionales en el campo de la imagen tienen la necesidad de hacer prevalecer aquellos valores de la actividad profesional que solo se adquieren por medio de la formación académica y el trabajo riguroso.

La transformación de la fotografía y la producción de imágenes nos ha abierto una ventana a nuevas y grandiosas posibilidades, y ha puesto a nuestro alcance maneras novedosas y divertidas de mirar el mundo, en lo cual necesitamos mantener una visión crítica e inteligente.

Case study: “Buono da scattare”, fotografía y cultura mediterránea

El concurso fotográfico “Buono da scattare”, cuyo objetivo es promover la cultura del olivo y del aceite de oliva por medio de las sensaciones de la imagen fotográfica, nos ofrece un óptimo ejemplo para investigar el valor artístico y cultural de lenguaje fotográfico. El concurso, ideado en 2013 por la Doctora Sabrina Lembo (responsable de la Asociación Cultural “Un lembo di...”), abierto a fotógrafos profesionales y aficionados españoles e italianos, está estructurado según más categorías: una para los mayores de 18 años, otra –“Jóvenes Fotógrafos”– para los estudiantes de las escuelas entre los 13 y los 18 años y otras categorías a tema (Portf-OLIO y Sabor en la mesa: aceite de oliva y cocina) exclusivamente para los fotógrafos profesionales. “Buono da scattare” cuenta con un jurado que está compuesto por profesionales, expertos y críticos del área seleccionados para el fin, un comité de estudiantes italianos y españoles, y el público de Internet en la instancia final.

El tema del concurso es entender el aceite de oliva no sólo como producto clave de nuestra alimentación, sino de la cultura mediterránea, promoviendo una mayor sensibilidad artística por medio de la imagen simbólica que puede evocar la fotografía. “Buono da scattare”, con sus ediciones siempre más enriquecidas, promueve cada año el arte democrático de la fotografía como lenguaje de cultura y de la tradición del aceite:

capturar en una fotografía una sensación, un sabor, un momento que huele a cultura. El proyecto constituye un modelo eficaz de valorización social y cultural de la cuenca del Mediterráneo, por medio de la arte fotográfico: en una gota de aceite de oliva residen las antiguas raíces de nuestra historia.

En cada edición del concurso llegan desde los dos países incluidos en la iniciativa fotos de landscape, food photography, reportaje, retrato creativo en línea con la cultura del aceite de oliva. Cada año se premian los ganadores del concurso en el Campidoglio de Roma, donde se presentan las mejores fotografías seleccionadas por el jurado de críticos y estudiantes en una exposición colectiva. La fuerte participación sobre todo de los estudiantes confirma que “Buono da scattare” es especialmente “de los jóvenes”, que con sus entusiasmo, creatividad y atención a las nuevas tecnologías (para sacar una buena foto, como vimos, simplemente se necesita uno Smartphone), siguen siendo los reales protagonistas del concurso: detrás de cada imagen fotográfica se cuele una historia personal hecha de pasiones, tradiciones, inventiva. Los olivares reproducidos en las imágenes fotográficas de los concursantes representan mucho más que una fotografía: son el símbolo de una larga tradición cultural, típicamente del Mediterráneo, un patrimonio autentico que debe ser valorizado y defendido, aun por medio de la imagen fotográfica.

¿Cómo se seleccionan las fotografías como obras fotográficas y de arte? Para poder comprender una fotografía es fundamental comprender que tiene una gramática propia, su vocabulario específico y una forma de articular este lenguaje particular. Podríamos llamar estilo a la forma en la que cada fotógrafo utiliza este idioma. El jurado de *Buono da scattare*, formado por críticos, expertos en fotografía y arte visual, en su difícil tarea de clasificar las obras fotográficas, ha delineado un panorama general de algunos elementos que integran este idioma tanto para quien lee como para quien hace una foto. El jurado propone seis grandes grupos o categorías, los cuales no tienen la misma proporción y pueden variar para cada fotografía. Desde luego, son un punto de partida y pueden sumarse más grupos.

Atributos fotográficos: se trata propiamente de aquellos elementos, a grandes rasgos, propios de la imagen en general y los atributos particulares que hacen que una imagen sea considerada una fotografía con una morfología, características, sintaxis y gramática propios. De los atributos generales (llamémosle icónicos) a los particulares (los propiamente fotográficos) podríamos abarcar encuadre, luz, enfoque, tiempo, movimiento, etc. Estos atributos unitarios nos ayudan a determinar los componentes de la imagen que se lee. En cierta medida es como “la lista de ingredientes en un plato”. El cómo estén combinados tiene que ver con el siguiente grupo: la composición. Toda la fotografía contiene elementos que están organizados de alguna manera, que tienen un cierto diseño y la composición incluye algunos elementos de valoración que permiten analizar en una fotografía cómo está realizada desde el punto de vista de organización de sus elementos, como proporción y ritmo.

Continente y contenido: en la fotografía hay un continente (la foto misma) y un contenido (lo que está en la foto). El continente implica el formato, si es un daguerrotipo, un ambrotipo o una imagen electrónica, con qué tipo de instrumento se realizó. El contenido nos hace reflexionar sobre el motivo fotográfico, si incluye personas, cuál es su discurso y cómo se ha realizado la narrativa visual.

Estilo y género: los géneros nos ayudan a entender un conjunto de cánones (reglas) con los que se lee una imagen. Así no es lo mismo leer un retrato urbano que una fotografía de calle, una fotografía hallada que una creada, etcétera. Comprender este conjunto de convenciones permite delimitar si se trata de una imagen canónica (es decir, que sigue las reglas), que contradice preceptos o que aporta nuevos elementos a un género, como lo que ocurrió con Richard Avedon cuando agregó el movimiento a la estática fotografía de modas de la postguerra.

Intención: es importante comprender el propósito del autor. No hay que olvidar que para leer una fotografía hace falta eso que Friedrich Schleiermacher llamaba *“el arte de comprender correctamente el discurso de otro”*. Esto puede llevarnos a tratar de comprender mejor la obra, así como valorar cómo se disemina (distribuye) o cómo es recibida.

Elementos semióticos: como precedentemente he analizado en el presente texto, la lectura de la fotografía como un signo inserto en un sistema de signos puede enriquecerse si tomamos la triconomía semiótica de Charles Sanders Peirce, tratando de comprender la fotografía desde el punto de vista icónico, como signo (o conjunto de signos), en un terreno simbólico y su papel como huella de un hecho.

El joven ganador Alejandro Pijoán Pérez de la IV edición de Buono da scattare 2015- 2016, nos ofrece con su obra “Poesía en movimiento” un ejemplo que bien sintetiza el concurso y el rol de la fotografía como lenguaje de arte y de valores culturales. La obra, en blanco y negro, retrata a un niño con la boca abierta a punto de recibir una aceituna, de color verde y suspendida en el aire, lanzada por alguien que no aparece en la foto. Una imagen minimalista, pero de gran efecto y significado. “Poesía en movimiento” es el nombre de esta obra, el mejor nombre que pudiera tener. Como la poesía, el aceite se disfruta, cada paso se siente. Lo que esta fotografía quiere representar es el proceso del aceite, desde que se recoge la aceituna hasta que llega a nosotros. El niño representa la alegría con la que esperamos que llegue a nuestra boca y poder así sentir el placer del aceite. Sin duda un placer muy bueno que el joven autor consiguió plasmar en esta obra. La imagen fotográfica en su puro minimalismo sintetiza el tema del concurso con gran originalidad y gran técnica de ejecución, sugiriendo en quien la mira las emociones de una poesía. Una poesía en movimiento.

Aparece evidente que en este sentido, la fotografía se pone como un instrumento de diálogo y de investigación, portador de mensajes culturales y artísticos: todas las fotografías son polisémicas, tienen múltiples significados que se abren a un número indefinido de lecturas.

Referencias

- Abruzzese, A. (2005). *Tribù della memoria*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós: Barcelona.
- Barthes, R. (2003). *La camera chiara*. Segrate, Milán: Einaudi.
- Benjamin, W. (2011). *Piccola storia della fotografia*. Milán: Skira.
- Berger, J. (1973). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourriaud, N. (2010). *Estetica relazionale*. Milán: Postmedia Books.
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Immagini e parole*. Milán: Contrasto Due.
- . (2014). *Vedere è tutto*. Milán: Contrasto Due.
- Hedgecoe, J. (1976). *Il grande libro della fotografia*. Milán: Edizione Vallardi.
- . (1998). *The art of color photography*. Waltham, MA: Focal Press.
- Ferrater Mora, J. (1992). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Fontana, F. (2017). *Fotografia creativa*. Milán: Mondadori.
- Freund, G. (1993). *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pierce, Ch. S. (2003). *Opere*. En M. A. Bonfantini y G. Proni (Ed.). Milán: Bompiani.
- . (2005). *Scritti scelti*. En G. Maddalena. Torino: UTET.
- Schiller, F. (2007). *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*. En G. Boffi (Ed.). Milán: Bompiani.
- Susperregui, J. M. (2000). *Fundamento de la fotografía*. Universidad del País Vasco.
- Toscani, O. (2008). *Creativo sovversivo*. Roma: Salerno.
- . (2001). *Io non sono obiettivo*. Milán: Feltrinelli.

DUANE MICHALS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y PALABRA

GLORIA INÉS OCAMPO RAMÍREZ

Universidad de Antioquia-Instituto Tecnológico Metropolitano, ITM
gloriai.ocampo@udea.edu.co gloriaocampo5676@corre.oitm.edu.co

Duane Michals: relación entre imagen y palabra

Duane Michals es un fotógrafo norteamericano que ha dedicado la mayor parte de su vida a observar el mundo a través de los cuatro lados del visor de su cámara réflex mecánica y, así mismo, a presentarle a sus espectadores-lectores una mirada única de diversos acontecimientos tan naturales y comunes a todos como la vida, el amor o la muerte. Es a través de estos hechos tan comunes a todos los seres humanos como, según él: “Siempre estamos proyectando en el mundo nuestra propia experiencia. La única verdad que conocemos es lo que experimentamos” (citado en Freudenheim, 1990), es por esto que principalmente partiendo desde sus vivencias personales, sus gustos, lecturas e intereses, cómo Michals estructura sus reflexiones plásticas en una imagen que nace desde la constitución de sus pensamientos e ideas, para materializarse en imagen fotográfica en blanco y negro, enmarcada dentro del tradicional lenguaje fotográfico: cámara, proceso químico de revelado y fijado, ampliación en papel, posterior publicación editorial –la cual es su medio de divulgación preferido, ya que según él, los libros le permiten tener una mayor cercanía con el espectador pues sus fotografías pueden llegar a manos de un mayor número de personas gracias a este tipo de edición–.

En muchos sentidos Michals es un fotógrafo tradicional –la captura, el material fotosensible con el que realiza sus imágenes, los temas tradicionales que desarrolla en las mismas–; no obstante, es un fotógrafo innovador para su tiempo que continúa vigente –quizás más que nunca– pues como afirma Marco Livingstone (1984) “es un técnico sutil que se vale de todo lo que ofrece la cámara, incluyendo dobles exposiciones y desenfoques intencionados para lograr efectos cuidadosamente planeados, aunque siempre piense en términos de lo que mejor expresa sus ideas en lugar de limitarse a lo que la práctica convencional considera permisible” (p. 3); la clásica práctica fotográfica aprovechada al máximo técnicamente le permite valerse de diversos trucajes técnicos como los mencionados por Livingstone para darle solidez a sus ideas, lo que va más allá de capturar fielmente la realidad, o fijar la misma a través de una cámara:

Los fotógrafos tienden a no fotografiar lo que no pueden ver, que es justo la razón por la que uno debe tratar de intentarlo. De lo contrario, continuaremos

por siempre solo fotografiando más caras y más habitaciones y más lugares. La fotografía tiene que trascender a la descripción. Tiene que ir más allá de la descripción para traer percepción en un tema, o revelar el sujeto, no por lo que parece, sino cómo se siente. (Medeiros, 2000)

Michals, distinto de muchos de los fotógrafos de su época interesados en retratar la realidad, en fotografiar el mundo y lo que estaba frente a sus ojos, se ocupa en cambio del nuevo lenguaje que se genera a partir de la necesidad de problematizar el estatuto de la imagen fotográfica: mimética, icónica y sígnica, ontológicamente relacionada con la realidad, para hacerla devenir imagen poética, narración visual en la que se hace necesario potenciar el lenguaje construido fotográficamente a través de la inclusión de palabras, de textos manuscritos de su propio puño y letra, pues como manifiesta:

A veces realizo secuencias de fotografías porque la idea necesita ser desarrollada en una narración corta. A veces hago una foto con un texto, porque me parece que la idea necesita algo escrito sobre él. Así que no siento que puede haber categorías de fotografías, pintura, dibujo, escritura. La única pregunta es: ¿cómo expresarme plenamente? (Michals citado en Medeiros, 2000, p. 162)

Así, en esa búsqueda de la entera expresión de sus ideas logra generar un nuevo lenguaje, en el que palabra e imagen se mezclan, se conjugan, se vuelven una sola, aunadas a las secuencias en las que, en palabras de Pardo (1991), “las imágenes dejan entonces de valer por sí mismas, aisladamente y en su singularidad, para adquirir un valor relativo” (p. 3), valor dado por la capacidad del artista y su intención al momento de transmitir al espectador la creciente potencia de sus narraciones a través de un movimiento contenido e intuitivo, que estalla con toda su fuerza en la configuración de la nueva narrativa que surge de la mezcla de imagen y texto, con la mirada y la experiencia del espectador, acontecimiento que sucede como lo real pero sin espacio físico más que el que se construye al poner en diálogo una intuición con otra: la intuición de quien imagina y crea, y la de quien culmina esa creación, haciéndose partícipe de su historia. Michals nos enseña que está en nosotros los espectadores dar vida a imágenes, que sin la imaginación y la fantasía estarían incompletas.

El fotógrafo necesita las secuencias para desarrollar sus ideas en cortas narraciones que se convierten en motivos poéticos, introduciendo así al espectador en un nuevo lenguaje que se articula con la urgencia de incluir la escritura, pues él mismo se siente abocado a generar obras en las que, además de la intención principal, se produzcan nuevos sentidos textuales y visuales. Es así como no solo construye imágenes a partir de su concepción del mundo, sus pensamientos e ideas, como afirma, sino que también dedica gran parte de su intención a escribir de su puño y letra diversas reflexiones que potencian, refuerzan y dan mayor sentido a sus construcciones visuales, pues “entre el

verbo y la imagen, entre aquello que pinta el lenguaje y lo que dice la plástica, la bella unidad empieza a separarse; una sola e igual significación no les es inmediatamente común” (Foucault, 2012, p. 34).

El año 1974 es crucial en el desarrollo de la obra de Michals, pues en este comienza a incluir en su obra el texto escrito, la caligrafía, manifestando que debía encontrar la mejor manera de expresar ideas y sentimientos, pues también este año fallece su padre, acontecimiento que se cuenta como detonante en la escritura de Michals. El padre, esa figura de autoridad que ha estado presente en la sociedad tradicional como el eje del orden familiar, esa voz de mando que marca en los hijos el inicio de su encuentro con el mundo. Y es esta relación –simbólica y problemática– la que ha estado presente en multiplicidad de obras de arte. Basta pensar aquí en la mítica relación de Cronos con Urano –en éste devorando a sus hijos–, en las múltiples relaciones entre padres e hijos que nos presenta la religión católica o en el sinnúmero de relatos sobre padres que aparecen en la literatura y el cine, donde encontramos, por mencionar sólo algunos ejemplos, la figura de Hermann Kafka y la carta que su hijo Franz le dedica; la relación ausente de García Márquez con Gabriel Eligio García, su padre; la afirmación de Paul Auster al decir que su padre “se había marchado sin dejar ningún rastro”, pues era un *hombre invisible* que transitaba el mundo encontrándose siempre en otros espacios, en un lugar alejado de sus afectos; o –desde otra perspectiva– a Roberto Begnini en su intensa y afanada necesidad de proteger a su pequeño en *La Vida es Bella*.

La relación con el padre es siempre compleja, llena de incertidumbres, pues es en sí misma un acto de fe que además acarrea sentimientos opuestos: identificación y rivalidad, confianza y miedo, indiferencia y aprensión, amor y odio; emociones contradictorias que resuenan en la necesidad de poner en palabras o en imágenes este eco de lo inexplicable. Escribir sobre el padre, reflexionar en torno a esta importante figura, siempre va a suponer un gesto de alejamiento, siempre habrá que mirar a otro lado para poder volver sobre sí mismo, y a su vez sobre él, encontrando dos vertientes paralelas: por un lado, la profunda fascinación por el progenitor y por otro, la indescifrable repulsión, miedo u odio hacia su ser.

Como es sabido, la intensidad de las emociones compartidas entre padres e hijos ha encontrado expresión en múltiples culturas y a través de diversas creencias religiosas, así como en la psicología y el psicoanálisis, la literatura y especialmente en el arte, donde esta relación ha sido problematizada, presentada y re-presentada singularmente. Se podría afirmar que, en muchos casos, la relación con el padre ha sido considerada como un detonante de la creación literaria, artística y filosófica, más aún cuando este está ausente, bien sea su ausencia física, psicológica o afectiva. Es el caso particular de creadores como Franz Kafka, Duane Michals o Paul Auster.

Kafka, escritor checo de origen judío, escribe en 1919 un relato corto, una carta a su padre Hermann (quien nunca la lee, pues es guardada por Franz y publicada por su amigo y editor Max Brod en 1952, 28 años después de su muerte) en la que el joven es-

critor recrimina a su padre por haber sido tan duro en su crianza, dureza que se presenta también en la relación de Duane Michals con su progenitor. Carta que definen Deleuze y Guattari como: “un retrato, una foto deslizada en una máquina totalmente diferente” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 19), máquina que sería el relato mismo y que presenta, amplía y acentúa la trágica relación con el padre de Kafka. Relato en el que el joven Franz deja ver la necesidad que tiene de responder a su padre el porqué de sus temores: reproches, dolores, tristezas y soledades sentidas desde la infancia. Sentimientos que están presentes también en la relación de Michals con su padre: “Mi padre bebía y fumaba un montón, y si yo le hacía cualquier pregunta, él siempre contestaba ‘búscalo en el diccionario’. Así que me acostumbre a recurrir a diccionarios y a todo tipo de libros” (Viloria, 2016). Relación evidentemente marcada por la incomunicación y la lejanía, relación que reconstruirá y reelaborará a partir de la creación de su obra fotográfica desde el año 74, tiempo en el que esta lejanía se acentúa gracias a la muerte.

Acontecimiento que Michals prefiere no nombrar (Viloria, 2016) y que lo lleva a vincular la palabra escrita con las imágenes. La muerte del padre ha marcado la obra de nuestro fotógrafo e indiscutiblemente su vida, de la misma manera que la muerte de Samuel, el padre de Paul Auster, para quien dicho suceso se convierte en un poderoso incentivo para escribir, afirmando: “mi padre ya no está, y si no hago algo deprisa, su vida entera se desvanecerá con él” (Auster, 2012, p. 12). Escritura personal, propia y honesta, que lo lleva a tratar de recordar, a intentar tomar de su memoria pedazos escamoteados de infancia y de soledad, escritura que pretende, pueda sanar sus recuerdos, recuperar del fondo de su memoria a la figura desconocida, al hombre invisible e inescrutable que fue su padre:

Ha habido una herida y ahora me doy cuenta de que es muy profunda. Y el acto de escribir, en lugar de cicatrizarla como yo creía que haría, ha mantenido esta herida abierta [...] En lugar de enterrar a mi padre, estas palabras lo han mantenido vivo, tal vez mucho más que antes. (Auster, 2012, p. 48)

Precisamente, encontramos esta temática en el mismo Duane Michals, cuya obra está repleta de acontecimientos, emociones y narraciones autobiográficas que, sin embargo, no caen en la descripción literal de los eventos, sino que éstos son re-creados a partir de su imaginación y su memoria. Diríase más bien, que se trata del lugar en que todas aquellas construcciones mentales coinciden y expresan las emociones ligadas con la desaparición de la figura paterna, por tal motivo, Michals empieza en 1974 una serie de obras acompañadas de manuscritos que van a ser publicados en 1981 en un libro llamado *Duane Michals: Photographs with written text*, que consta de 21 imágenes en blanco y negro, todas ellas acompañadas de sus caligrafías, en las que reflexiona en torno a la relación paterna, la relación entre imagen y palabra y en las que somos partícipes del deseo de Michals por configurar, a través de sus imágenes, reflexiones del orden de

la emoción, suscitadas a partir de la ausencia física (por años ya había estado alejado emocional y afectivamente) de su padre.

Otra obra crucial que aparece en esta publicación de 1981, es la fotografía número 14 de la serie, titulada “Una carta de mi padre”. En esta imagen nos encontramos con un retrato familiar tomado del álbum personal del autor, una fotografía encontrada y configurada como una nueva obra al lado de la narración que Michals incluye en ella. En esta escena observamos tres personajes: en primer plano, la figura masculina joven que representa al hijo de la pareja (en este caso, al mismo fotógrafo), que aparece de perfil sobre el costado derecho de la imagen, mientras dirige su mirada al lado izquierdo de la composición; en segundo plano, la figura paterna, de frente, con los brazos en la cintura, despliega una expresión fuerte y agresiva, su mirada es dura y el aspecto de su rostro es tenso, como se evidencia en el gesto contraído de su boca; por último y al fondo, detrás de los personajes anteriores, sobre el costado derecho del encuadre y casi invisible en la composición, se encuentra la madre, que se nos presenta triste, con la mirada lejana y ausente. Como se mencionó anteriormente, esta imagen viene acompañada de un texto decisivo, añadido posteriormente por Michals con la intención de permitirnos contextualizar y darle significado a la escena:

En la medida que puedo recordar, mi padre siempre decía que algún día me escribiría una carta muy especial. Pero él nunca me dijo sobre qué sería esa carta. Yo solía tratar de adivinar lo que la carta contendría, qué íntimo secreto compartiríamos nosotros dos, qué misterio de la familia podría ser ahora revelado! Yo sabía lo que esperaba leer en la carta. Quería que me dijera dónde había escondido sus afectos. Pero entonces murió, y la carta nunca llegó. Y nunca encontré el lugar donde había escondido su amor.

Aquí, el fotógrafo nos habla de la relación con su padre, frustrante, silenciosa:

Si en una carta de mi padre hubiera hecho sólo el retrato de mi padre, habría enseñado qué aspecto tenía a los cincuenta años, pero yo necesitaba contar cosas que no se veían en la foto y tuve que escribir para lograr explicar la falta de cariño que caracterizaba nuestra relación. (citado en Viganó, 2001)

Vemos entonces una relación marcada por la incomunicación, en la que Michals sobrevive a su progenitor con el deseo de entender sus sentimientos, de comprenderlo y al mismo tiempo, de ser comprendido por aquél; deseo enmarcado en la metáfora de la carta que nunca llega, en la ausencia permanente y ahora definitiva gracias a la muerte, carta que hace alusión a la invisibilidad del lugar “dónde había escondido sus afectos”, espacio secreto, misterioso, que la imagen fotográfica sola no puede enseñarnos, pero que gracias a las palabras podemos advertir en esta escena, donde la necesidad expresiva

y comunicativa del fotógrafo se completa gracias a la unidad conformada por imagen y palabras.

Michals escribe sus textos a la manera de un narrador omnisciente: es el mismo fotógrafo expresando sus pensamientos, sentimientos y emociones, en el momento en que compone la fotografía. A veces, se convierte en el protagonista de la historia, enunciando sus pensamientos más íntimos, tal como se constata en “Negro es feo”,¹ así mismo, retoma imágenes ya construidas, para posteriormente adentrarnos en su contexto, como en “Una carta de mi padre”, entre otras, para él “La fotografía debe contradecir. No debe dar respuestas sino suscitar preguntas” (DukeLibDigitalColl, 2008) como afirma Barbara Lee Diamonstein en una entrevista realizada en 1981.

“Intento buscar mi propia verdad a través de mi experiencia, ser fiel a mi propio instinto...” (DukeLibDigitalColl, 2008) expresa Michals, convencido de que su obra, su imagen y por ende, su escritura, se han de convertir “en la botella lanzada al padre, para restablecer la comunicación rota” (Cortanze, 1966, p. 38), a través del medio que mejor puede encontrar –como Auster o Kafka– para entablar esa relación inexistente entre él y la figura paterna lejana, ausente.

Las palabras, las historias y las imágenes

En el intento por exteriorizar plenamente sus tristezas, por encontrar una voz para expresar todo su sentir, Michals logra generar una nueva forma de expresión en la que palabra e imagen se mezclan –para él, las mismas palabras manuscritas se conjugan con la imagen, se vuelven una sola– aunadas a las secuencias donde, en palabras de Pardo (1991): “las imágenes dejan entonces de valer por sí mismas, aisladamente y en su singularidad, para adquirir un valor relativo” (p. 3); valor conferido por la capacidad del artista y su intención al momento de transmitir al espectador la creciente fuerza de sus narraciones, a través de un movimiento contenido e intuitivo, que estalla con toda su fuerza en la configuración de un nuevo lenguaje surgido de la mezcla de imagen y palabra. Sinergia que se da justo en el encuentro con la mirada y la experiencia del espectador, en un acontecimiento que se produce como parte de lo real, pero sin contar con un espacio físico más allá del que se construye al poner en diálogo una intuición con otra: la intuición de quien imagina y crea, y la de quien culmina esa creación, haciéndose partícipe de su historia. Michals nos enseña que está en nosotros, los espectadores, dar vida a esas imágenes, que sin la imaginación y la fantasía estarían incompletas.

¹ “Toda su vida creyó las mentiras que los hombres blancos le habían dicho. Él creía que lo negro era feo y un castigo de Dios, aunque no podía adivinar lo que su pecado debía haber sido. Así que se pasó toda su vida siendo frío cuando los hombres blancos eran cálidos, y teniendo hambre cuando los hombres blancos eran alimentados. Le parecía ser el orden natural de las cosas, aunque no podía adivinar por qué él debería ser castigado. Y cuando le dije que no era cierto, él no me creería. Ya era demasiado tarde”. Texto que acompaña la fotografía número 7 de la publicación *Photographs with written text*.

“El alejamiento propio del lenguaje es entonces murmullo incesante, no ya algo fuera del lenguaje sino aquello que no cesa de hablar ni deja de tenerse que decir” (Foucault, 2012, p. 30). Ese alejamiento del lenguaje plástico y tradicional de la fotografía en la obra de Michals, se convierte en un “murmullo a gritos” con la inclusión de la palabra escrita que impulsa, refuerza y acentúa el sentido de lo que se quiere expresar, de lo que se quiere decir. “Empecé a utilizar la secuencia y después la escritura porque necesitaba expresar unas ideas y tenía que encontrar el modo de hacerlo” (citado por Viganó, 2001) y es la escritura la mejor manera que encuentra para expresar los sentimientos acumulados en el fondo de su alma y que permite –en parte gracias al encuentro liberador con Magritte– redimir a través de la constitución de una obra de la ausencia.

Se trata de manuscritos hechos sobre el mismo papel fotográfico –arriba, abajo, a los costados, en distintas posiciones con respecto a la imagen–, y que no tienen el papel de explicar o indicar lo que se encuentra en ella, sino de fortalecer y dar mayor sentido a lo que se muestra. Amarrar, ligar, anclar la imagen –con la multiplicidad de significados que ésta pueda tener– a una narración que se complementa con los textos que Michals nos presenta, “ahora son más bien las palabras las que vienen a decir” (Foucault, 1996, p. 30), las que aparecen sin ninguna intención narrativa o descriptiva, que no se convierten en la explicación textual de una imagen, en una interpretación o traducción, sino que surgen como complemento, pues incrementan el sentido, dan uno nuevo, problematizan la estructura comunicativa de la imagen fotográfica, en una obra que reclama algo más que la imagen para configurar la significación.

Para Michals, la imagen y el texto no bastan en sí mismos: de forma independiente no logran decir lo que conjugados consiguen expresar; en su obra no hay un “acabarse” de la fotografía, no hay un agotamiento de la imagen fotográfica, sino una zona indiscernible entre fotografía y texto escrito, un cuestionamiento, una necesidad, un llamado mutuo entre imagen y palabra para producir un significado diferente que “se ofrece a la mirada del otro para que, en efecto, éste pueda mirar”. (Foucault, 1996, p. 31).

De la misma manera que para Michals, el cineasta alemán Win Wenders² considera que la relación entre imágenes e historias, es problemática; para ambos unas y otras se buscan, se armonizan. Wenders plantea en sus filmes y sus escritos³ una pregunta que se hace insistentemente y que es constante en el pensamiento de nuestro fotógrafo: ¿Es necesaria una relación entre las palabras y las imágenes que origine una narración

² Wenders nace en Düsseldorf en abril de 1945. Fotógrafo, director, productor y guionista de cine, desarrolla su obra a partir de múltiples intenciones estéticas –bien sea comercial como conceptualmente– en la Alemania de posguerra dando vida a películas como *Alicia en las ciudades*, *El amigo americano*, *El estado de las cosas*, *Cielo sobre Berlín*, *Más allá de las nubes*, *La sal de la tierra* (documental del 2014 sobre la vida y obra del fotógrafo Sebastiao Salgado), entre otras.

³ Tomamos en consideración el texto de Wenders *El estado de las cosas* publicado en 1988 en la única edición de la revista Medios revueltos de Madrid, transcrito por María Cecilia Salas Guerra y publicado en el blog del Grupo de Estudios Estéticos.

visual? Para el cineasta alemán –y diríamos, también para el fotógrafo norteamericano– se hace necesario (tomamos el término aquí como *nessere*, *ananké*: inevitabilidad, lo que es ineludible) que la creación parta de espacios, imágenes, experiencias, que van encontrando en el mismo desarrollo las vías para comunicarse, sin necesidad de desarrollar un discurso particular, una trama: “Creo que una imagen se basta como tal” y es en esa medida en que la misma encuentra su ser. Para el cineasta, las imágenes son “como caracoles que se repliegan cuando se toca su antena”, son delicadas, y no deben ser consideradas como “el caballo de carga” de una historia, esto es, ambas deben complementarse.

Para Wenders –igual que para nuestro fotógrafo– la escritura potencia la creación y es indispensable para darle cabida al desarrollo de la idea:

Solo escribiendo puedo pensar las cosas hasta el final. / Las ideas van cobrando claridad a medida que veo las palabras escritas delante mío. / Si puedo ver lo que hace un instante no era más que pensamiento, / la idea queda liberada, / y puede continuar pensándose hacia adelante.⁴

Pensamiento “hacia adelante” que en Wenders se convierte en cine, en la explosión de una filmografía llena de paradojas, de silencios, extrañezas y situaciones que en Michals se convierte en secuencias, en imágenes fijas, en palabras manuscritas que enriquecen las obras y que dan la posibilidad al fotógrafo de expresar lo ineludible.

Al escritor le parece lógico que el acto de contar conduzca a historias, del mismo modo que una palabra quiere formar parte de una oración y la oración de un texto. También es posible ceñir violentamente las palabras en una oración, o bien las oraciones en una historia. Hay una forma de obligación o coacción que conduce del acto de narrar a la historia. [...] Contar significa siempre vencer o constreñir a las imágenes. A veces esa manipulación se transfigura en arte.

En esa transfiguración se halla la obra de Michals, pues en ella nos encontramos con la maniobra perfecta entre la imagen y las palabras que, de la mano del artista, se acoplan armónicamente para llevar a cabo ese “contar”, esa expresión sin tener que vencer las imágenes, coartarlas. Estamos ante una discursividad particular en la que una multiplicidad de significados comienza a emerger frente a una narrativa que no se construye en una imagen fotográfica única, sino ante una poética en constante devenir; y es gracias a esto que en sus secuencias el espectador –es decir nosotros mismos, los que

⁴ Texto que hace parte del prólogo del libro *Los pixels de Cezanne. Y otras reflexiones sobre mis afinidades artísticas*, escrito por el cineasta alemán y publicado en el año 2015 con motivo de la conmemoración de su 70 aniversario (Cajanegra Editora, s. f.).

acudimos a su encuentro—, devenimos espejos, devenimos gafas, devenimos textos. “El devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez” (Deleuze, 2005, p. 7). Situándose justo en el entrar y salir, en el construir y romper, en el adentro y el afuera, estas obras fotográficas paradójicas destituyen la realidad para dar paso al despliegue de nuevos acontecimientos, de nuevos lenguajes; son obras en las que el texto deviene en imagen, y la imagen se abre a la polisemia y a lo irrepresentable. “Entre el verbo y la imagen, entre aquello que pinta el lenguaje y lo que dice la plástica, la bella unidad empieza a separarse; una sola e igual significación no les es inmediatamente común” (Foucault, 2012, p. 34).

Con Michals estamos de cara a la diversidad de sentidos que aflora en el territorio colindante entre la realidad y la fantasía, entre el inicio del lenguaje poético y el simbólico, donde las formas de la realidad revisten un lenguaje móvil, fragmentado, donde “lo invisible se hace visible por la capacidad del motivo poético de actuar como un velo que esconde, de forma latente, una realidad que sólo se revela tras una lectura condicionada por un estado receptivo más que deductivo” (Raich Muñoz, 2015, p. 29).

La dualidad irreductible de las imágenes y las historias, de las impresiones y las asociaciones, de las cosas y las palabras, del espacio y del tiempo, de lo sentido y el *sentido*, se traduce en la incompatibilidad de la *vista* y el *lenguaje* (Pardo, 1991, p. 5). Pero es claro que tal antagonismo queda abolido en obras como las de Michals, donde la construcción de un lenguaje fotográfico –poético, visual y textual al mismo tiempo– es la puesta en escena de una experiencia estética global, en la que lectura y mirada se conjugan para develar lo que se debe decir, lo que debe aparecer.

Para el fotógrafo “el texto y la imagen, cuando se ven a la vez, dicen algo que ninguno de los dos elementos por separado podría decir” y que se potencian en su cercanía, en el uso de ambos cuando el lenguaje visual se agota y da paso a la palabra; cuando el lenguaje escrito se queda corto y necesita de la imagen para incrementar su fuerza y sentido. No hay imagen sin imaginación, afirma Didi Huberman (Romero, 2007), de la misma manera que podríamos decir que tampoco existe imagen que no haya estado relacionada con la palabra, pues ambas, narración e imaginación, han ido de la mano a lo largo de la historia y mediante ellas hemos conocido el mundo, hemos podido darle sentido y nos han permitido, a su vez, cuestionarlo. En la obra de Michals la imagen y el texto se funden, las palabras se convierten en imagen, son una prolongación de la misma y tan imagen como la fotografía; él necesita de éstas y a su vez ellas necesitan de sus oníricas e imaginativas composiciones:

El medio de la fotografía no se adaptaba a lo que yo quería hacer. Cuando escribo sobre una fotografía, no doy una leyenda o una explicación de lo que hay en la imagen. Escribo sobre cosas que no se pueden ver en la fotografía. (Evans, 1985, p. 14)

Es así como en las obras de Michals la palabra sigue siendo enigmática, pues problematiza la reflexión y la creación; en ellos ésta no sirve para aclarar, narrar o justificar la idea, la palabra en su obra no se agota en la función mercenaria de explicar las intenciones estéticas, oponiéndose a la idea de que la imagen no debe dar cabida al discurso.

En ese sentido realiza en 1989 *Una historia acerca de una historia* (figura 1). Este trabajo se trata de una imagen dentro de una imagen, una imagen que se construye a sí misma en la pluralidad de sus reflejos. Estamos frente a un hombre que con gesto pensativo nos mira, pero al mismo tiempo se mira a sí mismo. Imagen en blanco y negro en la que nos presenta una composición múltiple, que pretende jugar con la idea de multiplicidad del elemento principal de la fotografía, dentro del mismo contexto espacial del encuadre. En el centro de la imagen nos encontramos con el retrato, en plano americano, de un hombre vestido de negro, con actitud y gesto pensativo: su rostro está un poco de lado, su mano derecha sostiene a la izquierda, que a su vez está en su barbilla, dando a entender una actitud pensante, su mirada se encuentra dirigida de frente al espectador. Frente a este nos encontramos otro personaje, en la misma pose y actitud, vestido de la misma manera, pero que no nos mira a nosotros, sino que por el contrario está de espaldas al espectador, dirigiendo su mirada al protagonista de la escena.

Ambos se encuentran en un espacio neutro, quizás una habitación (como es costumbre en las escenografías que utiliza Michals para sus imágenes), de la que no tenemos mayor información, salvo por un espejo (que asumimos) colgado en la pared, detrás de nuestro protagonista principal, a partir del cual entramos en un juego particularmente atractivo entre los reflejos, que se van sumando uno a uno a la escena y por el cual ya no estamos ante la mirada cómplice e inescrutable de un ser, sino que estamos absortos en una prolongación casi infinita de este hombre, casi infinita, porque su único límite es el borde del encuadre fotográfico.

Entramos aquí en un juego entre el adentro y el afuera, entre el reflejo dentro del reflejo. Entre las muchas preguntas que nos genera este encuentro está el gran interrogante de si es un hombre, son dos o son muchos, ya no es uno sino 10 seres que nos miran y nos convierten en los cómplices de ese mirar mutuo entre un hombre que cuenta una historia y un espectador que se involucra en el relato, o más bien, que es directamente involucrado por el fotógrafo en ese peculiar juego de miradas que se entabla y se refuerza en el texto que acompaña la imagen, un juego en el que nos adentramos como en la muñeca matrioska hacia su interior, volcados en su multiplicidad, pues en esta hermosa y colorida muñeca de madera, infinita e ilimitada, el continente se identifica exactamente con lo que está contenido (Didi-Huberman, 2008). El exterior corresponde simultáneamente con el interior y este a su vez con su interior, y este otro, con su interior, en ese inagotable entramado de pluralidades similares, una inmensa disparidad en medio de lo uno, de lo heterogéneo, como en *Una historia acerca de una historia* donde el afuera no es sino una muda del adentro (Didi-Huberman, 2008). Pues el adentro y el afuera se confunden, ya que simultáneamente son uno sólo, donde el

centro y la periferia, al mismo tiempo son el núcleo, la médula; es así como en manos de Michals, las imágenes no se limitan a sustituir visualmente lo real, sino que crean un mostrar propio, “las imágenes artísticas abren un mundo ficticio que nos permite mirar el nuestro” (Bozal, 1999, p. 24), y es precisamente esta mirada al interior, la que se activa con las fotos y los textos de Michals.

En esta fotografía hay una relación particular entre la representación, lo representado y el lenguaje, pues “a medida que se multiplican los puntos de vista dejan de ser funcionales los sistemas de representación tradicionales, el espacio figurado se rompe y no es posible articularlo como referente de una mirada” (Bozal, 1999, p. 21). Desde el título, el fotógrafo nos invita a participar de un juego especial entre la imagen y el lenguaje, que se articula con esa ambivalencia de sentido inserto en la multiplicidad visual: por un lado está el hombre que se multiplica, reproduciendo a la vez el sentido de la imagen en la múltiple exposición llevada a cabo por el juego con el espejo, el reflejo y su particular manera de generar un sentido de la espacialidad. Por otro lado, nos encontramos ante esa voz que narra, que nos cuenta, paralelamente a la imagen:

Esta es una historia sobre un hombre contando una historia
 Acerca de un hombre contando una historia.
 Él mira dentro de un espejo y le cuenta su historia al hombre que ve en su espejo.
 Y el hombre del espejo cree que está contando su historia al hombre que ve en su espejo.
 Él encuentra una caja y cuando la abre, encuentra dentro otra caja.
 Y dentro de esa caja encuentra otra más pequeña, y todavía una incluso más pequeña dentro de ella.
 Cuando por fin se encuentra la caja más diminuta de todas,
 coge una lupa para ver qué puede ver.
 Pero todo lo que ve es un ojo gigante que le mira hacia atrás a él.
 Se queda dormido y sueña con un hombre que está soñando con un hombre que está soñando, y tal como tu estas leyendo esta historia, yo estoy escribiendo una historia sobre ti leyendo esta historia.
 ¿Me contaste tu esta historia, o te la conté yo a ti?



A STORY ABOUT A STORY

This is a story about a man telling a story about a man telling a story. He looks into a mirror and tells his tale to the man who tells his message and then on the mirror thinks that he is telling his story to the man who tells his message. He finds a box and when he opens it, he finds another box inside, and just as he opens that one, he finds one inside of it. When at last he finds the smallest box of all, he takes a magnifying glass to search the box etc. But all he sees is a giant eye looking back at him. He falls asleep and dreams of a man who is dreaming about a man who is dreaming and so on, are reading this story of an unending story about you reading this story. Did you tell me this story, or did I tell it to you?

Figura 1. Michals, D. *A Story about a Story*, 1989.

Copyright 1997

Fuente: The Essential Diane Michals

Narración que nos invita a detenernos, a dejarnos hablar, ya que, como dice Gadamer “leer es dejar que le hablen a uno” (Gadamer, 1993, p. 69). Y qué mejor que permitirnos que la imagen y el texto de Michals hablen por sí mismos, ya que –como sabemos– en su obra se puede establecer una nueva determinación de la relación entre imagen y lenguaje, en la que la primera no siga subordinada al segundo y mediante el cual el logos sea conducido más allá de la dimensión verbal (Varas, 2011, p. 88-89) incrementando la potencia de la imagen, sostenida en una situación de igualdad entre imagen y palabra, propuesta por Magritte, Michals y Wenders.

La idea de una imagen fotográfica particular, múltiple, que se hace posible a pesar de su irrealdad, de esa imagen que es tan singular como enigmática, ya que es al mismo tiempo una cosa y una no-cosa, se encuentra entre la pura realidad fáctica y los sueños vaporosos, es la paradoja de una irrealdad real (Varas, 2011). La idea de un hombre que mira dentro de un espejo y le cuenta una historia a otro hombre que, a su vez ve en ese espejo, posibilita la aparición de los distintos niveles de realidad que Michals pretende develar en su obra, pues, particularmente, es su intención que ocurran situaciones inexplicables en las escenas que crea, situaciones repletas de un aura sobrenatural, enigmática, en la que la posibilidad de ver lo uno a la luz de lo otro (Varas, 2011). emerja, pues el poder de la imagen radica en su capacidad de dejar ver, develar, mostrar.

Las imágenes de Michals se dirigen a nosotros frontalmente, nos introducen en su juego, donde la comprensión va más allá de la mirada, dirigiéndose a nosotros entre lo visual y lo verbal, hablándonos directamente como si tuvieran vida propia; siguiendo a Huberman, las imágenes nos miran, no somos nosotros los únicos que podemos mirarlas; esta relación imagen-espectador es una conexión fuerte que se hace evidente en las fotografías de Duane Michals pues, en este caso, la imagen de ese hombre melancólicamente vestido de negro, nos mira y nos devuelve una y otra vez la mirada, nos involucra una y otra vez en su contexto: y tal como tú estás leyendo esta historia, yo estoy escribiendo una historia sobre ti leyendo esta historia. ¿Me contaste tú esta historia, o te la conté yo a ti?

Referencias

- Auster, P. (2012). *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama.
- Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Carone, A. y Cavanaugh, M. (2009). Duane Michals: photographer or metaphysician? *KPBS*. Recuperado de <http://www.kpbs.org/news/2009/nov/04/duane-michals-photographer-or-metaphysician/>
- Cajanegra Editora. (s. f.). *Los píxels de Cézanne. Y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Wim Wenders. Recuperado de <http://www.cajanegraeditora.com.ar/libros/los-p%C3%ADxels-de-c%C3%A9zanne>
- Cortanze, G. (1966). *Spagna: une nouvelle literature*. Barcelona: Six Barral.

- Deleuze, G. (1970). *Lógica del sentido*. Medellín: Bote de Vela.
- . (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- . (1988). *Diferencia y repetición*. Barcelona: Jucar.
- . (1989). *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- . (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- . (2010). *Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación?* Recuperado de <http://biblioteca.mygeocom.com/wpcontent/uploads/filebase/Dropbox/Apps/Attachments/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>
- . (2015). *El poder. Curso sobre Foucault II*. Buenos Aires: Cactus.
- . (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- . (1999). *Por una literatura menor*. México: Era.
- . (1978). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DukeLibDigitalColl. (2008). *Vision and images: Duane Michals* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=e0yoUWwI90M>
- Evans, A. (1985). *Introduction to Wildlife Rehabilitation*. Nat. Wildlife Rehabilitators Assoc. Washington: National Wildlife Rehabilitators Association.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . (1982). La pensée, l'émotion. En M. Foucault, *Nouveau millénaire, Défis libertaires*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- . (1988). *El uso de los placeres. Historia de la sexualidad II*. México: Siglo XXI Editores.
- . (2004). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Freudenheim, S. (1990). Art review: inner visions of Nostalgia for Paradise Lost: Photography: A Duane Michals retrospective at a San Diego museum makes a strong imprint on the psyche. *Los Angeles Time*. Recuperado de http://articles.latimes.com/1990-12-18/entertainment/ca-6654_1_duane-michals
- Gadamer, H. (1993). *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra.
- Livingstone, M. (1984). *Duane Michals: photographs, sequences, texts, 1958-1984*. Oxford: Museum of Modern Art.
- . (1997). *The essential Duane Michals*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Macón, C. (2014). Georges Didi-Huberman: “Yo no sé lo que es el arte”. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>
- Medeiros, M. (2000). *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Zahirió & Alvim.
- Meuris, J. (1992). *Magritte 1898-1967*. Colonia: Taschen.

- Michals, D. (1986). *Duane Michals*. París: Centre National de la Photographie.
- Moral, B. D. (2010). *Duane Michals: entrevista. De la fotografía*. Recuperado de <http://delafotografia.blogspot.com/2010/02/duane-michals-entrevista.html>
- . (2014). *Entrevista a Duane Michals. Siéntate y observa*. Recuperado de <http://sientateyobserva.com/2010/04/06/entrevista-duane-michals/>
- Muñoz, Ll. (2015). *Fotografía y motivo poético*. Madrid: Casimiro.
- Pardo, J. L. (1990). *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Cincel.
- . (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Raich Muñoz, Ll. (2015) *Fotografía y motivo poético*. Barcelona: Casimiro Libros.
- Romero, P. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva*. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>
- Sidney Janis Gallery. (1987). *The nature of desire and other works*. Nueva York: autor.
- Varas, J. (2011). *Los sueños del pintor*. Santiago: Alfaguara.
- Viganó, E. (2001). Duane Michals: “Para que una fotografía sea considerada como arte sólo cuenta el tamaño”. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.es/revista/arte/Duane-Michals-Para-que-una-fotografia-sea-considerada-como-arte-solo-cuenta-el-tamano/191>
- Viloria, I. (2016). ¿Quién diablos es Duane Michals? *Líneas sobre Arte*. Recuperado de <http://lineassobrearte.com/2016/09/11/quien-diablos-es-duane-michals/>
- Wenders, W. (1988). *El estado de las cosas*. Recuperado de <http://grupodeestetica.blogspot.com.co/search?q=win+wenders>
- . (2005). *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.

CORREDOR FOTOGRÁFICO: HAGAMOS MEMORIA

YEISMY AMANDA CASTIBLANCO VENEGAS

Corporación Universitaria Minuto de Dios Centro Regional Zipaquirá

- Facultad Ciencias de la Comunicación

ycastiblan9@uniminuto.edu.co - amandacastiblanco@hotmail.com

Introducción

Las posibilidades de reconocer parte de la memoria histórica de un territorio, se ven afectadas por las dinámicas de globalización acelerada que afectan la cultura y amenazan la identidad en municipios como Zipaquirá. De esta forma, el desconocimiento de la historia como base raíz por parte de los estudiantes y nuevas generaciones habitantes del municipio, genera desarraigo por el territorio y desconocimiento de prácticas ancestrales campesinas, luchas internas, tradición oral y generación de espacios territoriales, que ha vivido a lo largo de la historia Zipaquirá. El ejercicio de memoria puede referirse “a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (Jelin, 2002, p. 52); el abordaje de la misma se realiza desde la memoria individual que se expresa a través de la muestra fotográfica, la denotación de la imagen, lleva al espectador a evocar recuerdos, que al ser indagados, se convierten en muestra colectiva de la memoria y fracciona el recuerdo desde la imagen. De esta forma, la imagen mental creada por cada perceptor que entra en contacto con espacios de recordación fotográfica, extrapola recuerdos que son reconstituyentes de la memoria histórica del espacio, bien sea por habitabilidad o transitoriedad, entran a colación una serie de sucesos que vinculan al sujeto con la imagen y a su vez, con lo representado desde esta.

Marco teórico

El conocimiento históricamente desde sus inicios se vio avocado al trabajo de la memoria desde la oralidad, las sociedades fueron formadas desde el relato bajo su condición iletrada y así mantenían viva la historia y con ello su desarrollo e influencia cultural. La construcción de tejido social era guiada en su mayoría por la reproducción del discurso, que finalmente fue considerado como un gran paso transgeneracional de costumbres, valores y experiencias de saberes ancestrales que configuraban las sociedades antiguas.

Sin embargo, a partir de la Revolución Científica, el relato comienza a perder centralidad al verse cuestionado por la probabilidad de la ciencia; el permitir que cada elemento de la vida y la historia se encuentre debatido por la teoría, hace que esta oralidad pierda peso y toda la construcción futura sea evidenciada desde pruebas reales que

sustenten su existencia y veracidad. (Mendoza, 2008). La historia, a su vez, es recreada y recontada desde las clases dominantes, quienes la legitiman a través del conocimiento de las letras. De esta forma, el relato de la memoria del pueblo pierde peso y se desdibuja en palabras escritas desde dicha elite, dándole peso e importancia a la construcción de la historia desde poderes hegemónicos (Yusta, 2002).

Los círculos de la cultura, tal como lo explica Bordieu, son superpuestos y reproductores de su mismo discurso, bajo la construcción de imaginarios de los entes dominantes, dentro de las líneas de poder expuestas, la firmeza de la historiografía se subleva ante la tradición oral de nuestros pueblos latinoamericanos, mostrando su relato inexacto e improbable. De esta forma, el hablar de memoria histórica en pueblos como el colombiano, se torna casi inexequible hasta finales del siglo xx, donde se reabre el discurso de memoria en la voz de los oprimidos y actores de conflicto, dando importancia a los actores reales constructores de memoria (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010). A propósito de lo anteriormente citado, la tradición oral recobra vida en constructos colectivos, que se generan desde la memoria y nuevamente se genera el auge de su reconocimiento.

La cultura a su vez se vincula desde los colectivos que se gestan al interior de cada pueblo y que tienen la base y raíz de sus costumbres. De esta forma, se teje la importancia de la memoria en la tradición oral. En el caso de Zipaquirá, que en principio fuera un territorio de extensión abrupta para la magnitud de habitantes que presentaba, realizar ejercicios de memoria cada vez se torna más difícil; el municipio presenta particularidades de crecimiento demográfico intensivo, lo que a su vez fractura el reconocimiento de la memoria del pueblo y la transforma, aislando a las nuevas generaciones de dichas creencias.

Pensar estos ejercicios en el Municipio, nos genera el fortalecimiento de la memoria individual, vista como “una condición necesaria y suficiente para llamar al reconocimiento de los recuerdos. Nuestra memoria se ayuda de otras, pero no es suficiente que ellas nos aporten testimonios” (Betancourt, 2004, p. 126). Para ello es necesaria la construcción colectiva de la memoria, siendo necesario el extrapolar recuerdos desde el individuo y afianzarlos en la colectividad. Los “recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos” (Betancourt, 2004). Finalmente es desde ejercicios como estos, que se pretende reconstruir la memoria histórica del municipio.

Así mismo, la fotografía establece una parte reconstituyente de la memoria histórica desde al aspecto visual “como documento político, social y artístico, está sujeta a un código propio de interpretación, con posibilidades, no mejores ni peores, sino diferentes a las de la pintura, el dibujo, las artes gráficas y el cine” (González y Vidal, 2006, p. 2). El contacto con la historia contada a través de la fotografía, también logra extrapolar recuerdos que se convierten en emociones al contacto. Las interpretaciones están sujetas a la experiencia generada por cada sujeto quien construye un signo alrededor de la

fotografía. La fotografía se reinventa en cada instante que se muestra, si bien es cierto, el espacio plano de su creación logra equiparar la imagen del suceso, convierte la imagen en algo subjetivo que se reconfigura respecto a los diferentes sujetos que con ella se cruzan. La memoria a través de la fotografía puede ser tomada como un estimulante de las sociedades, la historia mejor contada puede ser observada en la imagen que dista los hechos del momento, más que ejemplificada, perpetúa los acontecimientos y remueve verdades de hechos históricos, políticos y económicos de las mismas.

Así mismo, la imagen carga consigo un peso emocional desde lo que de ella se extrapola, se evidencia en el “impacto corporal” un choque de imagen – recuerdo, que a su vez lleva al ser humano a esos estadios pertenecientes de la imagen, creando distancias atemporales entre pasado y presente, según la realidad latente. Sin embargo esa memoria, que en el impacto es tejida individualmente, recrea una serie de acontecimientos colectivos inmersos allí. La historia es colectiva y así mismo se demuestra en la imagen (Arfuch, 2012, p. 401).

El valor extraído desde el significado generado por la imagen, es guiado desde el enlace cultural arraigado en cada sujeto, por consiguiente se muestra como esta memoria se transforma en el relato de la comunidad que ha vivido la historia. Es desde la comunidad misma que se trabaja la memoria histórica y se recoge en pequeños relatos y fotografías que de cierta forma reconocen los espacios. Al hablar de la relación semiótica que tiene la imagen con la memoria se encuentra, que como bien es conocido, la semiótica estudia los signos y su funcionamiento en la sociedad. En un espacio cerrado de análisis individual de un signo podemos hablar de varias conjeturas, el espectro que se abre al encuadrar un análisis semiótico desde la fotografía es bastante amplio. Cada elemento que constituye una fotografía es un signo, es decir, existe una danza de significados y significantes que se entretajan en el espacio plano de la imagen.

La imagen es clasificada como “imagen visual o material e imagen mental” el caso inicial de investigación se realiza bajo el imaginario construido de la historia, de la memoria, sin embargo, el contacto que no se percibe frente a esta y que cada sujeto teje dentro de sí, partiendo de la simbología representada en su realidad, logra la realización de la imagen mental. Las imágenes materiales “son un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los restantes objetos del mundo, puede dar lugar a una o múltiples imágenes perceptuales y puede almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples imágenes mentales” (Magariños, 2001, p. 5) de allí, que los perceptores de la imagen, recreen un mundo de posibilidades, pasadas o presentes, frente a lo que perciben.

De la misma forma, cada imagen representa en cada sujeto que interactúe con ella diferentes episodios, si bien la connotación de la imagen es igual, partiendo del conocimiento que se tenga de lo atribuido en ella, lo que en sí denota es atravesado por la experiencia que se tiene respecto a lo que la imagen evoca. La cultura, también es atraída desde el valor y lo representativo de la imagen; los procesos mentales se llenan

de significados, al ser contrastados con la experiencia propia. De esta forma, el manejo cultural que se tiene respecto a la evidencia, se remueve desde el interior de cada sujeto. Es por esto, que el ejercicio de memoria fotográfica, expresado en un antes y después de cada temática consignada en la fotografía, lleva al perceptor a configurar momentos de memoria que reconstituyen su historia. La memoria individual logra descripiar los recuerdos o percepciones que tiene desde la representación de la imagen, los cuales en segunda instancia se logran contrastar con la memoria del otro, que al ser compartida, agudiza la colectividad de su construcción.

Contextualización

Zipaquirá es un municipio de Cundinamarca que limita con el norte de la capital colombiana, Bogotá, con una extensión de 197 kilómetros que se dividen entre ruralidad y urbanidad, su división política es dada por 25 veredas y 114 barrios que conforman el territorio y que han sido partícipes de luchas sociales internas de gran reconocimiento a nivel nacional. En la última década, Zipaquirá ha presentado un crecimiento demográfico acelerado que conjuga problemáticas al interior del municipio, entre ellas, el escaso reconocimiento de la memoria histórica de su constitución, siendo parte de ella, la tradición oral que el pueblo ha consignado en las memorias de los habitantes que toda su vida a han concebido allí.

De esta forma, se emplazan en el municipio nuevas dinámicas de recibimiento diario de sujetos que buscan en Zipaquirá otras posibilidades de vivir y transitar el territorio. Entre estas nuevas dinámicas, se encuentra el espacio educativo de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, Centro Regional Zipaquirá, que recibe estudiantes de diferentes sectores aledaños al mismo, así como habitantes de allí. Es desde este centro educativo que se propone realizar el fortalecimiento de la memoria histórica en espacios diversos como proyectos de investigación, semilleros y proyectos de aula como el presentado en esta investigación.

Muestra

La muestra se realizó con 36 estudiantes de tercer semestre de Comunicación Social y Periodismo de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, Centro Regional Zipaquirá, al encontrarse reflejado en su pensum académico dos asignaturas base de su formación, Semiótica y Fotografía. Desde estas dos asignaturas se propone la realización del Corredor Fotográfico como proyecto de aula, que responda a las necesidades del municipio mediante el fortalecimiento de la memoria histórica.

Metodología de la investigación

La investigación presentada es de tipo exploratorio; el experimentar desde la academia la apertura de espacios de comunicación participativa enlazados con la asignatura de semiótica para con ellos proponer una nueva forma de abordar la memoria del mu-

nicipio, nos permite recrear estos nuevos espacios pedagógicos desde la cultura y los constructos sociales que se pueden evidenciar desde allí.

De esta forma se propone abordar la lingüística y la semiótica desde las realidades expectantes que solicita Zipaquirá, como lo es hablar de memoria. La propuesta de investigación se presenta bajo el diseño metodológico de investigación acción, los actores del proceso se circunscriben en habitantes del municipio, estudiantes y profesores que al unísono pretenden realizar un trabajo que fortalezca la memoria histórica de Zipaquirá, desde la representación en imágenes de su historia. A su vez, esta representación evoca en los interactuantes del corredor fotográfico a remover estos espacios culturales que se han tejido al contacto con el territorio. Representado así, la propuesta también refleja una transformación social que se vislumbra en la interpretación que cada uno de los interactuantes con el corredor le puede dar desde su realidad a la historia. Si bien es cierto que existen espacios de la memoria olvidados en el municipio, es posible trabajarlos desde el fortalecimiento de los mismos, de esta forma, al presentar estas imágenes, se extrapolan los recuerdos de los sujetos y se reconstruye desde allí imaginarios de memoria.

El trabajo de investigación es realizado en dos fases, puesto que ha sido la prolongación de una primera fase que se trabajó desde el año 2016, con continuidad al año 2017, que cierra con la presentación del corredor fotográfico.

Fase I

La primera fase del ejercicio de investigación se realizó en el año 2016 bajo un trabajo de recolección de historias con sujetos del Municipio que han habitado gran parte de su vida, sino toda, en Zipaquirá. Para este trabajo, los estudiantes de VI semestre de Comunicación Social y Periodismo, ejecutaron un ejercicio de investigación que arrojó como resultado la construcción de historias.

Estas historias se representan a través de relatos de la comunidad, que tras un trabajo de comunicación participativa se logran. Si bien es cierto, los abuelos son el foco principal contenedor de la historia, no contada en libros, de nuestros pueblos. Es de esta manera, que se logra un acercamiento exclusivo que dé cuenta de las construcciones sociales realizadas a través de ejercicios de memoria. Desde allí se nombran lugares, objetos, sujetos, mitos, leyendas, que se encuentran contenidas en los sujetos de investigación y que forman parte de la cultura y la tradición oral de un pueblo. Desde esta aproximación, se logra recoger estas historias en una compilación de libro de Crónicas Salineras, que responde a relatos zipaquireños.

Fase II

La segunda fase de la investigación, se basó en la reconstrucción fotográfica desde el ejercicio de las crónicas. En el primer acercamiento de trabajo escrito, se pensó en llevar la memoria a otro estadio más allá de la escritura, es allí donde se entretiene el valor de

la imagen con la realidad de la historia. Los relatos contados en el primer momento, sirvieron de base para trabajar la cartografía fotográfica como constructora de memoria y aportante a la transformación de la cultura del pueblo.

El objetivo de realizar cartografía fotográfica en municipios como Zipaquirá, es reconstruir la memoria histórica desde el reconocimiento de la imagen. Si bien es cierto, la fotografía puede encontrar nuevas historias desde la experiencia del contacto con la imagen. Desde acá se pueden reconocer espacios, objetos, sujetos y prácticas que son parte de la costumbre de un pueblo y que desde la imagen, logran un momento de reminiscencia en el ser humano, al tener su historia construida desde la experiencia propia. De esta forma se procede a trabajar con estudiantes de III semestre de Comunicación Social y Periodismo bajo la asignatura de semiótica. Se realiza la cartografía fotográfica a partir de los relatos de memoria construidos, guiados por el análisis de estos. Esta segunda fase de la investigación es enlazada con la semiótica, ya que es desde el análisis de la fotografía, como puesta de memoria, se recogen historias que hacen parte de la cultura Zipaquireña. La realización de este ejercicio se divide en cinco etapas.

Etapa I

El trabajo realizado es propuesto con el grupo de estudiantes de III semestre de Comunicación Social y Periodismo de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, compuesto por 36 estudiantes entre los 17 y los 21 años de edad. Ellos realizaron un primer ejercicio de acercamiento a la memoria, bajo la lectura de las crónicas de Zipaquirá realizadas en el momento anterior (primer semestre 2016). Desde allí se pretendió reconocer el espacio, objeto, sujeto o costumbres recogidas como parte de la memoria del municipio, para repensarse en imagen la evidencia del relato. El acercamiento del estudiante a la crónica, permite recrear en sus imaginarios qué desean ellos capturar como imagen, que represente el hito de memoria correspondiente. De esta forma, la apropiación del relato se evidencia en la investigación de la memoria y la búsqueda de la imagen histórica que represente dicho relato.

Etapa II

Se realiza una investigación y búsqueda de fotos en el municipio que correspondan a la realidad del relato y que tengan un mínimo de 20 años de antigüedad. Este espacio permite que los estudiantes salgan de las aulas y se acerquen a la comunidad de una forma diferente, se recrea la actividad de investigación desde la comunicación participativa, permitiendo el reconocimiento de su contexto. De la misma forma, el conmemorar el relato de las historias zipaquireñas en la mente de cada uno de los estudiantes, los adentra en el mundo de la imagen. Cada uno recreó en su mente lo que deseaba capturar y conseguir en el rastreo fotográfico para darle vida a ese relato mediante la imagen. Así mismo el acercamiento a la comunidad en búsqueda de la foto antigua, llevó a enriquecer el conocimiento de los sujetos respecto a una mirada de la memoria.

El reconocimiento de costumbres, sujetos, objetos y lugares, transportan a los actores reconstituyentes de esa memoria a épocas antiguas, espacios diferentes, costumbres pasadas y eventos ocurridos.

La búsqueda de estas imágenes, se realizó en el municipio, con habitantes del mismo, cada estudiante se responsabilizó del levantamiento de la información desde el relato, para luego comparar esa realidad en el tiempo, imagen pasada-imagen presente.

Etapa III

Luego de investigar y encontrar la foto, se realizó el ejercicio de cartografía fotográfica en Zipaquirá.

Se dividió el grupo de semiótica en 2 y cada grupo realizó recorridos diferentes que estuvieran ubicados espacialmente a una distancia prudente para que todos los integrantes del grupo reconocieran el lugar y la historia de cada uno. Se recorrió el municipio en búsqueda de esas nuevas imágenes contrastadas en el tiempo con las imágenes encontradas con la comunidad. Los estudiantes, tras encontrar las fotografías antiguas, identificaban el lugar a la vez que identificaban y contaban a sus demás compañeros, las historias sucedidas alrededor del mismo, según su investigación y la historia de la crónica.

Etapa IV

Al tener las imágenes contrastadas, cada estudiante se encargó de realizar un micro-relato con el fin de transportar al espectador en el tiempo. Estos escritos se realizaron de manera poética, donde cada uno comprendía la relación entre tiempo y espacio, respecto a la imagen. De esta forma, se logra involucrar al estudiante con la imagen, agregándole desde allí la simbología que él mismo construye desde la investigación. Así mismo, se logra transportar al espectador al lugar de los hechos recontados de forma sublime.

Etapa V

Finalmente, los estudiantes accedieron a mostrar sus fotografías en exposición, la cual fue llamada “Corredor Fotográfico”. Allí se evidencia el micro-relato, la foto antigua y la foto nueva, con el fin de evocar nuevos imaginarios de lugares de Zipaquirá respecto a la exposición. Esta exposición fue presentada en primera instancia, en el marco de la Semana de la Comunicación “Zegusca: de lo ancestral al 3.0” realizada en Uniminuto Zipaquirá. Un segundo momento de muestra, como parte del reconocimiento del trabajo, fue en la Biblioteca Municipal de Zipaquirá.

Hallazgos

El ejercicio presentado como “Corredor fotográfico” logra un punto de encuentro entre pasado y presente respecto a la memoria. Se evidencian experiencias frente a la exposición, que dejan ver en el expectante su relación con el lugar. Desde allí se reconstruye

la memoria en espacios declarados. La experiencia esta almacenada en cada sujeto, pero es opacada frente a las inclemencias temporales que desdibujan la usanza frente a la realidad latente. El contacto con la imagen transporta a los receptores quienes han sido partícipes de esa memoria plasmada en imagen a lugares pasados, con experiencias que no son olvidadas, pero si se encuentran guardadas en la memoria individual.

Por otro lado, la acogida del ejercicio por parte de los estudiantes, logra asimilar la semiótica desde la representación de la imagen tras experiencias vividas. Se cuentan relatos y por medio de ellos, se le dan nuevos significados a realidades no vividas por ellos y que en algunos casos son “irreales” por el contacto presente. De esta forma, se transforma la realidad del estudiante respecto a los espacios, eventos, sujetos u objetos que se evocan en el corredor y que al ser investigados por ellos mismos, logran concadenar su generación con las generaciones del pasado en su contexto socio cultural.

El hablar de trabajos realizados desde la academia que incluyan la memoria desde la fotografía y el análisis de esta, construye tejido social al interior de los pueblos. Se evidencia la colaboración de la comunidad en el ejercicio, quien se siente identificada con cada imagen plasmada. La investigación fue planteada en búsqueda de transformación social concebida desde el reconocimiento de espacios, objetos, sujetos y luchas gestadas en el territorio, que al contacto visual evocaran tiempos diferentes y contrasten realidades.

Referencias

- Arfuch, L. (2012). Memoria e imagen. *Educação & Realidade*, 37(2), 399-408.
- Barthes, R. (1970). Retórica de la imagen. *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo
- Betancourt, D. (2004). *Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica. Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo*. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: autor.
- González, D. y Vidal, A. (2006). *La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano*. Recuperado de http://www.academia.edu/31750301/La_fotograf%C3%ADa_como_documento_hist%C3%B3rico._El_rescate_de_la_memoria_visual_del_siglo_XX_en_el_caribe_colombiano._En_Web_Catedra_Von_Humboldt_Universidad_de_Costa_Rica._2006
- Jelin, E. (2002). *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?* Recuperado de: http://www.researchgate.net/publication/268269034_DE_QU_HABLAMOS_CUANDO_HABLAMOS_DE_MEMORIAS
- Magariños, J. (2001). La semiótica de la imagen visual. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (17), 295-320. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501717>

- Mendoza, J. (2008). El pasado en disputa: historia y memoria como marcos de la enseñanza. *Notas: Boletín Electrónico de Investigación de la Comunidad Oaxaqueña de Psicología*, 1, 155-171. Recuperado de http://www.conductitlan.net/notas_boletin_investigacion/60_memoria_colectiva.pdf
- Parra, J. (2014). La imagen y la esfera semiótica. *Iconofacto*, 10(14), 76-89.
- Sánchez, A. (2007). La fotografía, el espejo con memoria. *Con-Ciencia Social*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3797186.pdf>
- Yusta, M. (2002). Historia oral, historia vivida. El uso de fuentes orales en la investigación histórica. *Pandora: Revue d'Etudes Hispaniques*. 2:235-244, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3160107>

EL SIGNO ES VACACIONES: ACAPULCO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL TURISTA

MIGUEL DARÍO SÁNCHEZ SEGOVIA
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
mdario_sase@hotmail.com

Introducción

Acapulco fue por muchos años, el más reconocido lugar turístico de playa en México. Muchas películas nacionales y extranjeras se filmaron ahí.¹ Fue el lugar donde Jackie y John F. Kennedy pasaron su luna de miel. Los espectáculos nocturnos animados por Benny More y Celia Cruz eran frecuentados por el jet-set mundial que en muchos casos eran poseedores de hoteles y pasaban largas jornadas en el puerto. La reseña Mundial de Acapulco presentaba las películas ganadoras de los festivales más importantes del mundo, otorgándoles a sus creadores una cabeza de *pakal* bañada en oro como premio simbólico. Una escultura de Salvador Dalí afuera del Hotel Presidente recuerda un proyecto inconcluso del hotel con el pintor. Un mural de Diego Rivera yace en la fachada de la casa Dolores Olmedo. Ringo Starr compuso una canción con el hombre de un hotel donde se hospedó: “Las Brisas”. Michel Jackson inauguró en el puerto un Planet Hollywood, el único en México en ese momento. Todavía a finales de los noventa aún sin su glamuroso pasado el puerto mantenía bríos que parecían perennes.

Para el sociólogo Nicolás Hiernaux a mediados de los sesenta, Acapulco era el único sitio turístico en México que más o menos tenía aceptables estándares internacionales para vacacionar. Sin embargo el crecimiento urbano estaba tomando el lugar de forma caótica, sin control ni planeación, y la pobreza iba en aumento era necesaria infraestructura tanto como para la zona urbana como la zona turística. Ante este entorno era

¹ Nacionales: La primera cinta rodada fue *Carretera y Paseos de Acapulco* (1928), siguieron *Silencio sublime* (1935) *Hombres del mar* (1938), *La Perla* (1947), dirigida por Emilio Fernández, *El Bolero de Raquel* (1956), estelarizada por Mario Moreno y dirigida por Manuel M. Delgado. Tin Tan estelarizó *Simbad el mareado* (1950), *El cofre del pirata* (1958), *El tesoro del Rey Salomón* (1962), *Tintansón Crusoe* (1964), *Cain, Abel y el otro* (1970), *Capitán Mantarraya* (1969); *Acapulco 12 22* (1971) fue estelarizada por Enrique Guzmán, Alberto Vázquez y Cesar Costa, entre otras.

Internacionales: *La dama de Shangai* (1947), dirigida por Orson Welles; *Fun in Acapulco* (1963), estelarizada por Elvis Presley; *Rambo: First Blood Part II* (1985), estelarizada Sylvester Stallone; *Missing* (1982), James Bond: *Licence to Kill* (1989); en total más de doscientas películas han sido grabadas total o parcialmente en Acapulco.

probable que los turistas extranjeros fueran a alejarse cada vez más ante tales condiciones (Hiernaux, 1999, p. 128). Y para ese tiempo ningún otro desarrollo turístico nuevo estaba concibiéndose, quedaba claro que otro nuevo desarrollo debía considerarse. Así dentro de ese panorama nace el proyecto Cancún impulsado por El Fondo Nacional de Fomento al Turismo (Fonatur). Desde una perspectiva internacional nos dice el autor, Cancún fue un éxito desde el principio, cuyo objetivo principal era quitarle a Acapulco el monopolio en turismo internacional así para 1995 ya acaparaba el 20 por ciento de este mercado mientras Acapulco sólo mantenía el 4 por ciento. No sólo por su propio deterioro como sitio turístico sino como el semiólogo norteamericano John Urry ha observado, la variedad es uno de los propósitos básicos del turismo. De esta forma lo extraordinario ya no estaba disponible exclusivamente para Acapulco (Hiernaux, 1999, p. 133). Otros sitios turísticos impulsados por el Fonatur aparecieron tiempo después como son: Los Cabos, Ixtapa (que se encuentra en el estado de Guerrero mismo que Acapulco), Loreto y Huatulco. Aunque existen otros como: Puerto Vallarta, Punta de Mita, Manzanillo, Mazatlán y Puerto Escondido quienes complementan la oferta de sitios turísticos de playa en México.

Una búsqueda superficial en internet asemejando la mirada de un potencial turista con destino a Acapulco muestra dos circunstancias; por un lado, es posible constatar que existen nuevas atracciones turísticas y ver comentarios sobre la limpieza del sitio diversamente a cuanto sucedía en los últimos años; por otro, aparece un reportaje que coloca a Acapulco como la segunda ciudad más peligrosa de México con una tasa de 113.24 homicidios por cada 100 mil habitantes² (Proceso, 2017). Lo cual nos enfrenta a un mundo narrado contradictorio. Resulta necesario entender cuál de ambas visiones resulta predominante para el turista, o si un turista por sus atribuciones sociales específicas ignorará la segunda y centrará su atención en los atractivos turísticos del lugar, por lo tanto, se trata de indagar en los sitios y objetos que un turista selecciona en Acapulco y como refieren al comportamiento natural del “turista” y su versión personal de una experiencia vivida

Porqué moverse

Cabe preguntarse acerca de las motivaciones que llevan a las personas a ausentarse por un periodo de tiempo determinado de su lugar de trabajo y residencia, sobre el qué las impulsa a gastar dinero en bienes y servicios pero también tiempo y energía. Para John Urry se debe a las experiencias placenteras generadas capaces de diferenciar la vida cotidiana. Por otra parte para el culturalista inglés Chris Rojek el deseo de convertirse en algo nuevo o diferente provoca acciones no comprensibles del todo; es el contraste entre cultura propia y una ajena, la fuerza de atracción en el turista para visitar un sitio.

² Según un comunicado del Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia Penal basado en ciudades con 300 mil o más habitantes.

Al revisar autores, varios coinciden en señalar los dos tópicos dominantes que motivan el desplazamiento espacio-temporal en la actualidad: el placer y el autodescubrimiento. Aunque la estudiosa australiana señala la necesidad de pensar un tercero; el deseo de prestigio por un status diferenciado superior (Craik, 1997, p. 118).

Cuando un individuo se encuentra fuera de su ambiente cotidiano mira al nuevo ambiente con interés y curiosidad. Para John Urry se mira como algo como fuera de lo ordinario pero dicha mirada (*gaze*), no es una mirada inocente es socialmente organizada y sistematizada. Es un campo epistémico organizado y construido lingüísticamente tanto como visualmente (Urry, 2011 [1990], p. 1). Mirar es entonces un acto de ordenamiento y clasificación de formas, condicionado por experiencias personales y memorias las cuales se enmarcan en reglas y estilos, así como la circulación de imágenes y textos. Nunca se mira sólo una cosa, según el estudioso en imagen John Berger, siempre se ve a través de la relación sostenida con nosotros mismos (Berger, 1980 [1972], p. 14).

De acuerdo a las reflexiones anteriores es posible plantear al turista de visita en Acapulco como un sujeto en la búsqueda de satisfacer en su viaje, alguna de las motivaciones antes mencionadas. Tales expectativas se generan al momento de decidir hacer el viaje e incluyen la mirada (*gaze*) la cual proporciona el juicio valorativo final, de si fue o no consumada la experiencia esperada. Dicho turista, en su visita lo hacen funcionar como espacio turístico, indagando en los lugares y objetos que consideran significativos, placenteros y de autoconocimiento. Porque en esencia un turista codifica y valora bajo su criterio los signos³ que se le presentan. Así existe una relación interdependiente entre el sitio turístico y el turista. En el cual ambos se determinan mutuamente. El turista existe en su paso por un sitio turístico y el sitio turístico sin nadie que lo considere como su lugar de destino, no existe como tal. Sin embargo, el presente texto centra su atención en el turista que visita Acapulco y en su capacidad de generar signos³ con los cuales Acapulco puede ser visto desde esta óptica.

Turismo y turismo de playa

Se hace necesario una serie de consideraciones teóricas e históricas a manera de entender más profundamente el fenómeno. Una primera acepción de palabra turismo deriva del latín *tornus*, quiere decir vuelta o movimiento. En francés Tour significa “Girar” aunque también quiere decir “Vuelta”. Así cuando se va de *Tour* se regresa a lugar inicial de partida. Para la Organización Mundial de Turismo (OMT) el turismo es un fenómeno social, cultural, y económico relacionado con el movimiento de las personas a

³ Para Charles Sanders Peirce un signo o representamen es algo que está para alguien en lugar de algo en cuanto algún aspecto o capacidad. Al signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo que constituye su objeto. Está en lugar de ese objeto no en cuanto a la totalidad de sus aspectos, sino respecto de una especie de idea (Eco, 1987, p. 42).

lugares que se encuentran fuera de su lugar de residencia habitual por motivos personales o de negocio/profesionales. Lo anterior según el *Glosario básico* de la OMT (2007). Por lo tanto, un turista es aquella persona que se traslada (espacial-temporalmente) de su entorno habitual de convivencia a otro.

El turismo de playa posee un desarrollo histórico singular a otras formas de turismo. Así en el siglo XVIII en Europa aparecieron una serie ciudades balneario con un propósito médico, en ellas se proveía de agua mineral, la cual era usada tanto para tomar como para bañarse. Esta práctica se convirtió en una forma de cura y no queda claro como la gente llegó a pensar que tenía propiedades medicinales, dichas ciudades poseían una restricción social y son un antecedente para el turismo junto al mar o de playa el cual nace en Inglaterra a principios del siglo XIX, donde se construyeron los primeros *resorts* con una función parecida a los antes mencionados pero con la particularidad de un baño en el mar. De esta forma, el estar junto al mar, se le atribuyó nociones medicinales y de descanso. (Urry, 2011 [1990], p. 32).

Los resorts de principio del siglo XIX eran lugares públicos con algunos edificios distintivos, como: jardines públicos, paseos, lugares de asamblea y salones de baile. Así, la playa era vista como un sitio de tratamiento medicinal y social en espacios públicos. Esto cambió a mediados del siglo XIX cuando el concepto fue remplazado por *pleasure beach*⁴ caracterizado por zonas de apertura diseñadas para escapar de los patrones y ritmos de todos los días. Dichas zonas tenían características de ser lugares carnavalescos, y la playa se volvió ruidosa y multitudinaria de impredecible mezcla social, envolviendo una inversión de jerarquías sociales y códigos morales, característicos del carnaval. (Urry, 2011 [1990], p. 46).

John Urry (2011 [1990]) comenta: “Brighton was the first resort in which the beach became constructed as a site for pleasure, for social mixing, for status reversals, for carnival. The dirty weekend was born” (p. 47). En contraste el desarrollo del bungalow⁵ como forma especializada de alojamiento junto al mar, incremento su demanda, misma que no era necesariamente por razones médicas, sino por el aire fresco y la vista. Atrajo un público que buscaba estar lejos de otras personas, poder apreciar la vista en relativa soledad, estos desarrollos no tenían infraestructura pública. Son desarrollos solitarios junto a la línea costera los cuales ofrecían un contraste con lo urbano y la vida cotidiana que comenzaba a ser acelerada, ruidosa y contaminada por la revolución industrial. En el siglo XX lugares junto al mar emergieron por todo el mundo, erigiéndose con nuevas características para ser contempladas por la mirada del turista. (Urry, 2011 [1990], p. 48). Así en 1926 abre sus puertas El Jardín, el primer hotel en Acapulco en las inmediaciones del centro (Escudero, 2016, p. 79).

⁴ Del inglés: playa de placer.

⁵ Casa pequeña de una sola planta, que se suele construir en parajes destinados al descanso (Real Academia Española [RAE], 2017a).

El turismo como forma ritual

En su recorrido, el turista se sumerge en un proceso y como tal se divide en etapas o fases sucesivas y concatenadas. Las observaciones del antropólogo Víctor Turner (1994) pueden ayudarnos a explicar la lógica del proceso el cual notó un símil entre el comportamiento de los turistas modernos y el de los peregrinos, quienes siguen un rito de paso siendo un conjunto específico de actividades que simbolizan y marcan una transición de un estado a otro en la vida de una persona. Para el autor existen tres etapas:

- a) Separación: social del lugar normal de residencia y de las ataduras sociales convencionales a las cuales está sujeto el individuo.
- b) La umbralidad: es un estado de apertura y ambigüedad donde el individuo se encuentra así mismo ante una anti-estructura (fuera del tiempo y lugar), las ataduras sociales son suspendidas, una fuerte vinculación de comunidad es experimentada y una directa experiencia con lo sagrado y sobrenatural.
- c) Reintegración: donde el individuo es reintegrado a su grupo social previo y usualmente con un estatus social más elevado.

Para John Urry asemejando un peregrino el turista se mueve de lugar familiar a otro lejos, y luego regresa a ese mismo lugar familiar. Ambos rinden culto con lo sagrado, aunque de diferentes maneras, como resultado adquieren un tipo de experiencias edificantes otorgándoles un *status*⁶ social superior (Urry, 2011 [1990], p. 12). La liminilalidad⁷ es en el caso del turismo es quien da licencia a un ambiente más permisivo, menos serio y desenfadado. Existe un ánimo de comunidad sin restricciones y de unidad social. Este ambiente lúdico y desenfadado es restitutivo o compensatorio, revitalizando a los turistas para su regreso a sus lugares de sociabilización familiar tanto en su hogar como en el trabajo (Urry, 2011 [1990], p. 13).

Sin embargo otros autores señalan necesario una revisión a la noción general de liminalidad la cual debe tener un contenido más preciso. En su ensayo *American Vacation* la antropóloga Alma Gottlieb (1982, p. 165-187) reflexiona sobre la necesidad de investigar la naturaleza social y los patrones sociales en el día-a-día del turista esta manera podamos ver lo que está invertido y cómo opera la experiencia liminal. Pone un ejemplo en cuanto a la diferencia de lo edificante. Para unos turistas clase media alta pueden encontrar incluso fastidio en su inversión de su día-a-día en el lugar de llegada mientras para una familia de poder adquisitivo menor en su inversión y estímulos⁸ similares pueden sentirse incluso rey o reina por un día. Aquí está una de las caracterís-

⁶ Estatus: del latín *status* ('estar de pie') (condición o estado). "Posición que una persona ocupa en la sociedad o dentro de un grupo social" (RAE, 2017b).

⁷ Es un símil que establece John Urry con el término de Umbralidad de Víctor Turner.

⁸ Un estímulo es un complejo de actos sensoriales que provocan una determinada reacción (Eco, 2005 [1968], p. 282).

ticas cruciales del Turismo a saber de la distinción entre lo familiar y lo desconocido y cómo estas distinciones producen distintas zonas liminales (Urry, 2011 [1990], p. 13).

La experiencia turística

Para el antropólogo y semiólogo estadounidense Dean MacCannell (1999) la palabra *experiencia* posee un origen filosófico pues comparte la misma raíz que *experimento* del latín *experientia*, derivado de *experiri*, “comprobar” aunque del griego hay muchos derivados de esa raíz los cuales marcan la idea de travesía, recorrido *peráō*, pasar a través; *perainō*, ir hasta el final; *peirō*, atravesar, etc. Para el filósofo alemán Immanuel Kant hay una distinción entre lo empírico y lo puro, y en una primera aproximación a la experiencia la definiría como conocimiento empírico resultado de una impresión sensitiva (Amengual, 2015).

Umberto Eco (1997), en su libro *Kant y el ornitorrinco*, afirma que para Charles S. Peirce todo conocimiento nace de un conocimiento previo, ni siquiera una sensación no relatada puede ser reconocida poniendo en juego un proceso inferencial perceptivo cuya conclusión y reposo es el juicio. Así para Umberto Eco obtener un concepto empírico es ser capaz de producir un juicio perceptivo, el autor entiende por juicio un conocimiento no inmediato, sino mediato de un objeto y en cada juicio se encuentra un concepto aplicable a un pluralidad de representaciones por otro lado la percepción es un acto complejo, una interpretación de los datos sensibles donde interviene memoria y cultura (Eco, 1999 [1997], pp. 90-91-131).

La semiosis perceptiva⁹ para el autor no se desarrolla cuando algo está en lugar de otra cosa, sino cuando a partir de algo por proceso inferencial se llega a pronunciar un juicio perceptivo sobre ese mismo algo; mientras una palabra, una imagen o un síntoma nos dice el autor remiten a algo que no está ahí en el momento de percibir el signo, los signos de la semiosis perceptiva remiten a algo que está ahí, es un campo estimulante del que se toman o reciben estos signos-estímulos (Eco, 1999 [1997], p. 147). *El esquema* que permite mediar entre el conocimiento empírico y lo múltiple de la intuición, atravesada por los distintos sentidos de reconocimiento humano, lo llama *tipo cognitivo* (TC), este permite unificar la multiplicidad de la intuición y al mismo tiempo crea un procedimiento de reconocimiento (Eco, 1999 [1997] pp. 147-153-154). El cual es privado, y particular al individuo.

El filósofo alemán Martin Heidegger afirma: Lo intuido es un ente conocido sólo a condición de que cada cual sea capaz de hacer inteligible para sí mismo y para otros; por ende debe poder ser comunicado (Heidegger, 1993 [1973], p. 33). Por ello para

⁹ Umberto Eco (1999 [1997]) advierte “Si se establece que se produce semiosis sólo cuando aparecen funciones signílicas institucionalizadas [...] Habría que decir en ese caso que la denominada semiosis primaria es sólo una precondition de la semiosis. Si con esto se pueden eliminar discusiones inútiles, no tengo dificultades en hablar de pre-semiosis perceptiva” (p. 149).

Umberto Eco conocer y comunicar, implica un recurso de lo genérico, por lo cual se necesitan un conjunto de interpretantes, culturalmente estabilizados y lingüísticamente¹⁰ anclados que nos permitan intersubjetivamente aclarar los rasgo que componen un TC, a esto el autor lo denomina *contenido nuclear* (CN)¹¹ Cabe aclarar, un TC no nace necesariamente de una experiencia perceptiva con el objeto sino puede ser transmitido culturalmente (CN) y llevar al éxito una experiencia perceptiva futura¹² (Eco, 1999 [1997], pp. 161-162).

El turista previo a su desplazamiento ha elaborado un TC del lugar turístico así como de la experiencia deseada a obtener, la cual es diferenciada de su espacio cotidiano y de algunos objetos que espera encontrar en su visita. Estos TTCC como hemos visto se pudieron configurar por medio de CCNN o de percepciones previas si ya ha visitado el lugar, o de una combinación de ambas. Así la experiencia turística está por actualizar los TTCC del turista. Para Dean MacCannell (1999 [1976]) la experiencia turística es una subclase de la experiencia. La cual está formada por modelos de vida social novelados, idealizados o exagerados que son de dominio público, a través del cine la ficción, retórica política, exposiciones, etiqueta y espectáculos (MacCannell, 1999 [1976], p. 33). Para este autor una experiencia turística consta de dos aspectos básicos en cuya síntesis la experiencia ocurre. La primera parte consiste en la representación de un aspecto de la vida, el autor llama el *modelo* y refiere a un ideal personificado siendo un modelo para, no un modelo de. La segunda parte de la experiencia está formada por la creencia o sensación alterada, creada, intensificada, que se basa en el modelo. El autor llama influencia a esta parte de la experiencia.

Para John Urry las experiencias turísticas envuelven un aspecto o elemento e inducen experiencias agradables y edificantes en comparación con lo ordinario. Además agrega: Las personas deben experimentar en formas particulares distintas formas de placer que involucran diferentes sentidos y se encuentran en una escala diferenciada a la de nuestra vida cotidiana (Urry, 2011 [1990], p. 15). Sin embargo, análogo a la mirada dichas experiencias están condicionadas por los distintos discursos que la autorizan. Los discursos que detecta Urry son: educación, salud, grupos solidarios, juego y placer (tipo de turismo lúdico casi siempre expresado por sectores juveniles entre dieciocho y treinta años) y memoria y patrimonio.

El turismo involucra necesariamente un movimiento corpóreo. En este sentido, el turismo involucra relaciones entre cuerpos que están ellos mismos por lo menos en movimiento intermitente. Estos cuerpos se encuentran con otros cuerpos, con otros objetos y con el mundo físico de forma multisensorial. Este movimiento corpóreo pro-

¹⁰ “Nombrar es el primer acto social que los convence de que todos juntos reconocen individuos variados, en momentos diferentes, como ocurrencias del mismo tipo” (Eco, 1999 [1997], p. 155).

¹¹ Este se puede expresar con palabras, gestos, imágenes, diagramas, etc.

¹² Existen también competencias sectoriales de especialización de CN que buscan una definición rigurosa y científica, las cuales el autor llama *contenido molar* (CM) (Eco, 1999 [1997], p. 166).

duce intermitentes momentos de proximidad (proxémica)¹³ tanto material como conceptual. Estar en el mismo espacio contemplando un paisaje, ya sea urbano o natural, en el mismo evento multitudinario, con amigos, familia, colegas, compañeros o en la compañía de “extraños” (sobre todo las personas que encuentran solteras o con deseo de una aventura amorosa). Muchos viajes resultan de la poderosa “compulsión con la proximidad.

Por otra parte John Urry observa la existencia de distintas formas de estar en contacto con el sitio turístico. Los autores denominan mirada romántica (romantic gaze), cuando es en soledad, privada y personal, con un contacto espiritual con el objeto contemplado. En muchos casos los turistas esperan ver el objeto a solas o por lo menos con “personas cercanas”. Por el contrario existe la mirada colectiva (collective gaze) que involucra convivencia con otras personas que también están viendo el lugar, lo que le da una sensación de ser un momento carnavalesco. Los grandes números de personas concentrados indican que ese es el lugar donde se debe estar (Urry, 2011 [1990], p. 19).

La interpretación del lugar turístico

Dentro del sitio turístico, en este caso particular Acapulco, y bajo un manto liminal caracterizado por un estado de apertura y ambigüedad el turista centra su atención¹⁴ en algunos signos específicos mediante la actividad que este desarrolla durante el viaje. Para el semiólogo estadounidense Jonathan Culler dada la actividad de observación en la que se ve involucrado, el turista en su recorrido concentra su atención en algunos signos específicos, cuya configuración le resultan extraordinarios¹⁵ aunque en su ambiente natural no lo parezcan. Para Cid Jurado el asombro se debe a la alteración visual del turista por el proceso que modifica el estado de la percepción al introducirse en una nueva esfera semiótica (Cid, 2006, p. 174).

Por otro lado Jonathan Culler (1981) destaca la búsqueda del turista de signos que tengan la cualidad de condensar el significado del sitio turístico de destino: “To refunclialize its practices. The tourist is interested in everything as a sing of itself...All over the world the unsung armies of semiotics, the tourists, are fanning out in search of sings of Frenchness, or the typical italian behavior” (p. 127).

Para el autor, turistas de todo el mundo están casados con proyectos semióticos, leyendo ciudades, paisajes y culturas como sistemas de signos. El filósofo alemán Martin

¹³ Es la disciplina que estudia el uso del espacio en las culturas y los procedimientos de delimitación territorial de naturaleza comunicativa. Edward T. Hall, en su libro *La dimensión oculta*, clasifica distintas distancias tanto físicas como subjetivas que el hombre mantiene con sus semejantes cada una las divide en cercana y lejana, son las siguientes: íntima, personal, social y pública (Hall, 2003 [1966], pp. 139-159).

¹⁴ Charles Sanders Peirce filósofo y científico norteamericano define la atención como capacidad de dirigir la mente hacia un objeto, prestar atención a un objeto descuidando otro (Peirce en Eco, 1997 [1999: 22]).

¹⁵ Para John Urry el turismo es precisamente la división binaria entre lo ordinario y lo extraordinario (Urry, 1997: 15).

Heidegger no es tan entusiasta, enfatiza en el hecho de una mirada turística condicionada, para él la experiencia de encuentro con el lugar se ve degradada por objetos transformados, listos y puestos a disposición para el espectador (Heidegger, 2005 [1989], p. 42). Siguiendo lo expresado por Heidegger, el turista sólo consume signos predispuestos ya de antemano por el sitio turístico, así al establecerse un núcleo cerrado de signos constantes se van estableciendo regularidades interpretativas y hábitos de comportamiento por parte del turista. Existe entonces una regulación de lo extraordinario, John Urry (2011 [1990]) por esta línea pero desde una perspectiva mediada dice:

Tourism necessarily involves daydreaming and anticipation of new or different experiences from those normally encountered in everyday life. But such daydreams are not autonomous; they involve working over advertising and other media-generated sets of signs, many of which relate to complex processes of social emulation. (p. 51)

Sobre el proceso de diferenciación el filósofo y sociólogo George Simmel (1964 [1950]) comenta:

El hombre es una criatura diferenciadora. Su mente se ve estimulada por las diferencias existentes entre una impresión momentánea y otra que la procedió. Impresiones duraderas, impresiones que difieren muy poco unas de otras, impresiones que toman un camino regular y habitual y muestran contrastes regulares y habituales: todas estas consumen, por así decirlo, menos conciencia que el rápido amontonamiento de imágenes cambiantes, la brusca discontinuidad captada por una sola mirada y el carácter inesperado de una avalancha de impresiones. (p. 410)

Por otra parte para el Grupo μ ¹⁶ el acto de la percepción y el proceso de reconocimiento siguiente, intervienen rasgos los cuales poseen un carácter real y objetivo. Y por el contrario, las agrupaciones de esos rasgos en unidades pertinentes, están en un modelo y no en las cosas (Grupo μ , 2015 [1993], p. 77). Así el turista en lo particular y el ser humano en lo general segmentan y vuelve pertinentes ciertas unidades. El proceso por el cual logra este recorte de la realidad se le denomina semiosis, en cuya fase superior se encuentra la interpretación (Cid, 2006, p. 170). Para Charles Sanders Peirce la semiosis es:

Una acción, una influencia que o suponga, una cooperación de tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas (Eco, 2015 [1976], p. 32).

¹⁶ Centro de Estudios poéticos, Universidad de Lieja, Bélgica.

Umberto Eco semiólogo italiano en su libro *Lector in fabula* siguiendo el concepto de semiosis de Pierce menciona que a él no le interesan los objetos como conjuntos de propiedades sino como ocasiones y resultados de una experiencia activa. De modo que la acción repetida que responde a determinado signo convierte, a su vez, en un nuevo signo (Eco, 1987 [1981], p. 65). De esta forma para Pierce la propia definición de signo supone un proceso de semiosis.

La semiótica de Pierce se basa en un principio fundamental, dice Umberto Eco (2016 [1990]): un signo es algo que al conocerlo, nos hace conocer algo más. Conocer más para Pierce es el paso de un interpretante a otro, el signo recibe mayores determinaciones tanto en extensión como en determinación. De esta forma la interpretación se acerca al interpretante lógico final,¹⁷ en consecuencia tenemos un conocimiento mayor del contenido del signo que origina la cadena interpretativa. Un signo contiene o sugiere el conjunto de sus consecuencias ilativas más remotas, la semiosis es virtualmente ilimitada, pero nuestras finalidades cognitivas, organizan, encuadran y reducen esta serie indeterminada e infinita de posibilidades. Así como lo señala el autor, en el curso del proceso nos interesa saber sólo lo relevante en un determinado universo discursivo (Eco, 2016 [1990], pp. 445-446).

El proceso de lectura efectuado por el turista se hará como se ha mencionado, seleccionando elementos considerados significantes del sitio turístico. Los cuales son el resultado de nociones preestablecidas o signos derivados de diversos discursos inherentes al sitio destino, al viaje y al propio quehacer turístico (Cid, 2006, p. 174). Estas nociones según el semiólogo mexicano Cid Jurado llevan a resemantizar el contenido de los signos observados y agregan por acumulación significados ulteriores que se concentran en aquellos signos a los que el turista se ve expuesto durante el viaje. Así el contenido no es inmanente sino arbitrario y es condicionado por el contexto de apreciación.

Sinécdoque del viaje

Para el Grupo μ en su libro *Retórica general* (1987) la sinécdoque va de lo particular a lo general, de la parte al todo, de la especie al género. Sin embargo este grupo distingue dos tipos la de tipo generalizadora (ejemplo: arma por puñal) y particularizante (ejemplo: vela por barco) (Grupo μ , 2015, pp. 172-175). Por otra parte Umberto Eco en su libro *Semiótica y filosofía de lenguaje* siguiendo las ideas del Grupo μ considera que en ambos tipos existe un vaivén de propiedades seleccionadas y condensadas, donde existe un doble proceso, el de producción y de interpretación (Eco, 1998 [1984], p. 181).

El turista se sumerge en una búsqueda por signos, los cuales condensan rasgos representativos del lugar visitado, dichos signos seleccionados, se transforman en unidades mínimas identificadas de la cultura observada, las cuales poseen marcas semánticas propias y por un proceso de transposición, al cual le sigue uno de traducción cultural, se le

¹⁷ Hábito de lectura del signo (Eco, 2015 [1976], p. 115).

agregan significados ulteriores a los que poseían originalmente (Cid, 2006, p. 182). Lo anterior está determinado por el contexto de lectura, es decir, las marcas semánticas de lugar se cruzan con las del objeto lo cual como lo dice Cid Jurado (2006): “[...] responde a un proceso de concentración de la información por acumulación, el cual reformula el plano del contenido y rasgos considerados secundarios se vuelven enlazables a otros que determinan un cambio en la función original” (p. 183).

La búsqueda es motivada principalmente por dos razones. Primero, se busca obtener un signo el cual dé cuenta del hecho de haber visitado ese destino turístico en específico, es la prueba. En segundo lugar, dicho signo seleccionado hace sinécdoque del viaje, es decir, es una parte por el todo, y representa el tipo de experiencia en el lugar. Al momento del retorno al lugar normal de residencia, el signo dentro del lugar de residencia se le puede atribuir un significado que establezca un estatus social superior; por otro lado condensa la memoria de la experiencia del viaje.

El signo puede ser cualquier materia expresiva, siempre y cuando mantenga algún tipo de relación con el lugar destino y dé cuenta de las funciones antes señaladas, sin embargo el registro fotográfico y las representaciones mecánicas convencionalizadas son generalmente los objetos escogidos por el turista.

Fotografía y turismo

Roland Barthes (1990 [1980]), en su libro *La cámara lúcida* explica etimológicamente la fotografía de la siguiente manera: *imago lucis opera expressa*; es decir: la imagen revelada, salida, elevada o exprimida (p. 143). Para él la referencia, es el orden fundador de la fotografía, es contingencia, pues siempre existe un algo representado. La fotografía no dice forzosamente lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido, es para el autor un certificado de presencia (Barthes, 1990 [1980], p. 149)]. Además invoca la sensación de estar ahí, de literalmente ser transportado al lugar donde se tomó la fotografía. Para el autor es siempre un, viaje imaginario. Sin embargo señala que el estado y la identidad de la fotografía se formaron en relación con la pintura, dice: “El primer hombre que vio la primera fotografía [...] debe haber pensado que era un cuadro: el mismo marco, la misma perspectiva. La fotografía ha sido, y sigue siendo, atormentada por el fantasma de la Pintura” (p. 30). La escritora estadounidense Susan Sontag (2006) en su libro *Sobre la fotografía* siguiendo las ideas Roland Barthes añade:

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), es una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. (p. 216)

Además para ella una fotografía no sólo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte, es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejer-

cer sobre él un dominio. Una fotografía permite controlar la cosa fotografiada (Sontag, 2006, pp. 218-221). Roland Barthes observa tres intenciones en la fotografía: hacer, experimentar y mirar. Para el autor el *Operator* es el fotógrafo, el *Spectator* somos quien miramos la fotografía, y aquel o aquello que es fotografiado es el *Blanco*, el reflejo fotográfico es el *Spectrum* (Barthes, 1990 [1980], p. 38).

En su ensayo *Breve historia de la fotografía*, Walter Benjamin (2010) cita a Lich-twark: “Ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos, amigos, y de la amada” (p. 114). Con lo anterior dice el autor se desplaza la investigación desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Aunque en caso del turismo, la fotografía se encuentra inmersa en ambos mundos. Para Martin Heidegger los turistas lanzan sus memorias a la fotografía, sin una pista del vasto conocimiento del lugar (Heidegger, 2005 [1989] p. 54). De esta forma siguiendo la idea del filósofo alemán el historiador Fredric Jameson, el turista no permite al paisaje ser en su ser, sino que toma una instantánea de él, y transforma así gráficamente el espacio en su propia imagen material (Jameson, 2012 [1992], p. 44). Para John Urry la mirada del turista es esencialmente una mirada fotográfica, para él la fotografía ha sido crucial en la constitución de la naturaleza del viaje y de lo contemplado, ella torna lugares en vistas. Y con el tiempo se han construido hábitos acerca de lo que debe observarse, las imágenes y los recuerdos que deben ser traídos de vuelta (Urry, 2011 [1990], p. 178). De esta manera existe una cierta determinación del turismo hacia la fotografía. De hecho la primera fotografía de la que existe registro es tomada en 1826, y para 1841 Thomas Cook organizó el primer viaje de un grupo de personas con destino a un congreso anti alcohol en Loughborough, hecho considerado el nacimiento del turismo moderno, de esta manera el autor señala: “We can date the birth of the tourit gaze in the west around 1840s. This is the moment when the desire of travel and techniques of photographic reproduction, becomes a core component of western modernity” (Urry, 2011 [1990], p. 14).

Para el politólogo estadounidense Timothy Mitchell el final del siglo diecinueve significó el principio de ver el mundo como una exhibición o como una pintura. Para él la fotografía tiene el efecto de hacer del mundo un museo sin paredes. Martín Heidegger en su ensayo *The age of the world picture*¹⁸ va más allá y afirma que las imágenes normativizan el mundo (Heidegger, 1997 [1977], p. 129). Como lo señalan algunos autores, ha habido un rápido desarrollo y sofisticación del sentido de lo visual, esto crea una especie de estilización del mundo.

Para John Urry la cámara es un objeto indispensable del turista por el hecho mismo que le permite *to story their experiences*.¹⁹ La fotografía se convierten en una prueba y en un mecanismo de la memoria, y transporta al turista a ese momento: soleado y feliz. Las

¹⁸ Del inglés: La era del Mundo como una imagen.

¹⁹ Del inglés: contar sus experiencias.

fotografías dan cuenta de la experiencia turística, siendo ella misma una de ellas, ocurre justo cuando los turistas se vuelven fotógrafos, convertidos en semiólogos amateurs, y mirones competentes. Buscando lo fotogénico y los signos condensadores de significado (Urry, 2011 [1990], p. 178).

Digitalización de la fotografía turística

En la actualidad la fotografía es digital, es decir que actúa por selecciones binarias descompuestas en elementos discretos, los cuales se corresponden con otra unidad discreta de otro sistema, lo cual supone una convención codificadora (Eco, 2005 [1968], p. 208) de esta forma es susceptible a ser codificada por diversos aparatos electrónicos. Así, la fotografía vive en tantos soportes es codificada.

La pantalla de las cámaras fotográficas y de los celulares permite la inspección instantánea de la imagen tomada. Esto permite tomar varias fotos, tantas como sea necesario y escoger la que se considere representa de mejor manera el contenido y cumpla las expectativas comunicativas (Urry, 2011 [1990], p. 184). Un siguiente paso posible es el de ser subida a internet a través de sus distintas plataformas, algunas de ellas ofrecen la posibilidad de editar la fotografía, concentrando aún más el contenido del signo.

El retrato fotográfico

Sobre el tema Roland Barthes (1980 [1990]) hace algunas observaciones pertinentes:

El retrato es una empalizada de fuerzas: Ante el objetivo soy a la vez, aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy, y aquel de quien se sirve para exhibir su arte [...] Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ella por lo que cada vez que me dejo fotografiar, me roza indefectible una sensación de inautenticidad, de impostura [...] Representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. (pp. 45-46)

Siguiendo las nociones de Roland Barthes, el retrato fotográfico es seleccionado de una serie de fotografías, además es recortado y editado, de esta forma se concentra el contenido. Con ello se busca evitar fugas interpretativas de cómo se quiere ser percibido. El retrato es una huella sintagmática²⁰ de la construcción social, de la persona

²⁰ Jean-Marie Klinkenberg (2006) semiólogo belga en su libro *Manual de semiótica general* define el sintagma como un cierto modelo de relaciones entre unidades y al paradigma como una clase de elementos homogéneos. Para el autor el sintagma es el que establece la homogeneidad del paradigma. Porque si el paradigma se define como un conjunto coherente, su homogeneidad no existe en sí; las clases no están dadas de una vez por todas, y cada unidad puede entrar en varias clases a la vez. Los paradigmas no existen, pues, sino en relación con sintagmas dados (pp. 142-148).

retratada, en este caso el turista. Por otro lado muchas veces el retrato, está ceñido a un protocolo social definido. Lo pertinente para este trabajo es identificar los signos que el turista considera relevantes del lugar turístico para representarse a sí mismo y su experiencia en el lugar turístico.

La fotografía como signo icónico

Charles Sanders Pierce (1987) afirma lo siguiente con respecto a la fotografía:

Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe a que las fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. En este sentido, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, los constituidos mediante conexión física (parr. 2.281).

Así Charles Sanders Pierce considera a la fotografía como un signo icónico por la semejanza que existe entre lo retratado y el blanco de lo retratado.²¹ Umberto Eco, en su libro *La estructura ausente* da la siguiente definición de signo icónico:²²

[...] Estos no poseen propiedades del objeto representado si no que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos y seleccionando los estímulos que permiten construir una estructura perceptiva que fundada en códigos de experiencia adquirida tenga el mismo significado. (Eco, 2005 [1968] p. 192)

Para el autor cuando vemos una imagen, percibimos estímulos visuales (colores, relaciones espaciales, luz, etc.) coordinados dentro de un campo perceptivo determinado así en una operación transaccional compleja hasta generar una estructura percibida, la cual se funda en experiencias adquiridas y me permite pensar: “Un coco frío con ginebra”. Todo basándose en experiencias anteriores y técnicas aprendidas, es decir en códigos.²³ “Sin embargo esta relación entre código- mensaje no se refiere a la naturaleza del signo icónico sino a las mismas mecánicas de la percepción” (Eco, 2015 [1976], p. 191). El Grupo μ para explicar el signo icónico se acerca más a la idea de una representación, en la que un objeto está en lugar de su sujeto, así no posee una relación necesariamente con el parecido. Por lo cual invitan a olvidar la idea copia y cambiarla por la de reconstrucción (Grupo μ , 2015 [1993], p. 111).

²¹ Siguiendo lo expuesto por Roland Barthes.

²² El autor es un crítico de la noción de signo icónico, véase *Tratado de semiótica* (Eco, 2015 [1976]).

²³ A la regla que asocia elementos de un sistema (Eco, 2015 [1976] p. 65).

La fotografía turística es el resultado de una relación entre un sistema y el sujeto en torno a él. El sistema proporciona el contexto contemplado, así la imagen resultante se construye por la confluencia de los distintos sentidos y en ella convergen distintos niveles de significado y por lo tanto una jerarquía de relaciones dentro del texto fotográfico, susceptibles de análisis. La fotografía da cuenta de la relación del individuo con el mundo.

Los nuevos mecanismos de sociabilidad nos permiten acercarnos a la mirada (*gaze*) del turista, como recolector de signos en su recorrido real por el lugar turístico. Estos nuevos mecanismos, reorganizan la forma en la que el turista comunica su experiencia. Es por medio de un *pathos* específico como estrategia emocional y apoyándose en signos concretos, como el turista hace patente una determinada pretensión comunicativa, así el turista estiliza el significado a manera de una *intentio lectoris* lo más aproximada al enriquecimiento semántico por parte del sujeto lector de la fotografía. A continuación, a manera de ejemplo se muestran diferentes fotografías tomadas en Acapulco de cómo el turista representa su experiencia en el lugar:

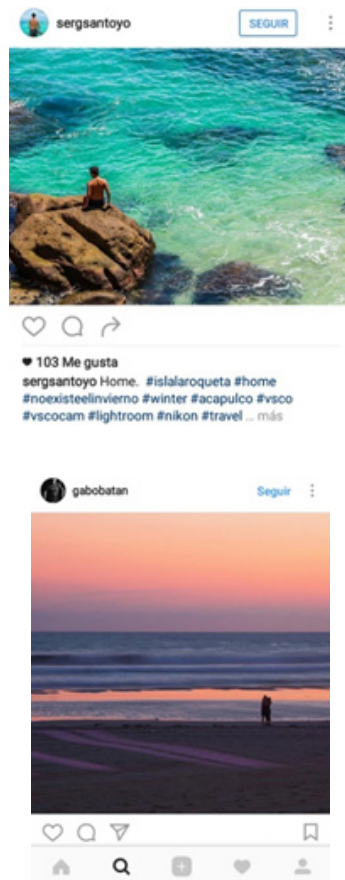


Figura 1. Experiencia del turista en Acapulco

Fuente: Instagram

- _____. (1990 [1980]). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós
- Berger, J. (1980 [1972]). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2010). *Small history of photography. Philosophers on art from Kant to the Postmodernists*. Nueva York: Columbia Press.
- Cid Jurado, A. T. (2006). La experiencia intercultural y el turismo como ritual contemporáneo; el caso de los Mercados. En A. Gómez y J. Bañuelos, *Perspectivas en comunicación y periodismo*. México: Ed. Tecnológico de Monterrey.
- _____. (2012). El espacio como forma significante: vehículo, estructura, y contenido en la construcción de significado. *La vuelta al signo*. México: Ed. UDG.
- Craik, F. (1997). *Handbook in memory*. Chichester: Wiley.
- Culler, J. (1981). Semiotics of tourism. *American Journal of Semiotics*, 1, 127-140.
- Dickens, Ch. (1933). *American notes and pictures from Italy*. Londres: J. M. Dent.
- Eco, U. (1987 [1981]). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1998 [1984]). *Semiótica y filosofía de lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1999 [1999]). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- _____. (2005 [1968]). *La estructura ausente*. España: Ed. Debolsillo.
- _____. (2015 [1976]). *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo.
- _____. (2016 [1990]). *Los límites de la interpretación*. España: DeBolsillo.
- Escudero, F. (2016). *Turismo e historia de Acapulco*. México: Academia Mexicana de Literatura Moderna.
- Gottlieb, A. (1982). Americans vacations. *Annals of Tourism Research*, 9, 165-187.
- Grupo μ. (2015). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Hall, E. (2003 [1966]). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Hiernaux, N. (1999). Cancún Bliss. *The tourist city*. Yale University.
- Heidegger, M. (1993 [1973]). *Kant y el problema de la metafísica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1997 [1977]). *The age of the world picture. The question concerning technology*. Nueva York: Harper & Row.
- _____. (2005 [1989]). *Sojourns, The journey to greace*. Nueva York: State University of New York.
- Jameson, F. (2012 [1992]). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.Klinkenberg, J.-M. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- MacCannell, D. (1999 [1976]). *El turista*. Barcelona: Melusina.
- Malinowski, B. (1955). *Myth in primitive psychology*. Nueva York.
- Organización Mundial de Turismo. (2007). *Glosario básico*. Madrid: autor.
- Pierce, Ch. (1987). *La obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Real Academia Española. (2017a). Bungaló. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=6I2Udlz>
- _____. (2017b). Estatus. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Go4WKfK>

- Simmel, G. (1964 [1950]). *The sociology of George Simmel*. Free Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Turner, V. (1994). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Urry, J. (2011 [1990]). *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary society*. Londres: Sage Publications.
- . (1997). *Turing cultures*. Nueva York: Taylor and Francis Group.

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA DE LAS PORTADAS DE VOGUE

DUANNY DANIEL VILLARROEL ROJAS

duannydaniel@gmail.com

MARÍA INÉS MENDOZA

Maestría en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Humanidades y Educación

Universidad del Zulia

mimber@hotmail.com

Introducción

El discurso fotográfico de las revistas de moda se constituye de una serie de íconos, símbolos, códigos y representaciones que a lo largo de los años se ha ido complementando para dar como resultado atractivas revistas que abordan tópicos femeninos, moda y belleza básicamente. Las revistas de modas, además de estar destinadas a la venta de productos, tienen también relevancia social en la medida en que presentan un tipo de mujer estereotipado, en la que el cuerpo es indispensable emitiendo una serie de valores y antivalores que contribuyen (por regla general) a la construcción de una autoimagen y heteroimagen corporal que a veces resulta falsa, quimérica y artificial.

Existe mucha discusión al respecto, ya que, para los “entendidos” de la moda, la mujer que en algunos casos se representa en las portadas responde a un tipo de *mujer objeto*, cuya función básica es atribuirle belleza al producto final y en los otros casos se escogen modelos que son influyentes y su estilo de vida denota un éxito social, personal y moral digno de admiración. Algunas de las modalidades típicas de enunciación en estas publicaciones (a pesar de su carácter imperativo) pueden resultar un espacio propicio para la reflexión sobre la propia condición de género ya que especifican el rol que cumple la mujer para ese momento, además anuncian los intereses y temáticas más comunes entre las mujeres.

A través de los testimonios, las mujeres expresan sus acuerdos y desacuerdos, al tiempo que reflexionan sobre sus propias prácticas. Las revistas femeninas hacen uso de estas formas, se dirigen a su interlocutora en forma directa o reflexionan conjuntamente en plural. No se trata de la forma en que se elabora una experiencia individual sino de la manera en que esa experiencia alimenta los acontecimientos colectivos, constituyendo el aporte que se introduce desde el sujeto, expresando impugnación o confirmación de un determinado orden social.

De esta forma, aunque la modalidad de la autoayuda aparezca signada por la reproducción acrítica de contenidos o la manipulación de las redactoras, el testimonio personal o la narración de experiencias son modalidades fuertemente instaladas en este tipo de publicaciones y pueden ser la forma más apropiada para la expresión de tensiones,

contradicciones e impugnaciones al estricto “régimen corporal” que parece admitirse sin discusiones. El horror al envejecimiento y el deterioro físico, así como la importancia dada al deporte y la nutrición, constituyen factores que intervienen en la construcción de identidad. Pero, también crean distinciones de clase: el cuerpo delgado, trabajado, bronceado y sano es un indicador de capital cultural, de inversión de tiempo y dinero extra, aspectos que otorgan prestigio al público que comparte este estilo de vida.

En la mayoría de los casos se asume como un valor que agrega cierto prestigio a la mujer que puede gozar de suficiente tiempo para dedicar a su imagen, que por ende rompe con los cánones tradicionales de la mujer ama de casa, que dedica su tiempo al cuidado y educación de los miembros de la familia. Desde cierto punto de vista, todas las revistas actúan como instructoras; en relación con ejes más modestos y cercanos a estereotipos tradicionales como el de ama de casa, la imagen corporal y la preocupación por la belleza. El camino hacia la belleza inmaculada y la esbeltez quimérica está hecho de un intenso y agobiante trabajo, que demanda tiempo, voluntad y mucho dinero.

En el siglo XIX, las mujeres de las clases privilegiadas utilizaban pesados corsés realizados en lona reforzados con barba de ballena o acero. Sobre esta prenda la mujer victoriana podía llevar entre cinco y quince kilos de ropa; el corsé a menudo atrofiaba sus músculos dorsales, deformaba órganos internos, provocaba molestias digestivas, asfixia y a menudo (sobre todo cuando la moda obligaba a llevar los hombros descubiertos) agravaba problemas respiratorios. El cuerpo es por tanto un proyecto que requiere inversiones y cálculos para obtener un rendimiento óptimo, “en este sentido (el cuerpo) más que un objeto de deseo es un objeto de obsesión, y más que objeto de gozo es una obligación” (Le Breton, 1995, p. 81).

Así es que el corsé terminó siendo un símbolo de la opresión de la mujer victoriana y de opresión de las mujeres en general; su desaparición fue celebrada como signo de liberación. Como tantas otras paradojas, las representaciones de las mujeres en estos textos, no hacen sino reforzar la sumisión de las féminas hacia un modelo corporal que termina construyendo corsés hechos de bisturíes, anorexia y gimnasia intensiva. En las revistas de moda, el cuerpo femenino es sistemáticamente el punto de referencia que invita al consumo; la moda ocupa un lugar destacado en sus páginas y es la expresión por excelencia del consumismo femenino; en este sentido, sus fotografías y los temas tratados se construyen bajo la apariencia de una pretendida iniciativa femenina, cuando en realidad se muestra a una mujer sumisa, pasiva y disponible a las exigencias sexuales de sus parejas.

A mediados de los ochenta, las propias revistas habían sufrido transformaciones, adaptándose a los nuevos cambios en virtud de que sus destinatarias-lectoras acceden a los campos del trabajo en público, mejoran sus niveles educativos y postergan hacia una edad avanzada el matrimonio. Ante esto, se construye un nuevo discurso que puede parecer atrevido cuando en realidad es limitador y controlador. La sexualidad se convirtió en el tema principal de las revistas de moda a partir de los años noventa, lo cual originó

un nuevo modelo de mujer, sugiriendo nuevas formas de conducta sexual y eliminando el viejo concepto del ideal romántico.

El cuerpo de la mujer es otro elemento novedoso, ahora se enseña a conocerlo, a preocuparse por lucirlo. Es por ello que Laine (1974) en su análisis sobre *la exposición de la mujer en revistas femeninas* advierte que lo virtuoso de estas editoriales es que la mujer se vende tanto para los hombres como para sí mismas.

La liberación de las mujeres se identifica con la liberación sexual como un nuevo instrumento para agradar al hombre, que se alcanzará mediante el consumo de productos que realzan la atracción sexual. La función de la prensa femenina es de orden económico y no puede esperarse más de ella. (Laine, 1974, p. 238)

En el contexto moderno se prioriza un tipo de mujer que obedece a determinados cánones relacionados con la delgadez, con una estatura superior a los 1.80 metros, extremidades largas, cintura pequeña y busto promedio. Aunque este canon no corresponde a la constitución corporal de las mujeres en general o por así decirlo de la tipología corpórea de su procedencia, se recurre con frecuencia a diferentes estrategias relacionadas con dietas, cirugías, ejercicios excesivos, etc. Este ideal es representado por modelos, cantantes y actrices, quienes constantemente están cuidando que su figura corresponda a la silueta esperada.

Las empresas fabricantes de ropa, artículos de belleza, productos para adelgazar, alimentos y bebidas *light* y gimnasios han sido las principales promotoras del ideal de delgadez, a partir del cual gira la creación de nuevos productos. La figura extremadamente delgada se acepta como ideal de belleza.

A partir de 1990, la fotografía de modas sufre una transformación radical tras el trabajo introducido por la fotógrafa inglesa Corinne Day, quien publicó en Vogue fotos de la entonces desconocida modelo Kate Moss (1974), quien ha aparecido en la portada de más de 300 revistas. Sus fotografías inauguraron lo que se conoce como el período “sucio, informal” (grunge) que no solo transformó la idea de la moda sino también a la fotografía que la reflejaba.

Este tipo de fotografía consistía en tomar el mundo del consumidor (representado/interpretado por un nuevo tipo de fotógrafo y estilista) y hacer que ese contexto fuese más importante que la moda. Una vez más, la fotografía se convertía en la luz guía de una nueva cultura visual. (Hartley y Rennie, 2005, p. 42)

Esta nueva imagen creó un nuevo prototipo de mujer que no necesariamente cumplía con los estándares que apuntaban a una figura estilizada, espigada y agradable a la vista de los críticos y clientas de la moda. También se destaca la incorporación de elementos cotidianos básicos del buen vestir, los cuales se magnificaron con la presencia

de lujosas joyas y arreglos portentosos que desmitificaban la premisa de que la moda era solo para mujeres adineradas. Vogue ha sido una publicación que busca innovar los conceptos de la mujer, y se distingue por su estética, fotografía y los valores comunes en cuanto al arreglo y vestimenta.

En la actualidad con Anna Wintour como editora jefe de la revista, las portadas tienen la capacidad de atraer al público con titulares y plasticidad. Con la llegada de Wintour, la revista se orientó hacia lectores con un poder adquisitivo medio, por lo que el número de seguidores se incrementó. Teniendo en cuenta que Vogue es un medio ideado para el público femenino, se puede decir que tiene la capacidad de crear estereotipos sobre el ideal perfecto de la belleza de la mujer, tema que ha sido discutido por los críticos o entendidos de la moda, quienes consideran que estos estándares no están basados en la realidad de las mujeres, ya que sus estilos de vida, valores culturales o posición geográfica son distintos.

Sin embargo, estos analistas concuerdan en que las mujeres acuden a la idea de cuerpos ejercitados, con una alimentación sana y balanceada y en algunos casos con modificaciones quirúrgicas para desaparecer imperfecciones y lograr ser parte del ideal de belleza; mientras que otros afirman que las revistas de moda aluden a estructuras lánguidas, desgarradas, sin mayores emociones, que representan al cuerpo femenino como un objeto.

La identificación del cuerpo de la mujer como un objeto, es una cosificación del ser humano y ello es contrario a la dignidad. En ese sentido, cuando los publicistas utilizan la imagen de una mujer y ella no tiene nada que ver con el producto promocionado, se está incurriendo en una cosificación que no puede ser amparada bajo la libertad de expresión comercial. (Fernández, 2006, p. 145)

Sheldon establece una clasificación que permite diferenciar estos cuerpos en *ectomorfo*, *mesomorfo* y *endomorfo*. El primero corresponde con las personas delgadas y longilíneas; el segundo a las personas fuertes, musculosas y proporcionadas; y el tercero a personas gruesas y de formas redondeadas (Knapp, 1982). El tipo de cuerpo ectomorfo, es el más criticado en la actualidad por los grupos feministas, ya que deja a la mujer en una posición pasiva frente al artículo (ya sea, ropa, maquillaje, accesorios, calzados, entre otros) que se desea vender. Aunque este tipo de revistas apuntan con mayor prioridad hacia el tipo de cuerpo mesomorfo, se sabe que para la obtención de dicha estructura esbelta, es necesario acudir a ciertos tratamientos de belleza, retoques quirúrgicos, o entrenamientos físicos que en su mayoría se logran en gimnasios.

Las disciplinas corporales que se requieren para acercarse al ideal exigen una considerable inversión de dinero, energía y tiempo. El proceso de deconstrucción de la belleza femenina pone de relieve los mecanismos sociales para estimular la

obediencia: en tanto que la celebridad y el éxito económico premian la conformidad a las normas de género, clase y raza. (Soley-Beltrán, 2006, p. 32)

Esto se debe a que “la morfología femenina deseada ha cambiado aún, en parte debido a la prosperidad y al avance social de las mujeres” (Maltez, 2008, p. 1). Es así que “nosotros vivimos en una sociedad que establece sus patrones de belleza de forma autoritaria y cruel, menoscabando a quienes no se encuadran en ese perfil establecido. Al llevar en cuenta que la belleza es algo subjetivo, nos escapamos un poco de este patrón para establecer nuestro concepto de belleza” (Maltez, 2008, p. 18). Es así que la sociedad actual valora como única forma de éxito un cuerpo perfecto, es decir

La mujer tiene priorizada preocupación por la belleza, el arreglo personal y la seducción, siendo esta última, una manifestación del dominio femenino de lo privado, y esto atribuye a la belleza y al aspecto físico un mecanismo de realización femenina. (OEA, citada en Donayre, 2009)

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto cabría preguntarse *¿Cuál es el tratamiento que se da a la figura femenina en las portadas de Vogue?* En este análisis se examinará en líneas generales, las portadas de la revista *Vogue* internacional en su edición de septiembre de 2013, que en total son veinte, pero que suman 27 en virtud de que *Vogue* China se desplegó en 8 portadas diferentes, teniendo en cuenta el código icónico, la modelo, la pose y la relación modelo/texto/marca además de las isotopías que se desglosan de la composición y que en conjunto constituyen un interesante discurso sobre la representación femenina. En esta investigación se valoriza a la modelo y su pose, ampliada por las posiciones del rostro, cuerpo, mirada y brazos.

Código icónico

Las 27 portadas de *Vogue* son imágenes que tienen un alto grado de iconicidad, ya que la composición se realiza por medio de la fotografía que plasma una realidad con exactitud de la imagen respecto al objeto representado. En este sentido, se observan portadas que se apoyan en los distintos roles sobre la mujer (sexy, exitosa, poderosa, ama de casa, de época, moderna, intrigante, seductora entre otros) dando importancia a los diferentes elementos que conforman la composición como la pose, vestuario, arreglos, escenarios iluminación y encuadres.

En el recorrido perceptivo que se realiza a las 27 portadas se observa el uso de composiciones en colores llamativos, otras apelan a la utilización de blancos y negros como mayor carga cromática aunque se entremezclan con algunas tonalidades en color que no representan la totalidad del croma de la composición; mientras que en otras se observa saturación en su color, efectos logrados con la manipulación de las fuentes de luz y efectos de edición. De la muestra total 20 de las portadas *Vogue* hacen uso del color,

para enmarcar su composición; la gama varía entre rojo, azul, amarillo, rosado, verde, anaranjado, entre otros; estos colores ayudan a reforzar el mensaje que la actante-modelo quiere representar ya sea frescura, juventud, belleza, modernidad y estética; Mientras que la composición en blanco y negro está representada por 6 portadas de las 27 seleccionadas, estas composiciones son vanguardistas, añaden elegancia y distinción.

En cuanto al uso de colores saturados se observa en una sola portada (Rusia) lo que representa el 4 por ciento de la muestra total; esta saturación está dada por la iluminación, lo que incrementa y sobreexpone los colores del fondo; este tipo de portada ayuda a configurar a la actante-modelo como una *femme fatale*, dispuesta a seducir/persuadir al observador. A pesar de que para esta investigación el matiz del color se dividió en: *color, blanco y negro, y saturados*, se observan combinaciones de colores para resaltar textos en la portada. Es por ello que en algunos casos, las composiciones en blanco y negro utilizan entre tres a cinco colores para realzar el texto; mientras que las composiciones en color, emplean los tonos blancos y negros para resaltar los textos de la imagen.

Con el apoyo de la teoría de sistematización de Baraduc (citado en Maraffioti, 1993) se analizó el ícono aplicando un desglose de los indicadores de la composición: planos, angulación, encuadre, iluminación, temporalidad, temporalidad, disposición e indicadores del sujeto marca: tamaño, color, cobertura y pose a cada una de las 27 portadas *Vogue*. Los rasgos individuales observables, están referidos a la *modelo, marca, texto*, componentes principales que se destacan dentro de la imagen.

En las 27 portadas *Vogue* seleccionadas, la actante-modelo ocupa mayor espacio en la imagen, que se complementa por la utilización de vestuario, ademanes, arreglo, iluminación, encuadres, angulación y escenario; también se advierte que la marca/nombre de la revista se ubica delante o detrás de la actante-modelo, destaca por su color y tipología; mientras que el resto de los textos se refieren al contenido de la revista. El texto de la marca combina en la gran mayoría de los casos con el vestuario de la modelo, lo que permite una mejor composición cromática; esta destaca por su color y tipología; mientras que el resto de los textos se refieren al contenido de la revista y en oportunidades algunas palabras corresponden al color de la marca.

En consecuencia el grado de iconicidad en estas 27 portadas está constituido por la participación en una proporción casi similar de la *modelo, marca y texto*, “como una unidad significativa que reúne todas las condicionantes para ser signo: significado, significante (materialidad) y significación” (Carreto Hernández, 1997, p. 42). Por otra parte, Carreto Hernández (1997) en su estudio sobre el *código icónico* establece subcódigos entre los que se encuentran: el fotográfico, cromático, tipográfico, morfológicos y culturales. Respecto al *subcódigo fotográfico* se destaca la fotografía como *documento, obra de arte y texto*. La fotografía como obra de arte es la que predomina en las 27 portadas de *Vogue* teniendo en cuenta que designa una función meramente artística, debido a que hay un alto grado de esteticismo y fotogenia que agregan vistosidad, plasticidad y belleza a la composición. Este tipo de fotografía se sub-clasifica en: *Retrato, emotiva*

y *recurso estético*. En este sentido se calculó la frecuencia de estas sub-clasificaciones dentro de las 27 portadas como obra de arte.

La fotografía como *obra de arte* designa la función netamente artística de la fotografía, en este caso es la misma modelo quien encarna el arte convirtiéndose en *canal* y *mensaje* al mismo tiempo, lo cual facilita la comprensión de lo que se quiere decir. En el gráfico se observa que 24 de las 27 portadas analizadas corresponden al tipo de fotografía que apela al *recurso estético* para la elaboración de los mensajes o códigos compartidos por las lectoras. Este tipo de fotografía transmite belleza, en función de las convenciones socialmente aceptadas o entendidas dentro de lo que se denomina arte.

Mientras que solo dos portadas (*Vogue* Estados Unidos y *Vogue* Italia), que corresponde al siete por ciento de la muestra, está conformada por una fotografía de tipo retrato que ahonda en la personalidad, el carácter, la psicología del sujeto representado, expone su lado más íntimo; las poses no son tan elaboradas y existe mayor naturalidad en la postura. Solo la *Vogue* de Ucrania es del tipo de fotografía *emotiva*, donde la actante-modelo es presentada en primer plano, con postura pasiva, ojos y labios relajados; actitudes que connotan melancolía y que despiertan en la receptora sentimientos diversos. Esta portada corresponde al cuatro por ciento de la muestra total.

La Modelo

Siendo la actante-modelo el elemento más importante de la composición, en ella se hallan procedimientos de connotación fotográfica, los cuales tienen que ver con la modificación del objeto fotografiado (trucaje, pose, objetos) y con su estética como la *fotogenia*, el *esteticismo* y la *pose*, variables que pueden ser aplicadas a la fotografía de la modelo representada en las portadas de *Vogue*. Aunque existen particularidades en cada una de las 27 portadas *Vogue*, se pueden agrupar para cuantificar la influencia de los procedimientos de connotación aplicados a la fotografía de la actante-modelo dentro de la composición.

En mayor porcentaje de portadas analizadas están relacionadas con la *pose* como recurso estético; este connotador se visualiza a través de la actitud corporal de las modelos fotografiadas quienes aparecen en posturas estilizadas, con poses autoritarias, sensuales, encorvadas, que connotan firmeza y elegancia; la mirada es fija, directa e intrigante, busca una comunicación inmediata con el receptor. Las portadas de *Vogue* Rusia, de Corea y de Estados Unidos, apelan al uso de la *fotogenia*, es decir, que el mensaje connotado está en la imagen misma, embellecida, por técnicas de iluminación, de impresión y edición. Estas composiciones se apoyan en la saturación del color para crear mayor belleza en la composición.

Por su parte, las portadas de Ucrania e Italia se apoyan en el *esteticismo* para la constitución de su mensaje; en este caso, la composición se acerca a lo artístico, connotador que se visualiza a través de la “belleza” del rostro de la modelo, reforzado por la mirada frontal y directa, con una boca semi-abierta, complementado por una estudiada iluminación y composición, la utilización de fondos desenfocados o unicolores para favore-

cer la silueta de la modelo. En estas portadas se da mucha importancia a los gestos para idealizar sentimientos o actitudes y hacer de la composición una obra de arte por su calidad de elementos presentes.

También es importante analizar el tipo de fondo donde se ubica la actante-modelo; la modelo ocupa el primer plano y en segundo lugar se encuentra el fondo, que es lo mismo que figura-fondo. Es por ello que se perciben tres tipos: *de estudio*, *recreado* y *natural*. El tipo de *fondo de estudio* corresponde a 17 de las 27 portadas, la utilización de este fondo privilegia el cuerpo de la modelo, la expone. Es unicolor y a veces neutro para permitir que el receptor/lectora se identifique fácilmente con la modelo.

Por otra parte, 9 portadas corresponden al tipo de fondo *artificial*, cuya composición se apoya en las estructuras sólidas, urbanas, coloniales, futuristas, arquitectónicas y alegóricas. La utilización de este tipo de fondo sirve para posicionar a la actante-modelo dentro de un espacio que añade mayor información. En el caso de la portada de *Vogue* Holanda es la única que tiene fondo *natural* para la ubicación de la modelo. Este tipo de fondo connota naturalidad, libertad, frescura. Con el análisis de estos connotadores relacionados con la fotografía de la modelo, se puede inferir que en las portadas se privilegian las composiciones donde el cuerpo de la modelo asume posturas frontales, estilizadas, sensuales, que enriquecen y dan belleza al mensaje; también se da mucha importancia al fondo de *estudio*, debido a la excelente utilización de la iluminación la cual permite proyectar la silueta de la actante-modelo.

La pose

La postura de la actante-modelo en el plano y la expresión de su rostro es implicativa, por lo que se utilizará lo que sobre los mensajes de implicación presenta Peninou (1976) relacionados con las posturas: *frontal*, *tres cuartos* y *de perfil*. El tipo de pose que se presenta en 24 de las portadas de la muestra es del tipo *frontal* caracterizada por una postura altiva, con los ojos fijos en el espectador al que le dan la cara, ponen siempre a la actante-modelo del anuncio en una posición de ventaja respecto al lector que se dirige “tiene entonces la iniciativa de la proposición y prácticamente nunca en situación de respuesta” (Peninou, 1976, p. 133). El gesto es franco, autoritario, demostrativo; mientras que la actitud es extrovertida y segura.

Respecto a la pose *tres cuartos* solo 2 portadas utilizan este tipo de postura, son *Vogue* Turquía y *Vogue* Ucrania. En este caso, el rostro de la modelo pasa de una posición frontal a un rostro inclinado, cambia la sonrisa resplandeciente del plano frontal a una sonrisa discreta. La mirada es menos agresiva y no busca el encuentro directo con el otro (Peninou, 1976). La pose de *perfil* solamente la usa la portada de *Vogue* Italia, invirtiendo la lectura: el lector pasa de mirado a mirante, el personaje de la imagen es aquel del que se habla (al que se muestra) y no ya el que habla (el que muestra) en el mensaje frontal. La mirada directa es sustituida por la mirada desviada; el lector permanece ajeno a la composición escénica (Peninou, 1976).

Finol (2008), en su *Discurso, isotopía y neo-narcisismo: contribución a una semiótica del cuerpo*, plantea un estudio cartográfico del cuerpo en cuatro perspectivas: *el cuerpo-lenguaje, el cuerpo-objeto, el cuerpo-espacio y el cuerpo-referencia*. La muestra de 27 portadas corresponde al tipo de *cuerpo-lenguaje* el cual está dotado de su propia morfología y su peculiar imagen relacionada con los rasgos faciales, la piel, color de ojos, cabello y estatura. En esta perspectiva se incluye lo que tradicionalmente se ha llamado el lenguaje del cuerpo (*bodylanguage*), un capítulo que la semiótica generalmente denomina *quinésica* y que abarca la semiótica del cuerpo humano: brazos, manos, gestos y posturas, pero también debe incluirse la mímica pues, los párpados, las pestañas, y también las cejas, son los que se encargan de las diversas elocuencias y retóricas visuales, pero la fama la tienen los ojos (Finol, 2008).

Se observa una relación entre el tipo de *pose frontal* expuesta por Peninou (1976), la comunicación no verbal de Davis (2010) y el tipo de *cuerpo-lenguaje* planteado por Finol (2008), ya que estas visiones precisan y exponen las distintas posiciones de la cabeza, rostro, ojos, brazos, manos y torso de la actante-modelo facilitando la comunicación entre el YO (modelo) y el TÚ (observador).

Relación modelo/texto/marca

La relación de los tres elementos constitutivos (modelo/marca/texto) en la composición de las portadas *Vogue* se analizarán en función de las figuras retóricas (Durand, 1970), especialmente las relacionadas con: *Adjunción* (aliteración, gradatio y comparación), *supresión* (elipsis), *sustitución* (metáfora, metonimia, silepsis) y *permutación* (quiasmo). Se observa que la mayoría de las composiciones gravitan alrededor de la sustitución donde la actante-modelo adopta diversas posturas, arreglo, maquillaje y accesorios para representar un estereotipo de vida. La mayoría de la muestra corresponde a composiciones que se apoyan en la *metáfora*; 23 de las 27 portadas utilizan el mismo recurso para plasmar a un tipo de mujer: ama de casa, sexy, reina, independiente, poderosa. La actante-modelo personifica estereotipos de vida a través de la simulación exacta de la realidad. Los indicadores están dados por el vestuario de la modelo, parafernalia, fondo y texto que la complementa.

Por otra parte, la marca-nombre y el título-texto se complementan, para ello se recurre al uso de un color para destacarse lo que se quiere decir; mientras que la interacción de la actante-modelo respecto a la marca-nombre se da por la colocación en primer plano de la modelo y en segundo el nombre-marca *Vogue*. Cuando se trata de una edición aniversario, como en el caso de la portada de China, la marca-nombre se destaca colocándola en primer plano, dado a la trayectoria que tiene la revista; en caso contrario cuando se abordan temas sobre moda y belleza, la modelo ocupa el primer plano, su cabeza se ubica en la letra *g* de la palabra *Vogue* y adopta posturas que dan mayor significación a lo que quiere representar.

Otra característica presente en las portadas de *Vogue* es que cuando se utilizan *top model* (actante-modelo) de reconocido prestigio internacional, su imagen ocupa la totalidad de la página en primer plano. Se detalla que 3 de las portadas (*Vogue* Francia, *Vogue* Italia, *Vogue* Tailandia) valoran la *metonimia* para la construcción de sus mensajes. En estos casos, la representación de mujeres estilo *grunge*, *pin-up* y *vintage* se dan en composiciones que se apoyan en un vestuario que respalda estos estilos, mientras que el fondo ubica, precisa y proyecta la imagen de la modelo. Estos elementos presentes en la imagen tienen una relación de cercanía inicial, que puede ser existencial o causal (relación entre una parte y el todo, entre el continente y el contenido, entre causa y efecto).

En el caso de la portada *Vogue* Francia, aunque la modelo aparece en primer plano dentro de la composición, luce ataviada de ropa estilo *Grunge* y el mensaje es reforzado con el texto “La fiebre sublime del Grunge”. En este caso la modelo está por delante de la marca y su cabeza se ubica en la letra G. La modelo frecuentemente es colocada sobre, detrás o en frente de la letra G. Esta letra es la séptima letra del alfabeto español y de otros alfabetos procedentes del latín. Su nombre es *ge*. La mayúscula o capital G se deriva de la letra C del latín, que procede a su vez de la letra griega gamma, que se trazó redondeada a partir del siglo VII A.C. En algunas culturas esta letra está asociada al punto máximo de estimulación femenina conocido como *punto g* por lo que connota poder, libertad y femineidad.

Por su parte la portada de *Vogue* Japón se sustenta en la *silepsis*. Se observa el ícono de una mujer ataviada con un vestido negro estilo años sesenta, arreglo que simula a la fallecida actriz Audrey Hepburn; la marca aparece oculta y la modelo se ubica en la letra G, mientras que del texto general resalta la palabra Hollywood. La representación de una actriz y el texto que se refiere a *Hollywood* se complementan, por lo que la lectora puede entender ambos mensajes sin que uno opaque o elimine al otro.

Es recurrente la utilización de dos a cuatro colores en la portada, que se combinan o plasman en la modelo, el fondo y el texto. En algunos casos, el color rojo de la marca (nombre de la revista) es utilizado en los textos que están alrededor o cerca de la fotografía de la modelo con el objeto de añadir mayor plasticidad y estética. La *juventud* es un elemento recurrente dentro de las 27 portadas, un cuerpo bien cuidado, atlético, alto y esbelto marcan la pauta dentro de las composiciones. El efecto del maquillaje ayuda a perpetuar la naturalidad y frescura de la actante-modelo, que en ocasiones es magnificada. La *moda* es otro recurso en el que se apoyan las portadas para estructurar el mensaje. Toda la ropa que lleva la actante-modelo corresponde a la última temporada de las más prestigiosas casas de moda. Se observa que la utilización de la ropa ayuda a construir la imagen de la cual se quiere persuadir, es por ello que es muy frecuente el uso de estilos del vestir para magnificar, simplificar o reforzar la imagen de la modelo, además de incentivar la acción de compra en las lectoras.

Isotopías

Los nudos sémicos encontrados en esta investigación sobre la representación de la mujer en las portadas de la *Revista Vogue*, se resumen en varias isotopías: *Juventud* (modelos jóvenes); *belleza* (física de modelos fotografiadas, del vestuario y accesorios); *estética* (fotografía, fotogenia, composición, iluminación, colores, angulación, etc.); *modelos* (de alta costura y *prêt-à-porter*); *éxito/poder* (actrices, diseñadoras, cantantes, modelos de reconocido prestigio internacional); *sensualidad/seducción* (boca entreabierta, posición del cuerpo hacia atrás, ropa interior/ batas en negro); el *apóstrofe/interpelación* (frontalidad de la mirada, gesto franco, actitud extrovertida); *moda* (estilo *grunge*); *globalización* (modelos fotografiadas de diferentes nacionalidades, idiomas inglés, francés y mandarín).

Dentro del abanico de isotopías fundamentales que se pueden deducir de este estudio hay que agregar otras que están presentes de forma explícita bien sea en el código icónico o en el texto que acompaña la imagen: roles femeninos (maternidad, esposa); *elegancia* (vestir, accesorios, pose); *modernidad* (composición de la fotografía); provocativa, liderazgo, poder (económico); *exclusividad*, etc.

Es la actante-modelo fotografiada, que aunque se desconozca su identidad, a excepción de Victoria Beckham que coloca su firma y Jennifer Lawrence que es una de las actrices de Hollywood más solicitada, modela un /hacer-saber/ a las lectoras de la revista *Vogue*, reforzado a través de esa interpelación/apostrofe, ese “yo” mirante que interpela a la receptora del mensaje a través de la mirada frontal, los ojos fijos y la boca entreabierta. Es decir, que la mirada de la actante-modelo se encuentra con la mirada de la lectora/receptora, que es quien en definitiva la significa, convirtiéndola en arquetipo de una serie de tópicos que se actualizan mediante las isotopías que se infieren de este análisis, permitiendo de una forma o de otra que la lectora se *identifique* con esos valores propuestos a través de la portada de la *Revista Vogue*.

Conclusión

El análisis de la representación femenina en las portadas de *Vogue* internacional ofrece particularidades que focalizan a la actante-modelo ocupando una mayor proporción en el diseño. La mujer que obtiene la revista *Vogue* se siente parte de una élite por adquirirla. En la portada se observa a una modelo elegante, clásica. Su perfil indica que se trata de una revista que es lujosa. Los títulos que acompañan a las imágenes no la opacan y se tratan solamente temas relacionados con la moda y la ostentación.

La modelo aparece en escena ataviada de vestuarios a la moda, que magnifican, refrescan, suavisan o complementan su imagen, elementos que son extraídos de las últimas colecciones o pasarelas de los diseñadores más afamados de la industria de la moda. La postura corporal es dinámica, matizada por distintas poses que favorecen y resaltan el cuerpo, sin dejar de lado la significación de partes tan reveladoras como el torso, el rostro, los brazos, los ojos y la boca.

Es recurrente la utilización de planos medios para presentar a la actante-modelo cercana el receptor, permitiendo una clara identificación del personaje representado y el/la lector/ra, haciendo que la significación del mensaje pase a la primera persona, al “yo” que quiere implicar a su receptor/ra.

La juventud es un rasgo que sobresale en todas las portadas, se observa que las modelos no exceden los 28 años, se hallan entre los 19 y 24 años. El maquillaje favorece mucho la proyección de esta “juventud”, por ello es frecuente ver que la utilización de los colores refuerza la connotación que hace alusión a una mujer sexy, natural y extrovertida.

El cuerpo de las actantes-modelos aparece cubierto, dejando en algunas ocasiones el área de los brazos, piernas, hombros y ombligo al descubierto. No se representa con morbo, al contrario, cuando quiere lucir sexy se utilizan algunos accesorios que complementan el vestuario mediante el uso de lencería, encajes, transparencias y cuellos en “V”, con la intención de connotar sensualidad, elegancia, belleza, juventud y clase.

En la mayoría de las portadas, la mirada de las modelos es franca y directa, estableciendo una relación discursiva (Peninou, 1976) entre un Yo que mira a un TU mirante, mediante el código de la posición de los ojos abiertos y llamativos, que en ocasiones es pícara, sensual e inquietante.

La ubicación de la marca (nombre de la revista) es otro elemento que resalta dentro de la composición, ya que en algunos ocasiones aparece oculta por detrás de la cabeza de la modelo, mientras que en otros momentos se sitúa por delante. Un ejemplo de ello son las 8 portadas de la edición aniversario de *Vogue* China, donde la marca *Vogue* se superpone sobre la modelo, con el objetivo de reafirmar la trayectoria y el reconocimiento de la revista en ese país.

Cuando la marca se oculta detrás de la cabeza de la modelo invisibiliza la letra “G” de la palabra *Vogue*, por lo que podría considerarse como un mensaje de reafirmación de la femeneidad y satisfacción de las mujeres. En la composición existe la recurrencia a textos con un tipo de letra fuerte, grande, gruesa; este tipo de letra se le conoce como *Italian Didot Font* que es una fuente comercial, es decir, paga; las letras con curvaturas quedan excluidas dentro de las portadas en la mayoría de los casos.

El texto que complementa la imagen se puede categorizar en: *marca-nombre* conformado por la palabra *VOGUE* en mayúsculas, y *título-texto* integrado por las frases que se distribuyen en el diseño de la portada y que por lo general tienen la primera o todas las letras de las palabras en mayúsculas; *cuerpo-texto* conformado por las pequeñas oraciones que abordan los diferentes temas que tratará en páginas interiores la edición objeto de análisis. Esta categorización permite reforzar el mensaje final de la composición y es una variable que se observa en todas las portadas *Vogue*.

Los textos de las portadas están en el idioma local donde se publica la revista, pero en ocasiones, se recurre a palabras en inglés, como idioma oficial que connota globalización. Se combinan los diferentes tipos de color con el fin de darle belleza (función poética) a la diagramación e incentivar la mirada del observador, es recurrente ver que

la utilización de fondos unicolor, de tipo estudio, favorece la silueta de la modelo y la ropa que lleva puesta.

Las escenografías son muy luminosas, lo que proporciona mayor impacto en los colores de las prendas exaltando los diseños en perspectiva. La publicación se identifica por su calidad en las producciones y fotografía.

Después de enunciar y describir las características inherentes tanto al código icónico (fotografía de la modelo y contexto) como al lingüístico se puede concluir que la representación femenina en las portadas de la revista *Vogue*:

- a) Presenta un determinado prototipo de la identidad femenina, al mostrar una mujer bella, segura de sí misma, exhuberante, adinerada, fuerte, cargada de glamour y con éxito; atributos (isotopías) que están reforzados por una excelente fotografía, uso de colores acordes al contenido de la temática, variación tipográfica (nombre de la revista/marca en letras grandes y de color rojo, diferente tamaño y estilo en las letras del resto del texto) y combinación de la gama cromática.
- b) Se exhibe una mujer “objeto de deseo” para el público al que va dirigida la publicación, pero también como “modelo” de belleza que aunque establezca una relación Yo-Tu, exige una mirada subjetiva y cultural al mismo tiempo, intencional e ilimitada, estableciendo un juego de “miradas” en donde la modelo fotografiada exige “ser mirada para poder existir” (Gastaldo y Marchetti, 2005).
- c) La actante-modelo es al mismo tiempo “sujeto” que se expone a través de la pose y la mirada, pero también es “sujeto-operador” que con su belleza y su “puesta en escena” (fotografía, composición, iluminación, angulación y diseño de la portada) contribuye a que la receptora/lectora se identifique con la “imagen” que proyecta y que por tanto compre la revista.
- d) El cuerpo de la modelo ya no solo sirve como soporte de una prenda, sino que teatraliza una historia para la fotografía, que busca narrar una situación vital que se convierte en una composición artística documental o publicitaria.
- e) Sin embargo, no se puede escamotear el hecho de que la mujer-fotografiada para la portada de *Vogue* se erige en una “maniquí”, en una “muñeca”, en un sujeto ausente, en un cuerpo que para existir requiere la mirada del “otro” (lectora) y que solo está “ahí” para ser vista y transmitir caché, elegancia, feminidad, distinción y éxito.

Referencias

- Barthes, R. (1974). *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- . (1989). *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Boscán, J. P. (1998). *El discurso publicitario de perfumes: del texto al ícono* (trabajo de grado) Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Carreto Hernández, A. (1997). *Publicidad. Estructura semántica*. Caracas: Editorial Panapo.

- Davis, F. (2010). *La comunicación no verbal*. Madrid: Editorial FGS.
- Donayre, L. (2009). *La imagen de la mujer en la publicidad dirigida al público masculino*. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos71/imagen-mujer-publicidad-sector-masculino/imagen-mujer-publicidad-sector-masculino2.shtml>
- Durand, J. (1970). *Retórica e imagen publicitaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Eco, U. (1972). *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Fernández, M. (2006). La imagen de la mujer en la publicidad comercial: dignidad vs. Libertad de expresión comercial. *Foro Jurídico*, 3(5), 141-146.
- Finol, J. (2008). *Discurso, isotopía y neo-narcisismo: contribución a una semiótica del cuerpo*. Maracaibo: Telos.
- Hartley, J. y Rennie, E. (2005). About a Girl: Fashion photography as photojournalism. *Journalism, Theory, Practice & Criticism*, 5(4), 458-479.
- Knapp, M. (1982). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Laine, P. (1974). *La Femme et ses images*. París: Le Moneouvert.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maltez, G. (2008). *Patrón de la belleza femenina*. México: FCE
- Maraffioti, R. (1993). *Los significantes del consumo*. Buenos Aires: Biblos.
- Marchetti, V. y Gastaldo, S. (2005). *La trama de la comunicación*. Rosario: UNR Editora.
- Peninou, G. (1976). *Semiótica de la publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Soley-Beltran, P. (2006). *Modelos de seducción o nuevas estrategias de género*. Instituto de Ciencias, Artes y Literatura Alejandro Lipchutzt. Recuperado de <http://www.icalquinta.cl/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1343>

Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina tiene el propósito de visibilizar los retos de la semiótica y la comunicación contemporánea en nuestra región. América Latina es rica en expresiones simbólicas, alrededor de las cuales se hacen reflexiones epistemológicas, que no solo dan cuenta de la diversidad cultural, sino que permiten posicionar saberes y experiencias que han sido socio-históricamente marginalizadas en nuestras comunidades.

Por su carácter diverso, en este libro se abordan objetos semióticos múltiples relacionados con campos de estudio diferentes como los medios de comunicación, el diseño, la moda, la educación, el arte, entre otros, cuyo eje articulador es la pregunta por el significado y sus implicaciones en la vida sociocultural latinoamericana.

Este libro está dirigido a todo latinoamericano que busque aproximarse a los fenómenos de la cotidianidad regional, con el compromiso de que el análisis de estos procesos semiótico-comunicativos potencie una revalorización de las axiologías y los conocimientos locales, así como la construcción de procesos ciudadanos en nuestro continente.



9 789586 113625