

Acercamientos a una teoría semiótica del antropomorfismo.

Hirschfeld, Eric Hernán, Gretter, Agustina y Soria, Antonella.

Cita:

Hirschfeld, Eric Hernán, Gretter, Agustina y Soria, Antonella (2014). *Acercamientos a una teoría semiótica del antropomorfismo. IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica. v, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/eric.hernan.hirschfeld/5>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pvur/rk4>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica

Derivas de la Semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades.

Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza - Argentina

5, 6 y 7 de setiembre de 2013



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Actas del IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica : derivas de la semiótica. teorías, metodologías e interdisciplinaridades / Cecilia Andrea Deamici ... [et.al.] ; compilado por Estela María Zalba y Cecilia Andrea Deamici. - 1a ed. - Mendoza : Mirada Semiológica, 2014.

E-Book.

ISBN 978-987-33-5537-0

1. Actas de Congresos. 2. Semiótica. I. Deamici, Cecilia Andrea II. Zalba, Estela María, comp. III. Deamici, Cecilia Andrea, comp.

CDD 401.41

Fecha de catalogación: 11/07/2014

Responsable editorial:

Estela María Zalba

Compiladoras:

Estela María Zalba

Cecilia Deamici

Organización del material y revisión de estilo:

Analía Profera

Diseño gráfico:

María Laura Vigide

La producción de este libro ha contado con la contribución del FONCYT, Fondo dependiente de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, a través del subsidio otorgado por Resolución 325/13, correspondiente a la Convocatoria RC (Reuniones Científicas) 2013.



Instituciones Organizadoras

Asociación Argentina de Semiótica

Cátedras de Semiótica de la Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Filosofía y Letras y
Facultad de Educación Elemental y Especial

Dirección de Carrera

Licenciatura en Comunicación Social

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - UNCUIYO

Auspiciantes

IASS - International Association for Semiotic Studies

FELS - Federación Latinoamericana de Semiótica

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Educación Elemental y Especial

Universidad Nacional de Cuyo



Secretaría de Extensión Universitaria

Centro de Estudios Avanzados

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de Misiones

Universidad Nacional de Misiones



FONCYT

Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica
Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva

Comité Científico

Ana Camblong (UNaM)
Danuta Teresa Mozejko (UNC)
María Teresa Dalmaso (UNC)
María Victoria Gómez de Erice (UNCUYO)
Susana Tarantuviez (UNCUYO)
Lucrecia Escudero Chauvel - Université du Lille (France)

Comisión organizadora

Coordinación académica general

Estela María Zalba

Coordinación técnica y logística

Cecilia Deamici

Comunicación y difusión

Pilar Piñeyrúa
Ana Julia Carullo
Ana Bajuk
Raúl Sosa

Colaboración

Estudiantes de la Licenciatura en Comunicación Social
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – UNCuyo

Sede del Congreso

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Centro Universitario de la Universidad Nacional de Cuyo
Ciudad – Mendoza - Argentina



Presentación

Este volumen reúne los trabajos enviados para su publicación y que fueran parte del conjunto de ponencias presentadas para el **IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS)**.

El Congreso

Bajo el título «*Derivas de la Semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades*», esta edición del Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica convocó a participar a docentes-investigadores, becarios y alumnos avanzados de los diversos centros y carreras universitarios, que realizan actividades de investigación y formación académica en el campo de la Semiótica, en Argentina y Latinoamérica, principalmente. Lo organizaron, en esta oportunidad, la AAS y las cátedras de Semiótica de la Universidad Nacional de Cuyo. Las compiladoras de este volumen pertenecen a estas últimas.

El devenir histórico y las derivas de la Semiótica constituyen, indudablemente, dos problemáticas complementarias, amplias y complejas, que permiten diversas aproximaciones y análisis. Por ello, para organizar y encauzar las presentaciones se optó por delinear tres grandes ejes: (1) *Abordajes teórico-epistemológicos en Semiótica*. Los trabajos enmarcados en este eje pusieron su acento en el análisis, la reflexión y/o la discusión relativa a las teorías semióticas: sus presupuestos, constructos teóricos fundamentales, hipótesis, objetos de estudio y otras derivas epistemológicas. (2) *Metodologías: Semiótica aplicada al estudio y análisis de diversos discursos sociales, objetos, fenómenos y/o prácticas*. Las exposiciones encuadradas en este eje debieron subdividirse acorde con el campo de aplicación que plantearan. Fue el eje más fecundo en cantidad y diversidad de trabajos; lo que permitió constatar -una vez más- la potencialidad descriptivo-analítica de nuestra disciplina. (3) *Interdisciplinaridades: articulación de la Semiótica con otras disciplinas*. Las ponencias

que se incluyeron en este eje encararon la integración de la Semiótica con otra/s disciplina/s para el estudio de determinados discurso sociales, objetos, fenómenos y/o prácticas, ya sea en interdisciplinas consolidadas (psicosemiótica, sociosemiótica) o en articulaciones innovadoras.

Objetivos del Congreso

- Reflexionar sobre el devenir epistemológico de la Semiótica y realizar un balance de su actual desarrollo disciplinar.

- Profundizar la cartografía de los estudios semióticos en la Argentina, iniciado en el anterior congreso, mediante el análisis crítico de los dinámicos bordes configuradores y configurantes de la disciplina.

- Debatir en torno de las características de la comunicación científica de la Semiótica a través de las diversas publicaciones vigentes, en distintos formatos.

Modalidades

El Congreso se desarrolló del **5 al 7 de setiembre de 2013**. En el primero día, luego de las acreditaciones, se hizo el acto inaugural del Congreso y a continuación se dictó la primera conferencia plenaria. Las otras actividades previstas que se desarrollaron a lo largo de la reunión científica fueron:

Mesas de exposiciones simultáneas: se conformaron con las exposiciones de los trabajos presentados por los participantes, quienes previamente habían enviado un resumen para su evaluación y selección por parte del Comité Científico- Académico. En estas comunicaciones orales se difundieron resultados de investigaciones, estudios críticos y/o reflexiones conceptuales encuadrados en alguno de los ejes temáticos propuestos. Hubo presentaciones tanto individuales, como en coautoría. Se conformaron 37 mesas, constituidas por 4 ó 5 exposiciones cada una. Se procuró agrupar trabajos que respondieran o bien a una misma problemática/temática, o bien a un mismo encuadre teórico. También se organizaron dos mesas temáticas por parte de sendos grupos de investigación. En el “Programa”, consignado más abajo, se detallan las diversas mesas de exposiciones con sus correspondientes ponencias.

Paneles: se organizaron tres paneles en torno a diversas problemáticas. Para conocer más detalles sobre las temáticas y los especialistas participantes en cada uno, véase el texto explicativo incluido en el rubro “Paneles”.

Conferencias plenarias: estuvieron a cargo de conspicuos referentes de la disciplina, nacionales y extranjeros, especialmente invitados. Hubo tres conferencistas: Ivan Darrault-Harris, Eliseo Verón y José Enrique Finol.

Presentación de publicaciones académicas: se dispuso de espacios para la presentación de revistas académicas y otras publicaciones, cuyos contenidos o enfoques estuvieran relacionados con la Semiótica. Un lugar destacado en esta modalidad lo tuvo la presentación de la *Revista de Signis*, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica.

Foro de posgrados en Semiótica: en este espacio los estudiantes y responsables de los posgrados en Semiótica del país (Doctorado de la UNCórdoba y la Maestría de la UNMisiones), comentaron e intercambiaron diversas problemáticas relativas a la implementación de las estas carreras.

Las Actas del Congreso

Luego de esta *Presentación*, se ha colocado el *Programa* del Congreso, que contiene el detalle de las mesas de exposiciones por turno y día, los paneles y las conferencias. Previamente se encuentran los datos de la edición de este e-book, así como los créditos del Congreso.

Posteriormente, con el título *Conferencia*, se incluye el texto completo de la conferencia dictada por el Dr. Ivan Darrault-Harris. A continuación, en el ítem *Paneles*, se ha dispuesto, en primer lugar, de un texto explicativo con la presentación de los paneles y luego los textos de tres de las exposiciones: el correspondiente al primer panel sobre la *Cartografía nacional de investigaciones semióticas*, elaborado por el equipo de la UNMisiones, dirigido por Ana Camblong, y luego los textos de María Teresa Dalmaso y Norma Fatala, pertenecientes al segundo panel: *Derivas e interdisciplinidades: de la Semiótica discursiva al Análisis del Discurso*.

Bajo el rótulo *Ponencias* se han ubicado, ordenados alfabéticamente, los textos de los trabajos de aquellos expositores que los enviaron para su publicación. Finalmente se incluye un *Índice* abarcador de los autores.

Todos los textos están en formato PDF y pueden ser descargados para su impresión o copia y guardado.

JUEVES 5

9.00 hs.

Comienzo de acreditaciones

Hall central - Planta baja – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Se podrán realizar hasta las 17hs.

10.00 hs.

Acto de Apertura

Aula Magna - Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - 2° piso

11 – 12:30 hs.

Mesas simultáneas de exposiciones: Turno 1

Mesa 1

Mesa 2

Mesa 3

Mesa 4

Mesa 5

Mesa 1: Semiótica aplicada al análisis del discurso periodístico y mediático.

Adriana Collado (UNSI) - *Ni esa comida recalentada, la memoria.* Sintaxis y efectos de sentidos en discursos sobre la muerte del genocida Videla.

Ramiro Galarraga (UNC) - La vida democrática: un acercamiento a los discursos de seguridad e inseguridad.

Elisa Mabel Oviedo (UNaM) - Poder y medios en Argentina. Derivas de la libertad de expresión y del acceso a la información pública.

Paulina Brunetti (UNC) - Confrontaciones políticas e insultos en la prensa cordobesa de 1920.

Coordinadora: Adriana Collado

Aula 19 – FCPyS 2° piso

Mesa 2: Semiótica aplicada al análisis de las producciones visuales I.

David Enrique Finol y José Enrique Finol (Univ. Católica Cecilio Acosta / Univ. del Zulia, Venezuela) - Semiótica del discurso fotográfico: clasificación, metodología y análisis.

Cecilia Deamici (UNCu) - La articulación de lo sensible con lo inteligible en textos visuales. Un análisis de la dimensión pasional en historietas mudas.

Olga Lucero y María Valeria Furguele (UNSL) - E(s)tética y erótica en la obra de Joel Peter Witkin: intertextualidades.

María Fernanda García (UNRC) - La Gran Guerra y sus representaciones en el arte pictórico hacia la construcción de conocimiento histórico.

Coordinadora: Cecilia Deamici

Aula 16 – FCPyS 2° piso

Mesa 3: Semiótica, Estudios Culturales e Historia de la cultura.

Marcos Manuel Pereyra (UNaM) - Acerca de una ida y una vuelta por los senderos teatrales de Raúl Novau: teatro, territorios e interculturalidad.

Mario Sebastián Román (UNER) - Para una semiótica de las figuras del 'otro' en la historia cultural argentina de la segunda mitad del siglo XIX: el discurso del viajero italiano.

María de los Ángeles Rodríguez (UNER) - Discursos de (en) viaje y las dimensiones materiales de lo impreso: para una paleografía sobre la Tabla analítica de la *Confederación Argentina*.

María Lidia De Biaggi (UNER) - Viajeros europeos y la comunicación de la nación: narrar en las exposiciones universales, construir la prensa.

Coordinadora: Bettina Martino

Aula Magna – FCPyS 2° piso

Mesa 4: Semiótica de la cultura (semiosferas).

Carolina Edith Mora (UnaM) - Configuraciones 'históricas' y 'literarias' de un territorio.

Norma Velardita (UNSJ) - El colectivo urbano 'Penca' y la generación de nuevas marcas identitarias en San Juan.

María Inés Arrizabalaga (UNC) - Transrelato y traducción en *La saga de Los Confines* de Liliana Bodoc. Perspectiva intercultural, perspectiva transcultural.

Horacio Puskovas (UBA) - Semiosfera del pueblo Rom. Fronteras y textos.

Liliana Soledad Olivera (UNaM) - La *semiosfera* de Uto.

Coordinadora: Carolina Edith Mora

Aula 17 – FCPyS 2° piso

Mesa 5: Abordajes teórico-epistemológicos en Semiótica: derivas de la narratividad y la teoría de las pasiones.

Ana Luisa Coviello (UNT) - La teoría de la narratividad y las pasiones de Paolo Fabbrì: implicaciones, componentes y modos de comportamiento.

Susan Sarem (UNT) - Abducción, mundo posible y narratividad. Algunos aspectos teóricos y metodológicos de su relación.

Luisa Ruiz Moreno (Universidad Autónoma de Puebla, México) - Adecuación y ajuste del metalenguaje semiótico.

Adriana Arismendi- Díaz (UNC) - Comunas y consejos comunales en Venezuela: instancias de participación y construcción del Poder Popular.

Coordinadora: Ana Luisa Coviello

Aula 18 – FCPyS 2° piso

13.00hs. Almuerzo

Se podrá almorzar en el mismo bufé de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

14.30 hs. Panel I - Cartografía nacional de investigaciones semióticas en Argentina.

Coordinadora: Ana Camblong

Aula Magna – FCPyS 2° piso

16 – 17:30 hs.

Mesa simultáneas de exposiciones: Turno 2

Mesa 6

Mesa 7

Mesa 8

Mesa 9

Mesa 10

Mesa 6: Semiótica, Crítica Literaria y Estudios Culturales aplicadas al estudio del discurso literario.

Carmen Guadalupe Melo (UNaM-CONICET) - Notas para una crítica territorial. Lectura, escritura y contrapunto.

Carla Andruskevich (UNaM) - Bibliotecas territoriales para armar. Notas para el montaje y la lectura de los archivos autorales misioneros.

Romina Inés Tor (UNaM) - Lecturas sobre los territorios escriturales e identitarios en la novelística de Raúl Novau.

María Eugenia Mercol (UNaM) - Entretrejos identitarios en *La tumba provisoria* de Marcial Toledo.

María Gabriela Simón (UNSJ) - Destellos de lo Neutro en un corpus de literatura argentina contemporánea.

Coordinación: Carmen Guadalupe Melo

Aula 19 – FCPyS 2° piso

Mesa 7: Semiótica, Lingüística y Sociolingüística.

Juan José Alcaráz (UNaM) - Configuraciones discursivas en la semiosfera de la feria franca.

Alejandro Bautista Angelina Oliveira, Camila Rinaldi y Hugo Roberto Wingeyer (UNNE): Aproximaciones al análisis sociosemiótico del insulto en el léxico sincrónico disponible de la capital de Corrientes (Argentina).

Camila Rinaldi y Hugo Roberto Wingeyer (UNNE): Acerca de un "dispositivo semiótico de interpretación" para develar prácticas asimétricas de poder en la configuración de sentidos que jóvenes de la región NEA le otorgan al SIDA y al cáncer.

Raquel Alarcón y Victoria Tarelli (UNaM): Hilos semiótico-gramaticales entretrejiendo lindes en la enseñanza.

Liliana Graef y Norma Malaczenko (UNaM) - Juegos metalingüísticos: construcción de sentidos en espacios interculturales.

Coordinador: Juan José Alcaráz

Aula 18 – FCPyS 2° piso

Mesa 8: Semiótica aplicada al análisis del discurso televisivo.

Julián Agustín Robles Ridi y Juan Manuel Pereyra Núñez (UNSL) - "Señor Presidente, los 33 mineros han sido rescatados": estrategias de ficción al servicio de un efecto de verdad.

Adriana Rizzo (UNRC) - Los "terceros afectados": un análisis de noticias televisivas sobre protestas.

Graciela Varela (UBA) - Lo espectacular en TV: dimensiones para su abordaje.

Nadia Saleh (UNL) - Discurso político y mediatización.

María Rosa del Coto y Graciela Varela (UBA) - Acerca de las formas de retoma discursiva

en los medios masivos.

Coordinadora: María Rosa del Coto

Aula Magna – FCPYS 2° piso

Mesa 9: Semiótica del discurso cinematográfico I

Paula Rodriguez Marino, A. M. Valeria Sena y Rocío Ayelén Calfuquir (UNRN) - Apuntes sobre modalidades y estrategias para el análisis del cine posdictatorial.

María Emilia Ronchetti (UB) - La representación de la sexualidad no normativa en el cine *queer* y el NCA.

Sandra Savoini (UNC) - Mujer y madre: representaciones del género en los filmes del nuevo cine argentino.

Juan Alfonso Samaja (Centro de Estudios sobre Cinematografía. Sociedad Argentina de Información) - De la subversión parcial a la subversión total: de la cualificación simple de las comedias preinstitucionales a la doble cualificación en la comedia moderna.

Coordinadora: Paula Rodríguez Marino

Aula 17 – FCPyS 2° piso

Mesa 10: Semiótica de la discursividad constructora de memoria.

Sonia Gladis Hucowsky (UNaM) - El *Zorzal criollo* y la *Abanderada de los humildes*: itinerarios mediáticos/ mnemosemióticos/ comunicativos acerca de Carlos Gardel y María Eva Duarte.

Jimena Inés Castillo (UNC) - Los alcances de la memoria.

Luis Darío Salcedo Okuma (UNC) - Memoria, piedra y cuerpo: sentidos de memoria en conflicto sobre el patrimonio urbano barrial en la ciudad de Córdoba.

Alejandra Carolina Fernández (UNaM) - Territorializaciones del relato y la memoria. La construcción de la serie *Cuentos de terror para Franco* del autor Hugo Mitoire.

Yanina Noelia Nuñez (UNaM) - *La gaceta*, entre memoria y el proyecto cultural.

Coordinadora: Sonia Gladis Hucowsky

Aula 16 – FCPyS 2° piso

17: 45 – 19:15 hs.

Mesas simultáneas de exposiciones: Turno 3

Mesa 11

Mesa 12

Mesa 13

Mesa 14

Mesa 11: Semiótica aplicada al estudio del diseño.

Laura Iribarren y Elvia Rosolia (UBA) - La cartografía y sus bordes, un método de investigación aplicado al diseño social.

Daniela Sabrina Pasquet (UNaM) - Identidad visual: el lugar común como constructor de ficción en el diseño.

Noelia Movilla (UBA) - La eficacia persuasiva en los discursos del diseño gráfico con intervención en lo social.

Nicolás Pinkus y Gustavo López (UNLa y UBA) - Simulaciones icónicas. Otras cartografías posibles en la lucha contrahegemónica: análisis de un caso local.

Carina Perticone (IUNA) - Los diseños del ver y del comer: una aproximación semiótica.

Coordinadora: Carina Perticone

Aula 18 – FCPyS 2° piso

Mesa 12: Semiótica de las prácticas y los discursos políticos.

Ximena Triquell (UNC - CONICET) y Santiago Ruiz (UNC) - La dimensión política de los discursos sociales.

Cintia Weckesser (UNC) - Análisis sociosemiótico de la transformación del sistema procesal penal de Córdoba. La Ley 9182 de juicio por jurados (2004).

Laura Casas (UNC) - La semiótica en el abordaje de problemas de salud colectiva.

Manuel Fernando Moya Vargas (Univ. Sto. Tomás, Colombia) - Semiótica de los procesos penales.

Francisco Matías Schaer (UBA)- De imaginarios, representaciones y destinatarios: abordajes teóricos para pensar las relaciones entre el análisis del discurso y la semiótica en la comunicación política.

Coordinador: Santiago Ruiz

Aula 17 – FCPyS 2° piso

Mesa 13: Semiótica aplicada al estudio de diversas prácticas culturales.

María Silvina Tatavitto (IUNA - UBA) - Turismo: una semiosis recién venida a los estudios sociales.

Laura Cristina Bonilla Neira (Univ. Industrial de Santander, Colombia) - La transformación del discurso doméstico de la mujer colombiana. Análisis semiótico discursivo de una crónica periodística.

Silvia Estela Giraudó (UNT) - Aventuras y desventuras de un objeto museológico.

Ramiro Bisa (UAER) - El conflicto por las papeleras según Clarín: la escena del traslado de ENCE.

Coordinadora: Analía Profera

Aula 16 – FCPyS 2° piso

Mesa 14: Semiótica aplicada al estudio de la discursividad científica.

Estela María Zalba (UNCu) - Hibridaciones discursivas en la comunicación de las ciencias sociales en la web: un abordaje sociosemiótico.

Oscar Steimberg (IUNA- UBA) - Sobre escrituras y oralidades de la citación.

Iris Viviana Bosio (UNCu) - Análisis de la didacticidad del discurso divulgativo *online* de la degustación de vinos desde una semiótica de las pasiones.

María de los Ángeles Montes (CONICET - UNC) - Entrevista productiva. Una propuesta para abordar, desde una perspectiva semiótica, algunos problemas empíricos en recepción.

Coordinadora: Iris Viviana Bosio

Aula 7 Norte – FCPyS 1° piso

19.30 hs. Conferencia inicial a cargo del Dr. Ivan Darrault - Harris: *De las rupturas epistemológicas a las sinergias interdisciplinarias: ¿hacia dónde va la Semiótica?*

Aula Magna - FCPyS 2° piso

VIERNES 6

9 – 10:30 hs.

Mesas simultáneas de exposiciones: Turno 1

Mesa 15 Mesa 16 Mesa 17 Mesa 18 Mesa 19 Mesa 20 Mesa 21

Mesa 15: "La autoría en las artes contemporánea. Un estudio desde la perspectiva semiótica." (Mesa temática)

Fernando Lerman (IUNA) - Figuras meta autorales en la música popular y académica.

Carina Perticone (IUNA) - Figuras de autor e instancias autorales en la cocina profesional.

Jonathan Feldman (IUNA) - La curadía en las artes visuales: meta-autoría posproducción.

Cecilia Levantesi (IUNA) - Noción de autor en la danza.

Daniela Kolobsky (IUNA - UBA) - La inespecificidad del artista en las vanguardias argentinas de la década del '60.

Coordinadora: Daniela Kolobsky

Aula 7 Norte – FCPyS 1° piso

Mesa 16: Semiótica aplicada al análisis de las producciones visuales II.

Beatriz E. Sznaider (UBA) - Cerveza *Quilmes*. Tradición y vigencia de una marca argentina.

Jairo Norberto Benavidez Martínez (Univ. Autónoma de Occidente, Colombia) - Imaginarios sociales en el diseño de los pósters: caso póster de mundiales de fútbol.

Verónica Silvana López (UNC) - *Made in Argentina*: una aproximación sociosemiótica al estudio y análisis de la Nueva Fotografía Argentina de los '90s.

Martín Miguel Acebal (UNL - UNTREF) - Para una retórica visual persuasiva.

Silvia Toloza y Mauro Giannunzio (UBA) - Murales: la calle como reencuentro.

Coordinador: Martín Miguel Acebal

Aula 5 Norte – FCPyS 1° piso

Mesa 17: Semiótica y disciplinas lingüísticas aplicadas a usos del lenguaje verbal.

Juan Ignacio Pérez Campos (UNaM) - Sentidos neotextuales: juegos gramaticales y otras yerbas virtuales.

Daniela Soledad González (UNCu) - Eufemismo y disfemismo: apuntes sobre estas dos clases especiales de metáforas.

Gonzalo Fernando Castro (UNaM) - Actuaciones metalingüísticas en el teatro de vecinos.

Jorgelina Lorena Chaya (UNT) - El poder de la palabra chisme como signo, acción y efecto.

Coordinadora: Daniela Soledad González

Aula 4 Norte - FCPyS 1° piso

Mesa 18: Semiótica aplicada al estudio de diversas prácticas educativas.

Luz Mila Vianchá Abril (Univ. Pedagógica y Tecnológica de Colombia) - Análisis del discurso oral del estudiante universitario.

María Eugenia Kolb (UNaM) - Aproximaciones a los umbrales semióticos.

Froilán Fernández (UNaM) - Narrativas de la ambivalencia. El relato -niño en los umbrales escolares de la alfabetización en Misiones.

Alexander Mosquera e Irida García de Molero (Univ. del Zulia, Venezuela) - Fundamentación semiótica para el diseño de software educativo.

Coordinador: Froilán Fernández

Aula 10 Sur - FCPyS 1° piso

Mesa 19: Semiótica aplicada al estudio de las producciones musicales.

Diana Zuik y Cristina Vazquez (IUNA) - Interrelaciones de la Semiótica de la Música y otras disciplinas musicales.

Lucas Rafael Berone (UNC) - Estrategias enunciativas en la poesía del rock nacional de los ochenta. El caso de Andrés Calamaro.

Mabel Beatriz Albesa (UNCu) - Construcción discursiva de las representaciones sociales en el discurso poético del grupo musical *Callejeros*.

Julieta Kabalin Campos (UNC) - ¿Qué es eso de folklore alternativo? El caso de *Arbolito* en el campo del folklore argentino contemporáneo.

Coordinadora: Mabel Beatriz Albesa

Aula 16 – FCPyS 2° piso

Mesa 20: Semiótica aplicada al discurso cinematográfico II

Betina Kesler (UNL) - La industria cinematográfica argentina (1933 - 1944). Entre la innovación tecnológica y la reproducción simbólica.

Paula Azzolina y Liliana Inés Guiñazú (UNRC) - Construcción de representaciones sociales a través de la experiencia cinematográfica en diversas lenguas. Análisis semiótico-visual.

Gustavo Apea (UNGS) - De *Vértigo* a la saga *Rápido y furioso*: narrativas, nuevos dispositivos y cinefilias.

María Rosa del Coto (UBA) - Trasposiciones de la literatura argentina al cine. Análisis de fenómenos de traducción intersemiótica.

Coordinadora: Liliana Inés Guiñazú

Aula 17 – FCPyS 2° piso

Mesa 21: Abordajes teórico-epistemológicos en Semiótica: derivas peirceanas.

Fernando Andacht (University of Ottawa) - La iconicidad entre lo posible y lo concreto: elementos para una epistemología del signo de cualidad.

Hernando C. Herrera (UNC) - El pensamiento de Charles Peirce: la creencia, la continuidad en las ideas y el signo trádico.

Graciela Barranco (UNL) - Antifundacionismo y antiescepticismo en la Semiótica de C.S. Peirce.

Ernesto Abel Gajardo (UNC) - En busca de otras aplicaciones a las propuestas teóricas de Charles Sanders Peirce.

Paulo Damián Aniceto (UNC) - El signo de la memoria y los deudores insolventes.

Coordinadora: María Eugenia Aguirre

Aula Magna – FCPyS 2° piso

Panel II - *Derivas e interdisciplinariedades: de la Semiótica discursiva al Análisis del Discurso.*

11.00hs.

Coordinadora: Estela María Zalba

Aula Magna – FCPyS 2° piso

13.00 hs. Almuerzo

Se podrá almorzar en el mismo bufé de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Panel III - *La Semiótica frente a la transformación de las mediatizaciones: derivas e integraciones disciplinares.*

14.30hs.

Coordinador: José Luis Fernández

Aula Magna - FCPYS 2° piso

Presentación de 3 libros del equipo de la UNaM

Sala de teleconferencias - FCPyS subsuelo

16 – 17:30 hs.

Mesas simultáneas de exposiciones: Turno 2

Mesa 22

Mesa 23

Mesa 24

Mesa 25

Mesa 26

Mesa 27

Mesa 22: Semiótica - Sociología y Análisis del discurso aplicados a la Literatura.

Cristian Cardozo (UNC) - Las lecturas de la crítica como prácticas discursivas: la recepción del universo ficcional lamborghiniiano como caso.

María Angélica Vega (UNC) - Producción de valor social, producción de una diferencia: la obra de Kohan. Abordaje sociosemiótico.

Elena Viviana Quiroga (UNC) - La construcción del enunciador en *La muerte lenta de Luciana B.*, de Guillermo Martínez.

Danuta Teresa Mozejko (UNC) - Entre semejanzas y diferencias: la construcción del enunciador.

Olga Beatriz Santiago (UNC) - La trayectoria del enunciador en la producción lezamiana.

Coordinadora: Danuta Teresa Mozejko

Aula 16 – FCPyS 2° piso

Mesa 23: Semiótica aplicada al análisis de las producciones visuales y sus dispositivos.

Carlos Rusconi (UNRC) - Semiotización de la pequeña pantalla: de la tecnología al sentido.

Blanca Suárez (UNCa) - Arte, actos y prosumidores.

Miguel Bohórquez Nates (Univ. del Valle - UBA) - Aspectos de la hibridación en los *motion graphics*.

Martín Miguel Acebal (UNL - UNITREF) y Agustina Pérez Rial (UBA) - Repensando las promesas de la imagen.

Coordinador: Carlos Rusconi

Aula 17 – FCPyS 2° piso

Mesa 24: Mesa 17: Semiótica aplicada al estudio de las mediatizaciones digitales.

Raúl Enrique Sosa (UNCu) - Publicidad en Diario Los Andes y Los Andes *Online*: un análisis contrastativo desde la Semiótica.

Pedro Jorge Omar Silva (UNaM) - Diarios locales: derivas semio-discursivas del dispositivo mass-mediático.

María Agustina Sabich (UBA) - Portales educativos: transposición de un mundo impreso a un mundo digital.

Federico Buján (IUNA) - Dispositivos mediáticos y dinámicas discursivas: tránsitos de la prensa femenina del soporte papel a la web.

María Fernanda Cappa (UBA - IUNA) - Redes tramas e interfaces: mediatización de discursos y prácticas de la vida cotidiana en Internet.

Coordinador: Raúl Enrique Sosa

Aula 18 – FCPyS 2° piso

Mesa 25: Semiótica aplicada a estudio de las artes en su articulación con otros discursos y prácticas.

Sergio Ramos, Manuel Libenson y Oscar Traversa (IUNA - UBA) - El 'valor simbólico' como obstáculo epistemológico para el estudio de la relación entre discursividad y economía en el arte.

José Luis Petris y Rolando Martínez Mendoza (UBA IUNA) - La cotidianidad de la crítica de arte para públicos masivos.

Oscar Steimberg, Sergio Ramos, Facundo Diéguez, Carlos Dámaso Martínez y Camila Bejarano Petersen (IUNA) - Sentidos de la remisión al arte en discursos informativos y políticos.

Rosa María Ravera (AIS - AAEstética) - Iconización de conceptos y visibilidad conceptual.

Coordinadora: Pilar Piñeyrúa

Aula 19 – FCPyS 2° piso

Mesa 26: Semiótica aplicada al análisis del discurso periodístico y la prensa gráfica.

Claudia Guadalupe Grzincich (UNC) - El accionar político de los jóvenes: las representaciones sobre los estudiantes durante las 'tomas' del 2010 en la prensa gráfica cordobesa.

Clara Trillini (UNVM) - El análisis del discurso aplicado a estudios sobre derecho a la intimidad en publicaciones gráficas.

Paula Socolovsky y Daniela Fiorini (UBA) - *Clarín vs. Barcelona*. Lecturas cómplices e irónicas en el diseño gráfico editorial.

Norma Fatala (UNC) - La sociedad en números. Un avatar discursivo de la modernidad.

Fabiana Godoy Di Pace (UBA) - Vecinos gráficos: enunciatarios de periódicos barriales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Coordinadora: Norma Fatala

Aula 4 Norte - FCPyS 1° piso

Mesa 27: Abordajes teóricos en Semiótica: reflexiones sobre el papel de la disciplina en el campo académico.

Edgardo Donoso Santini (UNR) - Estudio de las implicaciones entre la investigación académica y las Bellas Artes.

Claudio Tomás Lobo, Claudia Paola García y Pamela Luz Ingnoli (UNSL) - Campo semiótico y estudios de comunicación. Una lectura posible de las fundaciones semióticas en las carreras de Comunicación.

Rubén Gramon (UBA)- La Semiótica de la Arquitectura en Buenos Aires, el legado de César Jannello.

Coordinador: Claudio Tomás Lobo

Aula 5 Norte – FCPyS 1° piso

17.45 – 19:15 hs.

Mesas simultáneas de exposiciones: Turno 3

Mesa 28

Mesa 29

Mesa 30

Mesa 31

Mesa 32

Mesa 33

Mesa 28: Semiótica aplicada al análisis de producciones digitales y audiovisuales.

Liliana Inés Guiñazú y Norma Graciela Abbá (UNRC) - Mediatización, semiosis y cultura: estudios de las condiciones de producción de los discursos audiovisuales y de los efectos en niños del nivel inicial.

María Elena Qués (UNGS) - El discurso político en *facebook*. Una aproximación.

Laura A. Abratte (UNC-CONICET) - Las imágenes y sus contratos.

Juan Manuel Reinoso (UNSL) - Caso *Anfibia*, la Home page de la revista como dispositivo de producción de sentido.

Coordinadora: María Elena Qués

Aula 16 – FCPyS 2° piso

Mesa 29: Semiótica del espacio y del diseño.

Raquel Ponte y Lucy Niemeyer (ESDI-Universidad Estadual de Río de Janeiro, Brasil) - Subjetividade e limites da interpretação: a semiótica peirceana como referencial teórico na criação de peças de design.

Liliana Gutiérrez (UBA) - A no perder la cabeza.

Sergio O. De Miranda (UNaM) - El objeto en tres objetos.

Elvia Rosolia (UBA) - Los cambios sufridos en el transporte urbano de pasajeros de la Ciudad de Buenos Aires, entre la Semiótica, la política y el diseño.

María del Rosario Millán (UNaM) - Narrativa de una transformación. La producción semiótica discursiva del espacio en Posadas, Misiones.

Coordinadora: Elvia Rosolia

Aula 17 – FCPyS 2° piso

Mesa 30: Semiótica aplicada al análisis del discurso literario y dramático.

Ana Julia Carullo (UNCu) - Semiótica aplicada al análisis del texto dramático: un estudio de la obra *La boca amordazada* de Patricia Zangaro.

Gloria Favi Cortés (Univ. Internacional SEK /Univ. del Pacífico, Chile) - Semiótica del espacio: los lugares habitados en un texto de Franz Kafka.

Jorge Raúl Servian (UNaM) - *El infarto del alma* de Eltit y Erraruriz, una experiencia extrema.

Natalia Aldana y Karina Lemes (UNaM) - Oyola y la santería de Fátima.

Franco Saúl Barrios (UNaM) - Disquisiciones y primeros oteos en torno a la propuesta discursivo-literaria del autor misionero Vasco Baigorri.

Coordinadora: Ana Julia Carullo

Aula 18 – FCPyS 2° piso

Mesa 31: Semiótica, Etnografía y Sociosemiótica aplicadas al estudio de la imagen.

Juan Pablo Cremonte (UNGS) - Usos de la fotografía y el video en la investigación: hacia la construcción de una matriz de análisis cualitativo.

Paula Siganevich (UBA) - Derivas de la mirada. Sobre la construcción fantasmática de las imágenes: *Atlas. Suite* exposición por Georges Didi-Huberman.

Daniel Pineda Orjuela (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia) - La manifestación retórica de la imagen en movimiento.

Eva Da Porta (UNC) - Comunicación y sociosemiótica. Algunas articulaciones interdisciplinarias para estudiar los procesos de mediatización.

Coordinación: Juan Pablo Cremonte

Aula 19 – FCPyS 2° piso

Mesa 32: Abordajes teóricos en Semiótica: derivas de las teorías semióticas relativas a la cultura y lo social.

Susana Tarantuviez (UNCu -CONICET) - Fuentes, desarrollos derivas de la Semiótica del Teatro.

Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris (UBA - IUNA) - La (in)utilidad de los análisis en producción.

Carlos Federico González Pérez (CONICET-UNJ) - Hacia una justificación de la construcción semiótico-histórica en los discursos: transformaciones en comunicación, cultura y sociedad.

Sebastián Matías Gastaldi (UNC) - Precauciones teóricas en torno a la noción de 'espectáculo' para el análisis de la realidad social.

Laura Gherlone (Universidad La Sapienza de Roma (Italia)) - El camino histórico y epistemológico de la semiótica de la cultura.

Coordinadora: Susana Tarantuviez

Aula 4 Norte - FCPyS 1° piso

Mesa 33: Semiótica, Psicología y Educación.

Mariana Gómez (UNC) - Aportes del psicoanálisis al campo de la Semiótica. Posibilidades y productividad en el análisis de la obra de arte.

Diego Toscano (UNT) - ¿Me prestas eso? Entrecruzamientos y nudos problemáticos entre la semiótica y las "ciencias de la Comunicación".

Daniel Gastaldello (UNL) - Instituciones educativas y mercado del conocimiento. Contribución desde la teoría de Charles S. Peirce al diseño curricular universitario.

Ana Victoria Garis (UNLP) - Entre la Semiótica y Psicoanálisis. Reflexiones sobre las implicancias subjetivas de los usos de las redes sociales en internet.

Ester Susana Montaldo y Ana María Zabala (UNT) - El discurso del Centenario de la Universidad Nacional de Tucumán.

Coordinadora: Mariana Castiglia

Aula 5 Norte – FCPyS 1° piso

19.30hs. Conferencia central a cargo del Dr. Eliseo Verón: *La Semiosis Social, 25 años después.*

Aula Tecnológica – Edificio BAC 2° piso

SÁBADO 7

9.00 – 10:30 hs.

Mesas simultáneas de exposiciones y foro: Turno único

Mesa 34 Mesa 35 Mesa 36 Mesa 37 Mesa 38

Foro de Posgrados
en Semiótica

Mesa 34: Semiótica aplicada al análisis del discurso literario.

Alicia Vaggione (UNC) - La figura del sobreviviente en *Lenta biografía* (1990) y *Los planetas* (2010) de Sergio Chejfec.

Fabián Gabriel Mossello (UNVM) - Literatura policial: realidad política y social en Argentina. Una propuesta para leer el género desde la figura del enunciador.

María Fernanda García (UNRC) - La ceniza: signo de encuentro entre *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y *El vasto mar de los Sargazos* de Jean Rhys.

Yanina Fátima De Campos (UNaM) - La construcción del narrador en *Sumido en verde temblor* de Rodolfo N. Capaccio.

Coordinadora: Ana María Bajuk

Aula 5 Norte – FCPyS 1° piso

Mesa 35: Semiótica aplicada al análisis de macrosemióticas narrativas.

Luciana Pinotti (UBA) - La animación no ficcional. Un análisis sobre el uso de la animación en la construcción del sentido del documental animado.

Micaela M. Becker (UNC) - *Aquel exótico Oriente*. Representaciones sociales sobre el mundo árabe -musulmán en la histrieta argentina: *Aquí la Legión* (1976 - 1981)

Luis Emilio Abraham (UNCu)- Un modelo de análisis del drama para educación superior. Un ejemplo: Huesito Caracú, de Hugo Midón.

Germán Dartsch y Pablo Dartsch (UNCu) - Estética de la creación virtual: aportes para la comprensión de los videojuegos en tanto que discursos artísticos desde la narración distópica de *Remember me*.

Coordinador: Luis Emilio Abraham

Aula 4 Norte - FCPyS 1° piso

Mesa 36: "Animación y después: estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea." (Mesa temática)

María Alejandra Alonso y Mario Balbastro (IUNA) - Escuchar para ver, yuxtaposiciones sonoro-visuales en el dibujo animado.

Claudia López (UBA) - El lugar del espectador en cine de animación.

Diego Maté (IUNA) - Animación y videojuego. Tres modos de existencia de lo animado.

Julián Tonelli (IUNA) - El cine de animación y acción hollywoodense. Variaciones en la era digital.

Mónica Kirchheimer (IUNA) - Un mundo de ideas y representaciones. Tensiones en torno a los modos de construcción del realismo en lenguajes audiovisuales.

Mabel Tassara (IUNA y UBA) - Articulaciones figurales en la animación contemporánea.
María de los Ángeles Mendoza (UBA) - Juegos de las imágenes animadas: ¿cuerpos sin referente y voces sin cuerpo?

Coordinadora: Mónica Kirchheimer

Aula 19 – FCPyS 2° piso

Mesa 37: Semiótica y Estudios de género.

María Gabriela Cuevas (UNC) - Construcción del ser ideológico "prostituta": efectos legales y subjetivos en la explotación sexual comercial y la trata de personas.

Natalia Virginia Colombo (UNNE) - Una aproximación semiótico-discursiva a la problemática de la violencia de género en el discurso periodístico del Chaco.

Patricia Rotger (UNC) - Los derechos de lo anómalo: una voz queer en Poemario trans pirado de Susy Shock.

Adriana Boria (UNC) - Estudios semióticos y estudios de género. Intersecciones productivas.

María Magdalena Uzín (UNC) - Tecnologías discursivas de género y sexualidad: debates sobre la familia en la prensa escrita contemporánea.

Coordinadora: Natalia Virginia Colombo

Aula 18 – FCPyS 2° piso

Mesa 38: Semiótica de los cuerpos y su discursivización.

Hugo José Amable (UNaM) - El cuerpo significativo en la discursividad de Evita.

Agustina Inés Gretter, Eric Hernán Hirschfeld y Antonella Anahí Soria (UNL) - Acercamientos a una teoría del antropomorfismo.

María Guadalupe Luján (UNC) - Máscaras del devenir animal. Los procesos de metamorfosis del enunciador en *Misales* (1993) de Marsa Di Giorgio.

Héctor Ponce de la Fuente (Univ. de Chile) - Para una semiótica de la escena. Cuerpo y representación.

Ferreira (UES21/ UNC) - Las pasiones de la máquina. Semiótica del cuerpo y representación pasional de la tecnología.

Coordinador: Hugo José Amable

Aula 16 – FCPyS 2° piso

11 hs.

Presentación de revista *DeSignis* y mesa – debate.

Coordinación: Olga Corna, Alfredo T. Cid Jurado. Aula Magna – FCPyS 2° piso

12.30 hs.

**Conferencia de cierre a cargo del Dr. José Enrique Finol:
*Propuestas para una Antropo-Semiótica: de la teoría a las prácticas significantes.***

Aula Magna – FCPyS 2° piso

14.00 hs.

Acto de clausura

Aula Magna – FCPyS 2° piso

Referencia de las siglas institucionales

AAEstética	Asociación Argentina de Estética
AIS	Asociación Internacional de Semiótica
CONICET	Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
IUNA	Instituto Universitario Nacional del Arte
UAER	Universidad Autónoma de Entre Ríos
UB	Universidad de Belgrano
UBA	Universidad de Buenos Aires
UES21	Universidad Empresarial Siglo 21
UNC	Universidad Nacional de Córdoba
UNCa	Universidad Nacional de Catamarca
UNCu	Universidad Nacional de Cuyo
UNER	Universidad Nacional de Entre Ríos
UNGS	Universidad Nacional de General Sarmiento
UNJ	Universidad Nacional de Jujuy
UNL	Universidad Nacional del Litoral
UNLP	Universidad Nacional de La Plata
UNaM	Universidad Nacional de Misiones
UNNE	Universidad Nacional del Nordeste
UNSJ	Universidad Nacional de San Juan
UNSL	Universidad Nacional de San Luis
UNRC	Universidad Nacional de Río Cuarto
UNRN	Universidad Nacional de Río Negro
UNT	Universidad Nacional de Tucumán
UNTREF	Universidad Nacional Tres de Febrero
UNVM	Universidad Nacional de Villa María

De las rupturas epistemológicas a las sinergias interdisciplinarias: ¿hacia dónde va la Semiótica?¹

Conferencia plenaria: 05/09/13

Ivan Darrault - Harris

ivan@darrault.com

Professeur Emérite en Sciences du Langage
Secrétaire de l'Association Française de Sémiotique (AFS)
Membre du Collège International de l'Adolescence
Université de Limoges (Centre de Recherches Sémiotiques)-IUFM du Limousin
Université de Poitiers (Département de Psychologie)
EHESS de Paris (Équipe d'Épistémologie des Modèles Sémiotiques et Cognitifs)

Ustedes me ven, estimados colegas y amigos, profundamente feliz de esta invitación a participar en el Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, asociación a cuya creación he tenido el honor de participar anteriormente en Rosario; congreso realizado aquí en esta bella ciudad de Mendoza, en la Universidad Nacional de Cuyo que me recuerda el excelente recuerdo de todo un período de colaboración intensa, gracias a la invitación y a la confianza permanente de María Victoria Gómez, que creó la Facultad de Educación Especial y al plan -verdaderamente único, transformado en modelo- de formación en Psicomotricidad; ella llegó a ser Rectora de la Universidad, durante dos periodos, y mantuvo permanentemente su preocupación por la problemática de niños, sobre todo con discapacidad.

Como Uds. ven, esta declaración liminar no debe nada a la retórica habitual y muy vana de los invitados a Congresos. Mi espíritu y mi corazón están definitivamente ligados a estos lugares universitarios, a esos colegas abiertos e inventivos muy comprometidos con la causa de la Infancia con dificultades, la infancia discapacitada, lo que torna tan verdadera, tan auténtica esta palabra definitiva de Michel Foucault que decía que una sociedad se juzga por el destino que ella reserva a esas personas discapacitadas, la Argentina y su Universidad de Cuyo están en este punto excelentemente ubicadas.

Y mi gratitud es tanto más fuerte que la semiótica, en sus relaciones tan heurísticas con la práctica psicomotriz, fue dignamente recibida en mi persona para poner en marcha una oferta académica original, disponiendo de un estatus privilegiado que no tenía equivalente en ninguna otra parte. Con,

nunca lo olvidemos, la ayuda decisiva y perseverante de la Profesora Myrtha Chokler, muchos psicomotricistas han recibido una formación de alta calidad, una posibilidad única para muchos niños que iban a beneficiarse de su intervención educativa y terapéutica.

Este nuevo viaje es la ocasión de encuentros conmovedores y yo no quiero olvidar, por supuesto, a la Profesora Estela Zalba, engranaje indispensable de este Congreso, que desarrolla una enseñanza de la Semiótica cuyos ecos entusiastas se escuchan hasta en nuestros doctorandos en Limoges y Paris.

Uds. saben, por otra parte, que la Universidad de Limoges, desde 2001, mantiene con la Universidad de Cuyo una colaboración científica que aporta a las dos participantes, riquezas e innovaciones se escuchan hasta nuestros doctorandos en Limoges y Paris, aporta a las dos la posibilidad de compartir riquezas e innovaciones valiosas en el intercambio de estudiantes y profesores.

Yo quisiera, antes de entrar en el desarrollo de mi participación, agradecer muy sinceramente a María Victoria Gómez de haber propuesto encargarse de la traducción de mi exposición, para permitirme, a pesar de mi pronunciación defectuosa, entrar más directamente en contacto con Uds. Les pido no tomar demasiado en cuenta mis faltas de articulación y de acentuación, ya que el francés, lamentablemente, no es una lengua acentuada lexicalmente. Es la ocasión también de saludar el inmenso trabajo, cumplido por María Victoria, de traducción de numerosos artículos de semiótica que tienen un acceso fácil para numerosos docentes y estudiantes.

El discurso que Uds. tendrán la bondad y la paciencia de escuchar será pues, como se dice *al alimón*. Yo he tomado esta expresión de Federico García Lorca que la enseñó a Pablo Neruda. He aquí una cita de su bello libro autobiográfico *J'avoue que j'ai vécu* (Confieso que he vivido), Gallimard, 1975. Neruda confiesa allí que el compartió con Lorca un mismo discurso, con la sorpresa de todos, invitados como lo habían sido los dos por el Pen Club, en Buenos Aires, en el Hotel Plaza, en 1933.

(...) dos toreros pueden torear al mismo tiempo al mismo toro, y eso con una sola capa. Es este uno de los pases más peligroso del arte taurino. Es por eso que es extraño. Sólo se la ve dos o tres veces por siglo y es practicada siempre por dos toreros que son hermanos y que, por lo menos, tienen la misma sangre. Esto se denomina *al alimón*. (Neruda, 1975)

¡Pediré, entonces, al público, no cargarme muy agresivamente el torero muy desarmado e inexperimentado que soy, incluso si voy a ser constantemente sostenido en esta empresa por mi traductora!

El título propuesto: *De las rupturas epistemológicas a las sinergias interdisciplinarias: ¿hacia dónde va la semiótica?* conlleva en sí mismo la organización de mi intención. Así comenzaré brevemente, para recordar de dónde venimos, para continuar enunciando las posiciones epistemológicas actuales, y finalmente encarar las perspectivas deseables de nuestra disciplina.

Al haber tenido la suerte de poder seguir de cerca la construcción de la Semiótica de la Escuela de Paris desde su comienzo (Greimas a su retorno de Turquía fue nombrado en la Universidad de Poitiers donde yo era estudiante en 1964). Elegido, con la ayuda de Lévi-Strauss en 1965, en la Escuela Práctica de Altos Estudios 6ª Sección (transformada luego en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales), él confió a sus estudiantes, François Rastier y yo mismo, a Jean Claude Coquet.

La Epistemología de origen

Greimas, como Uds. saben, siguió fiel, constantemente a una posición epistemológica heredada de Louis Hjelmslev (autor decisivo que él descubrió con Barthes, en la época de su estadía en Alejandría). Esta posición comprendía seguramente una definición memorable, inmanentista, de la estructura (“entidad autónoma de dependencias internas”) que, yo lo descubrí mucho más tarde, fue el origen de la separación con Levi-Strauss que ha construido toda su obra sobre una definición diferente, proveniente de frecuentar la gran genealogía goetheana, centrada en la noción central de transformación. Como he intentado demostrarlo en un texto reciente, el encuentro Greimas/Levi-Strauss fue no sólo efímero sino construido sobre un mal entendido epistemológico. Y cuando Greimas emprendió el análisis, de manera aislada, de un mito Bororo, no es sobre todo el análisis sintagmático que enojó a Levi-Strauss, sino el hecho de osar analizar un mito solo, sin tomar absolutamente en cuenta las transformaciones de la estructura en los otros mitos.

Uno no se atrevería, por supuesto, a reprochar a Greimas esta fidelidad casi absoluta a una epistemología estrictamente estructuralista de la cual él tenía una gran necesidad para construir su semiótica ignorando el canto de las sirenas psicológicas, sociológicas, psicoanalíticas o filosóficas (ontológicas).

Ciertamente hubo una bella excepción, la de la aparición de su bello libro *De L’Imperfection* (Fanlac, Périgueux, 1987) donde encara un abordaje casi fenomenológico de fragmentos literarios muy bien elegidos, abandonando casi totalmente su aparato teórico y metodológico semiótico. Al retomar su análisis del fragmento de Calvino en *Palomar*, “El Guizo”, yo he podido sin embargo mostrar que él se encamina en la vía del análisis fenomenológico, se detiene en el borde más allá del cual este análisis lo separaría definitivamente de su territorio epistemológico familiar. Él “no pasa el Rubicón”².

Y en su último libro, escrito en común con Jacques Fontanille, *Sémiotique des Passions* (*Semiótica de las pasiones*), discute parcialmente la construcción de su recorrido generativo, al proponer un nivel más profundo que el de las estructuras elementales de significación del cuadrado semiótico, un nivel unido a la percepción de un cuerpo sensible, nivel *a quo* de la significación.

Pero esta complejización del recorrido generativo no acarrea, según nuestra mirada, una verdadera y clara ruptura epistemológica.

Dicho esto, dos semióticos íntimamente ligados a la Escuela de Paris merecen ampliamente que se examine con atención sus aportes teóricos -durante los dos últimos decenios- y esto tanto más porque su influencia en América Latina es considerable. Se trata de Claude Zilberberg y de Eric Landowski. Muchos otros merecerían ser convocados aquí, también Jacques Fontanille y su obra considerable, pero los dos semióticos que resultan de mi elección son muy representativos de una tendencia fuerte en el seno de nuestra escuela semiótica. Y uno conoce los lazos estrechos de Zilberberg y Fontanille que culminaron en la obra común *Tensión y Significación* (Mardaga, 1998).

Es necesario entonces reservar un lugar muy particular a la larga y paciente elaboración teórica de Claude Zilberberg y su justamente célebre semiótica tensiva. El más hjelmsleviano de los discípulos de Greimas teorizó efectivamente un cambio de importancia, el del paso de una semiótica de lo discontinuo, categorial, la de Greimas, a una semiótica del continuo bien representada por sus esquemas tensivos que se substituyen al cuadrado semiótico. Sin subestimar el inmenso beneficio teórico y metodológico aportado por Zilberberg, que conoce un éxito merecido muy particularmente en América Latina, es forzoso reconocer que no acarrea, según nuestra mirada, una ruptura epistemológica radical, como lo atestigua la fidelidad a Hjelmslev y a su noción central de *jerarquía*. Ciertamente, él llega a una impugnación del modelo constitucional para dar cuenta del hecho que los valores semánticos son captados a través de valencias sensibles. Epistemología ya no radicalmente inmanentista, que ocupa en el cuadrado semiótico la posición del valor no inmanentista pero sin ir aún hacia el valor claramente contrario al inmanentismo.

Pasando a Eric Landowski, el fundador de la socio-semiótica, su aporte está centrado en la crítica de la noción de *junción* de gran relevancia en la sintaxis narrativa de Greimas. La mejor manera de hacerles sentir su cercanía es citarlo, en el transcurso de un encuentro que será publicado. Esta larga cita es necesaria porque es explícita:

La problemática de la *junción* "...tiene siempre un pequeño inconveniente: no permite dar cuenta sino de un aspecto muy parcial de nuestras relaciones con el mundo, de su aspecto "económico". Nosotros tenemos, sin embargo, todos, por otra parte, la experiencia de interacciones que, aunque independientes de toda transferencia de objetos entre sujetos, son ellas portadoras de sentido. Antes de descomponerse en unidades discretas ofrecidas a nuestra posesión o a nuestra ansia, el mundo nos afecta en efecto y, para decirlo así, nos habla en tanto que pura presencia sensible. Luego las interacciones de ese tipo constituyen varias positivities analizables de las que nosotros debemos rendir cuentas. Es por esta razón que me he dedicado a justificar la pertinencia semiótica, paralelamente a la lógica de la unión, de otra lógica del sentido, fundada sobre la co-presencia sensible de los actantes- lo que es en lo sucesivo convenido denominar la lógica de la *unión*.

Según la lógica de la *junción*, la comprensión del mundo pasa por descifrar formas que, verbales o no, constituyen el equivalente en otros tantos textos de supuestos "querer decir" algo. Al contrario, según la lógica de la unión, nosotros no miramos más, o no aún, el mundo como una red de significantes para descifrar, y sin embargo hay, ya sentido y valor. Es que en lugar de

focalizarnos sobre lo que nosotros tomamos como marcas de discursos inteligibles que nos serían dirigidos, nos dejamos entonces impregnar por las cualidades sensibles inherentes a las cosas mismas, tales como nuestra cultura nos impulsa a aprehender. Es necesario entonces distinguir dos maneras de hacer significar el mundo: de un lado la *lectura*, procedimiento que proviene de nuestra competencia cognitiva y que nos sirve no sólo para interpretar los textos sino también a descubrir las significaciones inscriptas en formas culturalmente codificadas reconocibles en la superficie de cualquier tipo de manifestación (por ejemplo visual) que comprenden una dimensión figurativa: y por la otra, convoca a nuestra competencia estética la *captación*, aprehensión del sentido que emana de las cualidades sensibles, es decir plásticas y rítmicas, immanentes a los objetos (también los textos). Cada uno de esos modos de instauración de la significancia expresa una modalidad específica de nuestro “estar en el mundo”, se debe esperar a eso que le corresponde en términos de narratividad, regímenes de interacción distintos. Es inútil, yo creo, querer detallarlos... “ajustarse” (al otro), “asentimiento” (de manera aleatoria o arbitraria), “programación”, y sobre todo la clásica “manipulación”, están ahora presentes, entre semióticos, nociones suficientemente conocidas. (Landowski, 2009)

Al reconocer sin duda la apertura considerable y convincente, en los estudios de las interacciones, aportadas por el paso a una lógica de la unión, es forzoso constatar que la lógica de la junción no es rechazada sino integrada en el nuevo modelo. Prueba, que no abandonamos el espacio epistemológico de origen. Y nosotros observamos en Fontanille, Zilberberg y Landowski, la presencia de un metalenguaje semiótico común alrededor de las nociones, justamente, de *presencia*, de *sensibilidad*, de *captación* y de *esthesis*. Nociones que poseen un perfume fenomenológico.

La verdadera ruptura epistemológica: la teoría de las instancias

Esta ruptura epistemológica neta y heurística, fue de Jean-Claude Coquet quien fue principalmente su autor, retomando y amplificando considerablemente, la lección de su maestro Emile Benveniste del que siguió los cursos en el Collège de France.

Nosotros sugerimos fuertemente la lectura de su obra *La quête du sens* (PUF, Paris, 1997), pero sobre todo la de su última obra, notable, titulada *Phusis et Logos* (Presses de Vincennes, Paris, 2007), y parcialmente traducida en italiano.

La ruptura epistemológica concierne esencialmente a la relación que el lenguaje sostiene con la realidad, la relación del *logos* con la *phusis*, la Naturaleza, el Mundo.

Si “(...) el pensamiento dominante privilegia la parte del *logos* y desconoce la de la *phusis*”, Coquet plantea esta cuestión provocativa: “¿Es que el lenguaje puede abrirse a la realidad dada donde nosotros habitamos?” Es entonces reintegrada al debate una opinión muy común: “lugar de las representaciones mentales, el lenguaje traduce el pensamiento y permite la comunicación.” (Coquet, 2007)

Se comprende que dos universos aparecen: uno, el del pensamiento y de su soporte, *el logos*; el otro, el de la *phusis*, de la naturaleza. Está entonces excluido eliminar a este último. Conviene al contrario articular los dos universos, examinar la *traduction* de la *phusis* en el *logos*.

La distinción de estos dos universos conduce a plantear instancias que pertenecen propiamente a territorios distintos. Y Coquet prefiere denominar ahora su teoría *teoría de las instancias* en lugar de *semiótica subjetal*. Lo citamos: es necesario

(...) disociar la *instancia* que percibe de aquella que piensa. La primera corporal, movida por la pasión [...] establece su relación con el mundo, es el momento de la conexión con el mundo sensible; la otra, *judicativa*, (hace conocer su juicio), establece el informe de su experiencia, es el momento de la repetición (Coquet, 2007)

Retomando la distinción entre la *lengua* (en la que el examen de las estructuras puede depender del principio de la inmanencia) y el *lenguaje* (en el que el análisis exige el recurso al principio de realidad), Coquet invierte la pregunta *¿Cómo se dice ser?*, haciendo una pregunta filosófica mayor: *¿Cómo el ser se dice?*

La respuesta, una vez más, (cfr. la instancia *corporal*), es suministrada por el estatuto del cuerpo, que es capaz de *enunciar* su relación con el mundo: aquí se perfila la noción de *instancia enunciativa*. Al lado de la instancia *judicativa*, que retoma luego la primera conexión con el mundo, encontramos una persona que se enuncia como *yo*, convocando allí la perspectiva de la lengua. Donde constatamos que la actividad lingüística, el *logos*, traduce de hecho la realidad, o, para retomar la feliz formulación de Benveniste, la *re-produce*. Bien lejos de aislar como único objeto de investigación posible al *logos*, el lingüista adoptando el punto de vista fenomenológico, unirá *constantemente* lenguaje (con la condición de que lo consideremos constituido de *physis* y *logos*), mundo y ser.

De este modo, la concepción misma de este *continuum* llevará a privilegiar, en el examen de la lengua, lo que Coquet llama los *predicados de realidad* o también los *predicados somáticos* (que expresan la primera relación cuerpo/mundo, lo *sensible*) "...que marcan la percepción, la duración de un fenómeno, su aparición o desaparición, o el contacto, en particular la posición en el espacio, la proximidad o lejanía, o el grado de un afecto, etc." (Coquet, 2007)

Por primera vez, en todo caso de una manera tan exigente y minuciosa, Coquet, de Aristóteles a Merleau-Ponty y Benveniste, reencuentra y subraya el hilo rojo de una reflexión que asocia filósofos, lógicos y lingüistas en la tentativa de aproximarse a la problemática interfaz *physis/logos*. Constataremos, entre otros descubrimientos, la importancia validada de un participante del *Círculo de lingüística de Praga*, Hendrik J. Pos, quien se hace eco de los aportes del «segundo» Husserl, renunciando al formalismo. Y Coquet cita a Merleau-Ponty quien reconoce los méritos de Pos:

(...) definiendo la «fenomenología del lenguaje», no como un esfuerzo para reemplazar las lenguas existentes en el marco de una eidética de todo lenguaje posible, esto es para objetivarlos ante una consciencia constituyente universal y atemporal, sino como un retorno al sujeto hablante, a mi contacto con la lengua que yo hablo. (Coquet, 2007)

Esta genealogía firmemente diseñada lleva a nuestro autor a volver, con nueva frescura, sobre una distinción (central en *Le Discours et son Sujet*, 1984) que fundará su tipología de las instancias enunciativas, discriminando las operaciones de *aserción* y de *asunción*.

Es, pues, la oposición predicación/aserción la que aparece como fundadora de la tipología del *actante sujeto*. Coquet parte aquí de Benveniste, que reconoce la dimensión doble del acto de enunciación, pero, lo veremos inmediatamente, superándolo. Además, él encuentra en Aristóteles proposiciones precedentes, y ya, en Port-Royal, una nota remarcable y profética: “no es necesario que lo que alguien diga, lo sostenga también”. Coquet disocia en efecto las dos operaciones haciendo de la sola predicación la característica del *no-sujeto* (categoría a la que Benveniste no ha podido atreverse) y, al contrario, de la pareja predicación/aserción (quien dice *ego* y quien se dice *ego*) el rasgo definitorio del *sujeto*. Retomando la terminología del gramático L. Tesnière, Coquet distingue entonces el primer actante (sujeto y no-sujeto), el segundo actante (objeto) y el tercer actante (destinatario).

Deseoso de descubrir “el juego de las instancias y de los pronombres personales en el análisis del discurso” (título del tercer texto de la segunda parte), el lector, gracias a numerosos ejemplos literarios, será convencido de la “plasticidad de los indicadores formales” y luego de la necesidad de dejar atrás los efectos de la homonimia superficial: el *yo* de “yo veo el cielo” no es el *yo* de “yo comprendo el libro”, por ejemplo. De donde proviene la desambiguación que pueden aportar los nombres metalingüísticos propuestos: el primer *yo* recibirá el nombre metalingüístico de *On* (se/uno); el segundo de *Yo*. En cuanto a las instancias manifestadas en estos dos casos, es más el *no-sujeto* del que se trata en la percepción del cielo y del *sujeto* en el acto de comprensión del libro.

La historia que cuenta Freud de la baronesa parturienta (*Del papel de las instancias*, p. 220) permitirá ajustar las piezas faltantes al sistema de las instancias y de los actantes en juego en la producción del discurso. Este pequeño capítulo tiene además el mérito de abordar claramente las relaciones entre la semiótica de las instancias y el psicoanálisis.

Resumamos este pequeño relato: el médico partero juega a las cartas con el marido de la baronesa parturienta, esperando que llegue el momento de intervenir. Ésta, en francés, exclama « Ah ! Mon Dieu, que je souffre ! » (“¡Oh, Dios mío, que sufro!”). El médico permanece en calma, dándole a entender al marido que el momento todavía no ha llegado. La baronesa se expresa un poco más tarde en alemán « Was für Schmerzen! » (Dios, ¡qué sufrimiento!). El médico no abandona todavía su calma, continuando la partida de cartas con el marido. Escuchamos ahora un grito inarticulado en yiddish « Ai, ai, waih! ». El médico tira sus cartas y dice « ¡Es el momento!».

Coquet comenta: “El llamado en francés es hecho por alguien que todavía conserva el control de la situación, el gemido en alemán testimonia un debilitamiento del control y el grito de su pérdida.”

(Coquet, 2007, p. 221). En otras palabras, la enunciación en francés se relaciona con la instancia sujeto, el grito a la instancia no-sujeto y la enunciación en alemán a una instancia intermediaria, “en vías de despersonalización”, un «cuasi-sujeto» (ibídem)

Queda interrogarse por el *estatuto autónomo* o *heterónimo* de estos actantes en el origen del discurso. Expresándose en un primer momento en francés, lengua cultural que les impone un «tercero institucional y trascendente» -la sociedad-, encontramos un sujeto heterónimo. Es, en cambio, un *tercero inmanente* productor de un sentido de sufrimiento, que transforma el sujeto en un no-sujeto heterónimo. Coquet concluye: “Gracias al alumbramiento, a una cierta fuerza biológica que se agita en ella, en su carne, la mujer conserva el privilegio de no romper el contacto con el mundo «primitivo»” (Coquet, 2007)

Siendo el corpus utilizado por Coquet esencialmente, aunque no únicamente, literario, creemos importante citar, para terminar, dos análisis notables que muestran el más concreto paso metodológico de marcación/descubrimiento de predicados somáticos del texto, aquellos devueltos a la conexión con el mundo, mediadores también, luego, de la reanudación hacia y con el logos. Y no nos sorprenderemos de que estos dos ejemplos literarios sean extremadamente distantes en el tiempo, puesto que se trata de Virgilio y de Ludovic Janvier, escritor contemporáneo, dos autores confrontados el uno y el otro al mismo desafío de la escritura, a la necesidad y la dificultad de decir lo sensible, la *phusis*, la experiencia corporal, perceptiva del mundo.

Virgilio describe (o más bien, suscita, resuscita) el encuentro entre Venus y Enéas, la madre y el hijo (*Eneida*, libro I, versos 402-405):

... et avertens rosea cervice refulsit
Ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
Spiravere ; pedes vestis defluxit ad imos
Et vera incessu patuit dea. Ille ubi matrem
Cognovit...

J. Perret traduce “...y, volviéndose, una luz alrededor de su cuello de rosas resplandecía y su cabello de ambrosía exhaló de la cabeza un olor divino. Justo a sus pies, los pliegues del vestido descendieron y una verdadera diosa, en su marcha, ella aparecía. Fue allí que él reconoció a su madre” (*Eneida*, I, v.402-405, Les Belles Lettres, 2002 (cita de Coquet, 2007, p. 77)).

Lo que se proporcionó aquí es la experiencia carnal de una presencia que no está todavía revelada como siendo conscientemente la de su madre, la diosa Venus. Ella no es sino una presencia en movimiento, luminosa, coloreada, perfumada, fluyente... Este paso (*inCESSU*) rico en efectos sinestésicos constituye una experiencia sincrética por el momento inanalizable: Eneas no puede sino llenar sus sentidos (visión del movimiento, olfativa, el tacto le está negado) de una presencia femenina y divina; el recurso a una instancia judicial, instancia posterior, permitirá el *reconocimiento*, acto cognitivo: ya

que el texto continúa así: "...patuit dea. Ille ubi matrem/ Cognovit... ". Y Coquet nota con mucha razón que la métrica puede significar –en un hiato- la *proximidad* (dea.Ille), predicado somático de predilección.

Vale la pena seguir el análisis detallado que realiza Coquet de este extracto de la *Eneida* (págs. 52-53), el cual confiere todo su lugar a la apariencia sensible, fenómeno que alcanza a abordar la instancia no-sujeto, instancia que informa en un segundo tiempo la instancia judicial (comunicándole las propiedades de los cuerpos) capaz de identificar esta silueta en movimiento, inasequible, una identificación todavía cargada toda de esta "maravillosa epifanía".

Coquet pasa con toda naturalidad de Virgilio a L. Janvier, quien realiza justamente un homenaje juzgado «virgiliano» del pintor Bonnard (*Bientôt le soleil*, Flohic, 1998).

Los lectores somos invitados a revivir las experiencias carnales "de proximidad e inmediatez" gracias a un texto que reproduce, y no simplemente representa y describe, la realidad visible:

El otro día, descendiendo hacia el mar por mi trocha, entre mis setos que formaban un bosquecillo, con la cabeza hacia los almendros, los ciruelos, los arbustos, los setos, todo eso casi negro debido a la sombra, apenas iluminado por el camino pálido invadido de margas. Aparte de un roce de ébano del cuervo debajo de mí ... [...] Nada que ver, excepto quizás los olores, ¡los olores ! (Janvier, 1998, p.17)

Este texto remarcable, vemos, violenta la sintaxis del *logos* ("la cabeza *hacia* los almendros", "un roce de ébano del cuervo") para aprovechar mejor la fuerza de la experiencia corporal: una traducción excesiva, activo hasta la representación, rompe el vínculo mantenido, sutil con la *physis*. La visión, todavía demasiado del lado del sujeto observador, cede el paso al olor, percepción primitiva ligada al no-sujeto.

Nathalie Sarraute, ejemplo que nos permitimos añadir, intenta enunciar una experiencia excepcional del mismo orden, que le ocurrió cuando niña, en el jardín de Luxemburgo cuando venía de escuchar, probablemente instancia sujeto, lo contado, el puro *logos*, de una ficción: un cuento de Andersen. Ella mira (la visión pertenece todavía a la instancia sujeto) las espalderas a lo largo de un pequeño muro de ladrillos rosas, los árboles floridos, el césped picado de margaritas, el cielo azul.. Y de repente (índice que anuncia la transición a otra instancia) una sensación de extrema violencia, única, la invade, la desborda (tercer actante inmanente) tanto que ella todavía, tanto tiempo después, la encuentra intraducible en términos de *logos*: «dicha», «felicidad», «exaltación», «éxtasis» son sucesivamente rechazados por no contener más que la «alegría», palabra modesta y de todos modos inadecuada para decir la emoción, la experiencia de no-sujeto que no ve más que las cosas del mundo, que no percibe más igual los colores, la luz pero es "... allí, en ese pequeño muro rosa, las flores en las espalderas, los árboles, el césped, el aire que vibra... [ella está] en ellos sin nada de más, nada que no sea de ellos, nada mío". La proximidad devino fusión, cercana a la prueba del éxtasis místico.

Las últimas líneas de la obra de J.-C. Coquet serán también las perfectas últimas palabras de esta presentación si bien parcial de una bella teoría a explorar, pues, en todos los sentidos: “Hay entre nosotros y el mundo, entre nuestro cuerpo «alzado *de pie* delante del mundo y el mundo de pie delante de él », entre la φύσις y el λόγος una relación de abrazo”, decía Merleau-Ponty.

Las sinergias interdisciplinarias

Si nosotros hemos deseado detenernos un poco más largamente sobre la presentación de una teoría que ha producido una ruptura epistemológica es porque ella abre nuestra segunda parte consagrada a las sinergias interdisciplinarias, en la medida incluso, en que la interdisciplinaridad es incompatible con una posición epistemológica “autista”, posición en donde corría el riesgo de encerrarse la Semiótica, si hubiera decidido permanecer en un estricto inmanentismo.

En efecto, la decisión de superar la discontinuidad entre lenguaje y realidad, de dar toda su importancia a la instancia corporal concluye en una total resurrección del sujeto de la enunciación verbal y no verbal.

Este acto de ruptura epistemológica acerca instantáneamente la Semiótica a campos disciplinarios antes disjuntos, así el psicoanálisis, designándose algunas veces como ciencia del sujeto, la psiquiatría, la psicología del desarrollo y además muchos otros: pensamos en la psicobiología.

Y nosotros mismos hemos trabajado mucho en la elaboración de una Psicosemiótica, luego de una Etosemiótica (Semiótica del comportamiento), edificadas sobre esta posición epistemológica indispensable.

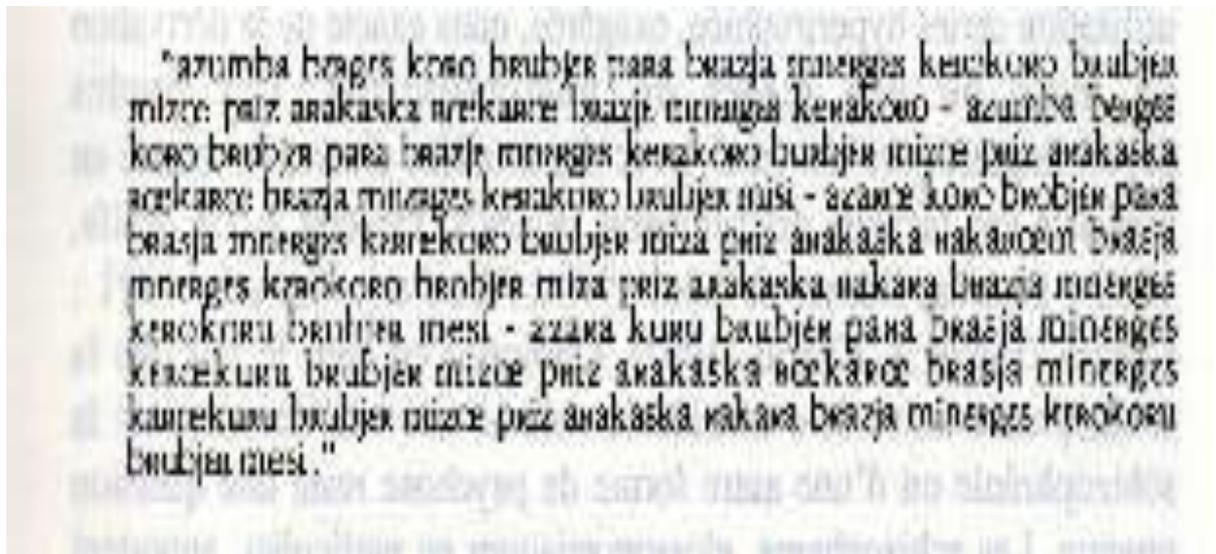
Eliminar la relación sensible, perceptiva, corporal con el mundo habría esterilizado este abordaje del comportamiento normal y patológico del ser humano.

Por el contrario, el análisis de la captación del mundo y de recaptarlo de manera judicativa permite esclarecer muchos de los comportamientos patológicos, y, así, alimentar el análisis, por ejemplo, de la esquizofrenia, esta psicosis que permanece aún hoy muy difícil de comprender y de curar. De este modo, nosotros podemos establecer la hipótesis de que en la esquizofrenia existe una disfunción de la alternancia normal de las instancias no-sujeto/sujeto.

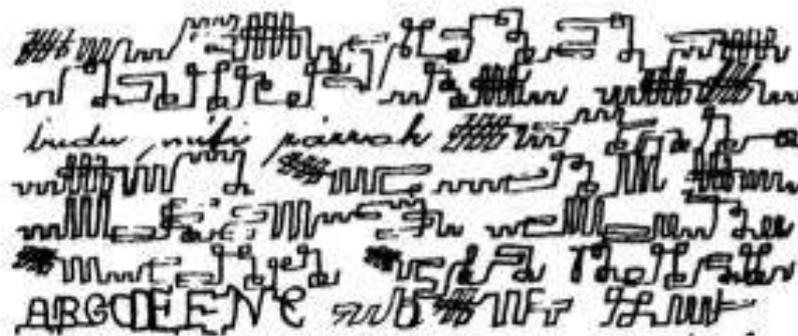
Cada uno de nosotros tenemos, en primer lugar, una captación perceptiva sobre el mundo y somos capaces, luego, de retomar esta experiencia, de modo lingüístico, para comunicarla. La esquizofrenia, en cambio, acumula las relaciones sensibles intensas con el mundo sin poder pasar a retomarla judicativamente. De allí a una saturación angustiante de su experiencia que permanece incomunicada. O bien intenta pasar a la dimensión del *logos*, pero, muy a menudo, la lengua común e inexplorable no puede re-producir la experiencia y pasa a la creación de palabras neológicas o, peor, de lenguajes

totalmente neológicos, a la esquizofasia, no logrando esta fase tan indispensable de poder retomar el hilo de su manifestación.

Ejemplo 1(oral) de una esquizofrénica quebequesa:



Ejemplo 2 (escrito), tomado de Stuchlik (1957), proveniente de una total neografía :



Se lo ve en estos ejemplos, la teoría de las instancias es de primera utilidad en el cálculo de las posiciones subjetales de los pacientes que sufren diversas patologías, que aportan de manera original al diagnóstico, pero que permiten también alimentar las estrategias terapéuticas y evaluar el itinerario de la terapia y su eficacia.

El campo interdisciplinario abierto es considerable. Sería necesario citar a todos los semióticos comprometidos en esta tarea. Manar Hammad y la *Semio-arqueología*, Denis Bertrand que trabaja con Bruno Canque sobre los procesos genéticos intra-celulares, nosotros mismos en el estudio con Jean-Claude Ameisen del fenómeno del suicidio, puesto que cada una de nuestras células puede auto-destruirse en algunos minutos, y ese fenómeno puede ser descrito en términos de gramática narrativa.

Nosotros quisiéramos, sobre este punto, faltos de tiempo, abordar para finalizar un ejemplo muy actual de nuestras investigaciones, en la relación interdisciplinaria con el psicoanálisis y la psiquiatría del bebé, en la persona del Prof. Bernard Golse, que aparece hoy en día en Francia y en la dimensión internacional, como el mejor especialista de la clínica y de ocuparse de los bebés más patológicos, como los autistas, en su rol de jefe de Servicio del Hospital Necker de Paris y de profesor de Pedo- Pediatría en Paris V - La Sorbona.

Puedo yo recordar que los estudiantes de la Facultad de Educación Elemental y Especial han seguido nuestras propias investigaciones sobre el bebé y el análisis que hemos propuesto de la génesis precoz del futuro sujeto de enunciación verbal, al tomar en cuenta las dificultades, entiéndase las patologías que pueden surgir.

Lo que nos ha, entonces, aportado el Prof. Golse y yo mismo, es efectivamente su trabajo teórico y clínico sobre la constitución precoz, normal y patológica, de la instancia sujeto en el bebé (la subjetivación) y la aparición simultánea de los primeros procesos de simbolización.

Una noción que no puede ser más semiótica ha sellado nuestra colaboración, la de la *narratividad*, dando nacimiento a lo que se designa hoy *una clínica de la narratividad*, en la actualidad intensa en las investigaciones pedo-psiquiátricas.

De allí el gran interés de sacar provecho del aparato teórico narrativo greimasiano al reintroducir en una epistemología deseosa de recibir al sujeto, su cuerpo, su percepción, su sensibilidad hacia el mundo, en el seno de un proceso dinámico de construcción más o menos normal de la subjetividad.

Lo que es particularmente apasionante, es constatar que el bebé, aún no verbal, en el transcurso del primer semestre de su vida, es capaz de narrar al adulto, un adulto que sabría ver las interacciones que él ha vivido, y su calidad: son los gestos de brazos precisos, las manos que describen un círculo y vuelve a unirse al cuerpo, cada hemi-cuerpo al representar a los que acompañan: la parte izquierda del bebé y la parte derecha: la madre. ¡Una de las primeras tentativas de pre-simbolización! Lo que representa también una evolución del logro de la interacción.

Notable también en este encuentro con Stern, gran pédo-psiquiatra y etólogo americano, autor de la noción de envoltura pre-narrativa, unidad de experiencia del bebé, donde este puede encontrar parámetros invariantes que pertenecen a diferentes modalidades sensoriales *peut repérer* (luz, ruidos, voces, contactos, etc.). Es entonces la coherencia narrativa de esas experiencias que permite al bebé extraer de ellas las invariantes, pero ese trabajo de extracción no es posible porque el bebé sigue siendo el mismo, permanece en la percepción de los parámetros. Donde uno ve que narratividad y subjetivación (construcción del sujeto) son totalmente interdependientes.

Pero, se me dirá, ¿esta construcción teórica tan notable no parece tener ninguna necesidad de la

Semiótica, al poder bastarse con ella misma?

Yo no lo pienso así, por esta primera razón, es que la narratividad, convocada por Stern y luego por Golse, permanece, según mi mirada, siendo elemental, como sucesión temporal acontecimientos. En otros términos, se carece cruelmente lo que la Semiótica puede aportar, o sea una *gramática narrativa* que permita estructurar con rigor esas unidades que son las envolturas pre-narrativas, que contienen experiencias vividas por el bebé. ¿Cómo analizar esos parámetros invariantes?, ¿cuál es su forma significativa? y ¿cómo en primer lugar, segmentar esas unidades que recubren?

Por otra parte, la Semiótica puede aportar también sus elaboraciones teóricas para calcular, en términos de modalidades, la posición *subjetal* o *proto-subjetal* del bebé cuando construye activamente sus primeras envolturas pre-narrativas.

¿Quién no ve, aún una vez, que una nueva epistemología era indispensable para nutrir esta dinámica interdisciplinaria tan prometedora?

¿Adónde va nuestra Semiótica?

Finalmente, una última y delicada cuestión: adónde va la semiótica o, más modestamente, nuestra semiótica sobre estas bases.

Jacques Fontanille, en una publicación reciente (Ablali & Ducard, *Vocabulario de los estudios semióticos*, Champion, Paris, 2009), donde se ocupa claramente sobre el estado actual de la Semiótica de la Escuela de Paris y sus tendencias principales señala, lo cito:

Si se examina más atentamente cada una de las corrientes que ocupa actualmente el dominio recubierto por el nombre de «Ecole de Paris » (...) estas combinan cada una, a su manera, esos dos « centros organizadores » [la sensibilidad y las prácticas), hay una evidente base fenomenológica y desarrollos sobre lo sensible en la teoría de las instancias enunciantes, definidas a partir de su posición con relación a los actos de discurso. La semiótica tensiva de inspiración fenomenológica, y de alto tenor sensible, se articula, sin embargo firmemente, en la teoría de las prácticas. La Sociosemiótica es a la vez una teoría de las interacciones sensibles de las emociones individuales y colectivas y una exploración de las prácticas sociales en una situación concreta. (Fontanille, 2009, « Presentation de l'École de Paris »)

Todo pasa entonces, así se lo ve, como los dos organizadores, la sensibilidad y las prácticas, una vez combinadas en cada corriente Semiótica de la Escuela de Paris, y que no formaran más que una, intuitivamente coherente, pero que no sería en alguna medida sino *un signo de huida de las investigaciones en curso*. ¿Será esta la línea de huida?

Planteemos la cuestión de otro modo, si uno postula que la Semiótica general tiene como objeto la semiosis en todos sus estados, concepción dominante, ¿cuál es el punto de vista sobre la semiosis adoptado, hoy, en el seno de la Escuela de Paris?

Podría ser el actante y su acto y no más el signo o el texto. En este sentido focalizar la investigación semiótica actual sería el actante, sus actos, su cuerpo, su sensibilidad y sus emociones; y sus relaciones con los actantes, sus actos, su cuerpo y su sensibilidad. Y cada corriente focaliza tal o tal dimensión: para alguna, el actante y su cuerpo; para la otra, las interacciones entre actantes; para otros, además, las instancias y los actos productores de la semiosis; para otros, finalmente, el universo de la sensibilidad y de la percepción.

En efecto, se asiste globalmente a una recentración sobre la semiosis en tanto que práctica significativa, cumplida, véase asumida, por actantes encarnados que, al mismo tiempo que regulan sus relaciones entre ellos, asumen una posición en el mundo sensible. Las instancias enunciantes surgen de ello; el rol acordado a la *esthesis* en la figuratividad y las interacciones, también. La transformación del cuadrado semiótico en estructura tensiva impone el mismo desplazamiento, e instala un cuerpo sensible que es el substrato y el centro de orientación de las valencias; la sustitución de la unión y del contagio de la unión participa del mismo desplazamiento. El paso de una semiótica de las pasiones formalizante a una semiótica de las prácticas sensibles, lo mismo que como el de una «psico-semiótica» a una «étho-semiótica» se explica además por recentrarse sobre esos actantes encarnados inmersos en las prácticas concretas.

Una Semiótica que tiende al acto, sus operadores, sus condiciones, sus instancias y sus consecuencias, en lugar de focalizar el resultado que ellos producen, el signo, el texto, el objeto, es una Semiótica que ha tomado el partido de las «fuerzas» en lugar de los «lugares», y que deduce los lugares a partir de los juegos de fuerzas. Es, en suma, una Semiótica que ha elegido someter el paradigma a la dinámica sintagmática. Se podría temer que ella tome, haciendo eso, un riesgo considerable, que es de no tener más «observables» a disposición; y, sin embargo, analiza siempre textos, imágenes, films, prácticas, situaciones, formas de vida certificadas y son, justamente, los observables de esta dinámica sintagmática. Lo observable está en el producto, pero la semiosis está en el acto de producción e interpretación.

Cada uno podrá juzgar si el camino tomado de aquí en más, por nuestra Semiótica, asegurará su renovación epistemológica, teórica y metodológica. En todo caso, ese recentrarse sobre la sensibilidad y las prácticas es, a nuestros ojos, la garantía de futuros, deseables y verdaderas sinergias interdisciplinarias.

En el momento, por consiguiente, de cerrar esta exposición, vuelvo a su inicio y la bella metáfora de los dos toreros afrontando *al limón* con la misma capa un solo y mismo toro. ¡Todo parece haber sucedido lo mejor del mundo y los toreros, María Victoria y yo mismo, que seguimos siempre vivos! Teniendo en cuenta su cordial atención y amable complacencia, y los lazos afectivos que se han tejido

durante la intervención, nosotros no les daremos la fatal estocada y, ustedes tendrán la vida a salvo, al instar del valiente y corajudo toro que, a la salida de la corrida, ante la demanda unánime del público, es respetado y terminará sus días, feliz y protegido, en un corral de vacas sometidas a sus deseos.

¡Gracias de su atención!

¹ Título original: *Des ruptures épistémologiques aux synergies interdisciplinaires. Où va la sémiotique?* Traducción: María Victoria Gómez de Erice. Colaboración en traducción: María Eugenia Aguirre. Revisión: Susana Tarantuviez y Estela María Zalba.

² (N del T) La expresión “pasar el Rubicón” (por alusión a un conocido episodio de la vida de Julio César) significa dar un paso decisivo después del cual ya no se puede retroceder en el camino emprendido; arriesgarse.

Bibliografía

COQUET, Jean-Claude (1997). *La Quête du sens*, Paris, PUF.

COQUET, Jean-Claude (2007). *Physis et Logos. La phénoménologie du langage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.

DARRAULT-HARRIS, Ivan (2010). *Pour une psychiatrie de l'Ellipse* (PUF, 1993), réédité et augmenté en 2010, Limoges, Presses universitaires de Limoges. Traduction à paraître en espagnol en 2014. Presses de l'Université de Lima (traduction de Desiderio Blanco).

DARRAULT-HARRIS, Ivan. (2008) (en coll. avec J.Fontanille): Éd. de *Les Âges de la vie, Sémiotique de la culture et du temps*, Paris, PUF (coll. Formes Sémiotiques).

DARRAULT-HARRIS, Ivan (2002). «La sémiotique du comportement», in Hénault, A. (Ed.), *Questions de sémiotique*, PUF, collection «Premier Cycle » ; pp. 389-425.

FONTANILLE, Jacques (2009). «Présentation de l'École sémiotique de Paris». En Ablali & Ducard, *Vocabulario de los estudios semióticos (Vocabulaire des Études sémiotiques et sémiologiques)*, Paris, Besançon, Champion-Presses universitaires de Franche-Comté.

LANDOWSKI, Éric (2009). “Présentation de la socio-sémiotique”. En Ablali & Ducard, *Vocabulario de los estudios semióticos (Vocabulaire des Études sémiotiques et sémiologiques)*, Paris, Champion.

Paneles

Panel 1- Cartografía nacional de investigaciones semióticas en Argentina

Coordinadora: Ana Camblong

En ese panel se exponen los resultados actualizados del relevamiento de directores de proyectos y equipos de trabajo, cuyas actividades se desarrollan en el país, que están trabajando con marcos teóricos y abordajes metodológicos semióticos. Esta indagación ha sido implementada, desde 2009, por un equipo de investigadores de la UNaM (Universidad Nacional de Misiones), bajo la dirección de la Dra. Ana Camblong,

Integrantes del panel:

Carmen Guadalupe Melo
Froilán Fernández
Carla Andruskevicz
Ana Camblong (Directora)

Panel 2- Derivas e interdisciplinaridades: de la Semiótica discursiva al Análisis del Discurso

Coordinadora: Estela M. Zalba

En este panel se aborda una relevante deriva de la Semiótica, la que se genera a partir de la relación y articulación entre la Semiótica y el Análisis del Discurso, que a su vez determina diversos abordajes interdisciplinarios, por cuanto la dimensión social de lo discursivo, que esta deriva supone, implica una cooperación teórica con otras disciplinas de las ciencias sociales.

Dos equipos de investigadores de la UNCórdoba presentan sus líneas de investigación y trabajo en torno del discurso como práctica y la perspectiva 'angenotiana' del discurso social.

Integrantes del panel:

Danuta Teresa Mozejko
Ricardo Costa
María Teresa Dalmaso
Norma Fatała

Panel 3- La Semiótica frente a la transformación de las mediatizaciones: derivadas e integraciones disciplinares

Coordinador: José Luis Fernández

La Sociosemiótica de las mediatizaciones se ha construido progresivamente en relación y en conflicto con otros enfoques sobre la vida discursiva, mediática y genéricamente cultural. Las inéditas relaciones entre producción, circulación y reconocimiento que proponen las nuevas mediatizaciones obligan a la investigación discursiva a interactuar de diferente modo con los modelos mecánicos y estadísticos que proponen otras disciplinas que estudian la vida social.

En este panel un equipo de investigadores de la UBA y el IUNA exponen los resultados de su trabajo sobre campos muy diferenciados de la vida social mediatizada para, desde allí, reflexionar sobre las reformulaciones que generan esos resultados en sus modelos de abordaje.

Integrantes del panel:

Daniela Koldobsky

Beatriz Elena Sznaider

José Luis Fernández

**IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica
de la Asociación Argentina de Semiótica**

Derivas de la Semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades.

5, 6 y 7 de septiembre de 2013
Mendoza - Argentina
Universidad Nacional de Cuyo



ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE
SEMIÓTICA

Panel 1: Cartografía nacional de investigaciones semióticas en Argentina

Coordinadora: Ana Camblong

En este panel se expusieron los resultados actualizados del relevamiento de directores de proyectos y equipos de trabajo, cuyas actividades se desarrollan en el país, que están trabajando con marcos teóricos y abordajes metodológicos semióticos. Esta indagación ha sido implementada, desde 2009, por un equipo de investigadores de la UNaM (Universidad Nacional de Misiones), bajo la dirección de la Dra. Ana Camblong.

Integrantes del panel:

Lic. Carmen Guadalupe Melo (UNaM)

Lic. Froilán Fernández (UNaM)

Lic. Carla Andruskevicz (UNaM)

Dra Ana Camblong (coordinadora) (UNaM – Presidenta de la AAS (Asociación Argentina de Semiótica))



**Programa de
Semiótica**

Cartografía de Investigaciones SEMIÓTICAS



**ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE
SEMIÓTICA**

Relevamiento 2011 - 2013

PROGRAMA DE SEMIÓTICA

FHyCS - UNaM

ÁREAS DE ESTUDIO E INVESTIGACIÓN

- **Alfabetización y Políticas Lingüísticas**
- **Medios de comunicación**
- **Literatura territorial y Crítica Genética**
- **Análisis del Discurso (político, biográfico, testimonial)**
- **Gramática**
- **Educación**

OFERTA ACADÉMICA DE POSGRADO Y TRANSFERENCIA

- **Maestría en Semiótica Discursiva**
- **Actualización, Diplomatura y Especialización en Alfabetización Semiótica**
- **Especialización Superior en Semiótica de la Lengua, la Literatura y otros Discursos Sociales**

CARTOGRAFÍA

2013

OBJETIVOS

- 1) contar con información ordenada y actualizada de los temas estudiados por los diferentes investigadores en forma individual o grupal;**
- 2) facilitar las comunicaciones interpersonales entre investigadores;**
- 3) localizar investigadores, centros o universidades que realizan actividades relacionadas con la Semiótica;**
- 4) compartir esta información general y organizada con otras Asociaciones de Semiótica, nacionales o internacionales;**
- 5) estimular y apoyar la creación de nuevas propuestas institucionales relacionadas con las investigaciones semióticas.**

ANTECEDENTES

- * **Base de datos sobre Investigaciones Semióticas – Año 2009:**
 - **Actividad pre-congreso 2010.**
 - **Relevamiento de datos que alcanzó a más de 70 proyectos de investigación y 350 investigadores de todo el país.**
 - **Objetivo: poner en contacto a los equipos del país y habilitar el intercambio entre ellos.**
 - **Difusión por mail y en la página de la AAS.**

- * **Actas del Congreso 2010 – Cartografía de Investigaciones Semióticas**
 - **Publicación digital de los trabajos presentados en el Congreso.**
 - **Más de 130 trabajos y 60 equipos de investigación.**
 - **Se impulsa la creación del sello de la AAS: se recupera el que había sido creado por el IUNA en 2005.**

METODOLOGÍA DE TRABAJO

- Relevamiento iniciado hace un año con el objetivo de tener un panorama del desarrollo de las investigaciones entre los congresos 2010 y 2013.
- Redefinición de la metodología de trabajo reemplazando la base de datos por la publicación de una memoria breve de los proyectos y sus equipos.
- Modelo de Ficha:

Proyecto de investigación (código)

Director/a:

Codirector/a:

Integrantes del equipo (apellido, nombre y categoría):

Institución:

Lugar de trabajo (ciudad, provincia):

Dirección electrónica de contacto:

Dirección web (si posee):

Sinopsis del proyecto: (hasta 1000 palabras).

CRITERIOS DE EDICIÓN

- La cartografía se desarrolla en articulación entre el Programa de Semiótica de la FHyCS de la UNaM y la AAS y se edita con el sello editorial de esta última.
- El índice postula una lectura de doble entrada que permite tener una mirada panorámica de los equipos del país que han participado en esta compilación:
 - * Por orden alfabético (directores/codirectores)
 - * Por provincias

DESCRIPCIÓN Y LECTURA DE LA CARTOGRAFÍA

Cantidad de proyectos: 60

Cantidad de investigadores: 459

ÁREAS y EJES TEMÁTICOS

**Discursos
Sociales**

**Arquitectura,
Urbanismo y
Diseño**

**Medios de
Comunicación**

Educación

Literatura

**Metodología y
Epistemología de
las Cs. Sociales**

Arte y Estética

**Análisis del
Discurso**

PROYECTOS POR PROVINCIA

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 23

Provincia de Buenos Aires: 1

Chaco: 2

Córdoba: 11

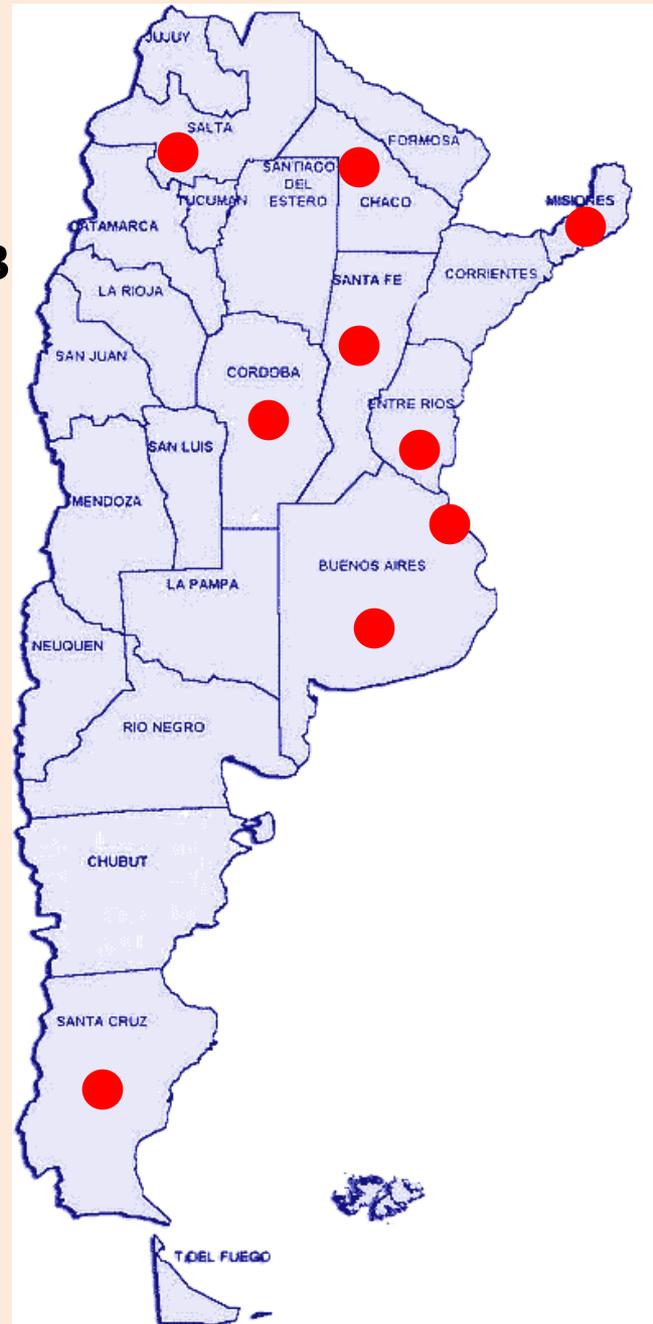
Entre Ríos: 1

Misiones: 18

Salta: 1

Santa Fe: 2

Santa Cruz: 1



POR UNIVERSIDAD

UNaM: 18 / 72 investigadores

**UBA: 10 proyectos / 183
investigadores**

IUNA: 12 / 67 investigadores

UNNE: 2 proyectos / 19 investigadores

UNC: 8 / 58

UNRC: 2 / 11 investigadores

UNVM: 1 / 16 investigadores

**UNSa: 1 / 17
investigadores**

UNR: 1 / 7 investigadores

UNER: 1 / 5 investigadores

UAI: 1 / 3 investigadores

UNSAM: 1 / 1 investigador

UNPA: 1 / 5 investigadores

Correo electrónico:

aas.misiones@gmail.com

Especificar en Asunto:

Solicitud de ficha Cartografía 2013

Fecha Límite de Relevamiento:

30/09/13

PROYECCIONES

- **Continuidad del proyecto de relevamiento cartográfico.**
- **Elaboración de nuevas cartografías:**
 - * **Cartografía de Cátedras de Semiótica del país.**
 - * **Cartografía de los Estudios de Semiótica en Chile.**
 - * **Proyección de una Cartografía Latinoamericana.**

Una propuesta sociosemiótica

María Teresa Dalmasso

maritedalmasso@gmail.com

Programa Discurso Social

María Teresa Dalmasso (directora). Norma Fatala (Codirectora). Alicia Vaggione. Mariana Gómez. Sebastián Gastaldi. Claudia Grzincich. Marcelo Córdoba.

Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La semiótica es concebida en la presente investigación como un saber indisoluble de la dimensión social, por tanto, tal vez resulte más preciso definir nuestro enfoque como sociosemiótico (Verón (1987)). Este gesto nos inscribe de lleno en un terreno de fronteras e intersecciones disciplinares. El marco conceptual y la metodología tienen como soporte fundamental las líneas de pensamiento desplegadas respectivamente por Eliseo Verón y Marc Angenot. Hemos integrado, además, otros aportes que alimentan nuestra consideración de los discursos como hechos sociales. Un objetivo tan general como es el de analizar la producción social del sentido requiere, por supuesto, de recortes y focalizaciones que hagan factible la investigación, en ese sentido, hemos privilegiado el análisis de la construcción sociodiscursiva de identidades, más precisamente, nos hemos ocupado de las operaciones discursivas mediante las cuales se da forma a determinadas identidades colectivas.

Palabras claves: sociosemiótica, identidades, interdisciplina, transdisciplina.

Keywords: sociosemiotics, identity, interdiscipline, transdiscipline.

Antes de ingresar al tema central de nuestra exposición, nos vamos a permitir una digresión inspirada en la convocatoria a este panel. En ella aparecen dos focos que merecen nuestra atención: en primer lugar, el referido a la índole interdisciplinar de la semiótica y, en segundo término, su relación con el análisis del discurso.

En cuanto al primer punto, se puede decir que, fundamentalmente a partir de la expansión operada por la semiótica (semiología entonces) a mediados del siglo XX en el entorno intelectual dominado por el estructuralismo, existe consenso en admitir su carácter constitutivamente interdisciplinar. En este sentido y más allá de sus desarrollos en los más importantes centros europeos de estudios lingüísticos y literarios, cabe recordar que su 'lanzamiento estelar' en el campo de las ciencias sociales fue impulsado desde la antropología, gracias a la recuperación saussureana llevada a cabo por Levi-Strauss. Pero, por otra parte, las posibilidades interactivas de la semiótica no se agotan en su aptitud interdisciplinar, sabemos con qué insistencia, desde distintas líneas teóricas se hace hincapié en su ductilidad metodológica y en su capacidad heurística, cualidades que la

proyectan hacia una función transdisciplinar. Una mención especial merece dentro de este marco el programa que desarrollara Juan Magariños de Morentín.

En lo que respecta a la relación entre semiótica y análisis del discurso, podemos señalar que la consagración del discurso -en el sentido amplio que le otorga Verón (2004, p.48)- como unidad de análisis de la semiótica exagera la competencia instalada entre ambas disciplinas en algunos lugares de la academia. Sin embargo, más allá de las discrepancias relativas al enfoque, al alcance o a la 'cientificidad' de una u otra, no puede soslayarse, por ejemplo, la afinidad teórica entre la sociosemiótica, tal como comienza a insinuarse a fines de los años sesenta y principios de los setenta y los trabajos llevados a cabo por la Escuela Francesa de análisis del discurso. A lo largo de los últimos cuarenta o cincuenta años, el camino recorrido por ambas disciplinas ha estado sembrado de desencuentros que no impidieron, sin embargo, el intercambio, los préstamos y la retroalimentación. En la actualidad, se puede apreciar una tendencia conciliatoria que permite recuperar respectivamente los avances de una y otra y que diluye, en más de una ocasión, unas fronteras siempre lábiles.

Cerrado el paréntesis con que iniciamos esta presentación, trataremos de esquematizar el recorrido de nuestro equipo de investigación por los senderos semióticos o más bien, como reza en la convocatoria, nuestra propia deriva. Las investigaciones que hemos llevado a cabo durante el transcurso de varios años han tenido como objetivo explorar, desde una perspectiva semiótica, algunas zonas de la producción social del sentido. Puesto que concebimos a la semiótica como un saber indisoluble de la dimensión social, nos situamos más precisamente en el marco de una sociosemiótica (Verón, 1987), y este gesto nos inscribe de lleno en un terreno de fronteras e intersecciones disciplinares. En este sentido, son ilustrativas las palabras de Verón (s/datos) "La mirada de la semiótica es una mirada *intersticial*, que persigue la reconstrucción de la producción del sentido en el seno de las redes interdiscursivas de nuestras sociedades".

El marco conceptual y la metodología que hemos ido desarrollando en el devenir de nuestra investigación no puede disimular la influencia -simultánea o sucesiva- de un conjunto de propuestas teóricas provenientes de la semiótica, del análisis del discurso, de la retórica y de otras disciplinas afines; entre ellas sobresalen las líneas de pensamiento desplegadas respectivamente por Eliseo Verón y Marc Angenot. Si hemos permeado voluntariamente nuestro marco conceptual a diversas teorías, ha sido seleccionándolas bajo un criterio de pertinencia. Hemos integrado aportes conceptuales que alimentan nuestra consideración de los discursos como hechos sociales y que, al incorporar elementos para la comprensión de distintas prácticas significantes, contribuyen a la ampliación y complejización de la noción de discurso y, correlativamente, ensanchan el campo de interés disciplinar iluminando sectores centrales en la discursividad contemporánea, tales como la

producción de lo actual y lo opinable. Subyace en la perspectiva adoptada una concepción de la producción social del sentido en términos de red interactiva (Bajtín, Angenot), de la que se deriva, en consecuencia, un objeto transdiscursivo y transemiótico que induce una mirada interdisciplinar y fundamenta su proyección transdisciplinar.

Un objetivo tan general como es el de analizar la producción social del sentido requiere, por supuesto, de recortes y focalizaciones que hagan factible la investigación. En ese orden, en nuestro itinerario hemos privilegiado el análisis de la construcción sociodiscursiva de identidades, más precisamente, nos hemos ocupado de las operaciones discursivas mediante las cuales se da forma a determinadas identidades colectivas. Construcciones, éstas, inacabadas y abiertas, sujetas a permanentes y conflictivos procesos de transformación según el vaivén de los acontecimientos sociohistóricos. Esta focalización en las identidades ha funcionado en nuestros estudios como una vía de acceso a los dispositivos que regulan las producciones simbólicas en un estado de sociedad. Sin pasar por alto la precisa advertencia de Eliseo Verón (2013, p. 429) cuando afirma que: “Internet hace materialmente posible, por primera vez, la introducción de la complejidad de los espacios mentales de los actores en el espacio público y, en consecuencia, vuelve visible las estrategias de innumerables sistemas socioindividuales (...)”, mantenemos el supuesto sobre la existencia de hegemonías sociodiscursivas (dinámicas y siempre en disputa) que entretejen la trama simbólica y burlan esta dispersión. Hemos indagado, entonces, -mediante la implementación de subproyectos individuales integrados a la propuesta de conjunto- diversas zonas de la discursividad, sin agotar totalmente la topografía (algo casi imposible), pero sí produciendo entradas en distintas formaciones discursivas, incorporando al análisis las peculiaridades distintivas de las materialidades devenidas significantes (verbales, visuales, audiovisuales, etc.) y recuperando las potencialidades semióticas de los dos grandes tipos de discursos: narrativos y entimemáticos.

Hemos considerado pertinente cruzar la información que nos proporciona tal variedad discursiva en función de varias razones: en primer lugar, con el propósito de corroborar o desestimar -si así nos lo impusieran las conclusiones- nuestra hipótesis sobre la existencia de ciertas dominantes sociodiscursivas que atraviesan la producción social de sentido propia de una sociedad en una época determinada, modelando la construcción de lo real; en segundo lugar, por las peculiaridades significantes que resultan de las materialidades en que se inscriben; y en último término, porque el predominio de un tipo u otro de discurso, narrativo o entimemático, permite visibilizar operaciones diferenciadas y especialmente ricas para comprender la diversidad de mecanismos operatorios. Así, por ejemplo, mientras los avatares epocales de la narratividad visibilizan la doxa que los sustenta, así como su anclaje cronotópico; los discursos entimemáticos, por su parte, y en especial los discursos persuasivos (ensayo, editorial, entre otros), además de revestir un carácter

ineludiblemente doxológico, aparecen fuertemente marcados por la dimensión pasional. Cabe señalar que el procedimiento analítico de visibilización de las operaciones discursivas que hemos estado desarrollando se ha orientado a posibilitar la interpretación de el/los porqué/s de esas construcciones discursivas (Prieto, Verón) y, en consecuencia, de su aceptabilidad (Angenot).

Como se puede colegir de lo que acabamos de expresar, para la elaboración de la metodología de análisis de las operaciones discursivas intervinientes en la configuración de las identidades (metonimias de una particular construcción de mundo que actualizan operaciones cognitivas más amplias y generales) hemos recurrido a herramientas conceptuales —a nuestro criterio compatibles— extraídas de variadas fuentes y las hemos reformulado a fin de constituir un marco analítico coherente. Es así que la noción de identidad narrativa (Ricoeur) nos ha facilitado la observación de las operaciones constructivas de las identidades, así como de las permanencias y las transformaciones en su continua reformulación. El análisis y la comparación sincrónica y diacrónica de estas identidades colectivas en la dinámica sociodiscursiva ha requerido el auxilio de la retórica, a fin de atender a lo que se manifiesta como lo *argumentable*, ya que “Algo particularmente revelador para el estudio de las sociedades, de sus contradicciones y de su evolución, es el análisis de lo decible de lo persuasible, de los géneros y de los *topoi* que allí se legitiman, circulan, compiten, emergen o se marginan y desaparecen.” (Angenot, 2009, p.191). También hemos apelado a las teorías de la narratividad y de las pasiones, puesto que “la construcción de la trama, trasladada a la acción de los personajes del relato, engendra la *dialéctica de la mismidad y la ipseidad*” (Ricoeur, 1996, p.139). Este procedimiento convergente nos ha permitido detectar aspectos importantes del andamiaje erigido sociodiscursivamente para la construcción de sujetos colectivos; armazón que se configura mediante la congruente articulación de las operaciones enunciativas activadas, de las tematizaciones insistentes, de la recurrencia de determinados presupuestos dóxicos, de las estrategias argumentativas dominantes, de las modalidades de narrativización más frecuentes, etc. A modo de ejemplo, podemos referirnos a algunos de los aspectos sobresalientes que hemos relevado mediante el análisis de las construcciones de la identidad colectiva “argentino/a” y del metacolectivo singular (Verón, 1987, p.18) “Argentina”, en discursos producidos y puestos en circulación con motivo de la celebración del Bicentenario. Entre las producciones simbólicas examinadas —unas de orden prevalentemente narrativo (principalmente filmes que se deslizan entre la ficción y el documental y que, en muchos casos, toman la forma del alegato) y otras de carácter entimemático (especialmente ensayos y notas de opinión)— se ha podido observar el papel central que desempeña, como efecto de las condiciones de producción, la relación asumida por el enunciador con el tiempo y el espacio en el que y sobre el cual discurre. La evaluación de las circunstancias sociohistóricas que le son contemporáneas condiciona, entre otros aspectos, la

atribución de cualidades a las identidades en cuestión, el privilegio concedido a ciertos espacios de la doxa, así como el diseño de la trama de la historia, ya que la lectura del presente, tendenciosamente, refracta el pasado y lo proyecta al futuro. La construcción de estas identidades siempre móviles, se revela agitada por las pugnas entre sectores que rivalizan por la imposición de su propia percepción cronotópica. Se puede advertir en ellos cómo las pasiones, alentadas por opuestas valoraciones de las circunstancias vivenciadas, desencadenan una “lucha -descompuesta en múltiples batallas- por la imposición de la palabra, por el dominio del discurso, por la configuración de una identidad (...)” (Dalmaso, 2011). Para comprender estos enfrentamientos discursivos, la retórica nos ayudó a despejar el camino, confirmando la afirmación de Angenot (2010, p.192), según la cual, “Corresponde a la retórica objetivar e interpretar las heterogeneidades ‘mentaltarias’ y los diálogos de sordos constatados, así como caracterizar y clasificar las lógicas divergentes que implican las llamadas ideologías”. Mientras que la noción de identidad narrativa, articulada a una teoría de las pasiones, contribuyó a esclarecer las modalidades de figurativización.

Como se desprende de la variedad de fuentes que sustentan nuestra propuesta, las solicitudes teóricas impuestas por nuestro objetivo nos inducen constantemente a la revisión y ampliación de nuestro aparato conceptual y al recurso a herramientas nocionales, tanto de distintas líneas semióticas como de otras disciplinas, configurando un diseño metodológico fundado en la vocación interdiscursiva e interdisciplinar de la semiótica, en su condición de “cruzamiento” como señala Verón (2002, p.369), pero también en su potencialidad transdisciplinar. Se trata de una apertura altamente productiva, pero no exenta de riesgos; ya que la concurrencia de perspectivas heterogéneas sobre los fenómenos discursivos puede debilitar su consistencia. La proliferación de marcos analíticos -más allá de su solidez u originalidad- pueden llegar a dificultar la intercomprensión de los pares, así como su comunicación a los no iniciados. Por eso, se hace necesario un retorno crítico sobre los discursos fundadores del campo, sosteniendo que ésta es una operación dialéctica necesaria que permite objetivar la posición (siempre histórica) del investigador en las coordenadas de una tradición operativa y de nuevos desarrollos. Es por lo tanto no sólo una condición del crecimiento disciplinar, sino de las posibilidades transdisciplinares, ya que permite la actualización de los presupuestos básicos que estructuran la doxa estratificada (Angenot 1989) de una comunidad científica, sin los cuales no sólo el diálogo, sino la polémica, resultan imposibles.

Bibliografía

ANGENOT, Marc (1989) 1989. *Un état du discours social*, Ed. Du Préambule, Québec.

----- -- (2010) Dialogo entre Laurence Guéllec y Marc Angenot, en Angenot, M. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

DALMASSO, María Teresa (2011) Discurso social e identidades. La Memoria y el presente, en: *Actas del Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y II Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*,

<http://www.unvm.edu.ar/index.php?mod=cmsjornadas> , Universidad de Villa María, Villa María, 2011. ISBN 978-987-1330-63-8).

RICOEUR, Paul (1996) *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, Madrid.

VERÓN, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Buenos Aires.

----- (1987) La palabra adversativa, en Verón et al. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Ed. Hachette, Buenos Aires, pp. 11-26.

----- (2002) Mediatización de la política: Discursos en conflicto, cruces y distinciones, en *Rev. deSignis. La comunicación política. Transformaciones del espacio público*, FELS, Ed. Gedisa, Barcelona.

----- (2004) *Fragmentos de un tejido*, Ed. Gedisa, Buenos Aires.

----- (2013) *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Ed. Paidós, Buenos Aires.

Discursos sociales/ discurso social

Norma Fatala
nfatala_ar@yahoo.com.ar

Construir una línea de investigación sociosemiótica a partir de los aportes de Eliseo Verón y Marc Angenot, como nos propuso María Teresa Dalmasso hace dos décadas, puede ser un proyecto promisorio, pero no ciertamente un camino de rosas, ya que aunque existen coincidencias importantes, hay también diferencias difíciles de conciliar. Nuestro intento ha consistido, a lo largo de estos años, en recuperar la productividad de esas diferencias, apelando a otros aportes teóricos, para transitar y desarrollar el campo abierto por las apuestas comunes.

Entre las coincidencias sustanciales -que no agotan las semejanzas-, cabe señalar la consideración de los discursos como fenómenos sociales -y por lo tanto históricos-; la función cognitiva de la discursividad; la centralidad acordada a la producción discursiva de lo actual y lo opinable; y la irreductibilidad de los estudios del discurso a la lingüística.

En esta oportunidad, sin embargo, quisiera concentrarme en la diferencia fundamental, la que subyace a la distinción *discurso social / discursos sociales*; no sólo porque su importancia incentiva la reflexión y la búsqueda, sino porque también ejemplifica los modos de apropiación de las herramientas teóricas por parte de nuestro Programa de Discurso Social (CEA. UNC).

Como se sabe, Verón desarrolla, a partir del paradigma ternario de Peirce, una construcción relacional de los objetos del análisis del discurso (Verón, 1993, p.128), donde el recorte extrae del *continuum* de la actividad empírica del *discurrir* fragmentos discursivos - i.e. *estados* o *productos* (Verón, 1993, p.124)- en relación triádica con sus *condiciones de producción y reconocimiento* (entre ellas, otros discursos) (Verón, 1993, p.127). En ese marco, la práctica analítica se orienta a establecer las huellas de los procesos productivos en la superficie textual de los productos. Pero la detección de estos conjuntos de reglas o invariantes discursivos (Verón, 1993, p.137) (dispositivo de enunciación, tipos y géneros discursivos, vínculos institucionales) no conduce al reino de las semejanzas; antes bien, viene a demostrar el juego de diferencias y distancias propio de la red interdiscursiva, ese "*espesor de lo 'real'*" inseparable de la dimensión temporal (i.e., del cambio) y del "*desajuste perpetuo entre producción y reconocimiento*" (Verón, 1991, p.133). Precisamente, por considerar la semiosis literalmente como ilimitada, Verón prefiere hablar de *discursos sociales* y descarta la posibilidad de una sistematicidad sincrónica que regule la producción discursiva:

[...] esta hipótesis no prejuzga en nada sobre la homogeneidad ni la coherencia significativa de un funcionamiento social: si la semiosis es condición de funcionamiento de una sociedad en todos sus niveles, ello no quiere decir, sin embargo, que manifieste las mismas modalidades en todos lados, ni que la sociedad en su conjunto tenga algún tipo de unidad significativa (Verón, 1993, p.125).

Por el contrario, el uso del sintagma *discurso social* -en singular- propuesto por Angenot (1989, p. 16) implica, precisamente, la posibilidad de identificar, más allá del todo cacofónico y empírico, del vasto rumor de los discursos sociales, de la infinita variedad de lenguajes, prácticas significantes, estilos y opiniones, una dominancia global a la cual llama, siguiendo a Gramsci, *hegemonía discursiva*:

La hegemonía es, fundamentalmente, un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de las retóricas, las tópicas y las doxa transdiscursivas (Gramsci, 1989, p. 22, mi traducción).

En unas coordenadas sociohistóricas determinadas, este conjunto de dispositivos establece los límites de lo decible y lo pensable, pero no como una reproducción mecánica de principios sino como un equilibrio inestable de fuerzas centrífugas y centrípetas, sostenido mediante desplazamientos y reciclajes; por cooptaciones, incorporaciones y banalizaciones de las novedades “verdaderas” (*contradiscursos*).

Un *estado de discurso* es entonces, en términos angenotianos, una hipótesis que pretende dar cuenta de las restricciones epocales (la *tópica*, los paradigmas temáticos, las dominantes del *pathos* (Angenot, 1989, p.27-35) que subyacen a un modo generalizado, naturalizado, de decir/conocer el mundo, que atraviesan los campos discursivos *-formas de disimilación-* y garantizan la interlegibilidad de los discursos, aun en la polémica.

Una cuestión, como se observará, verdaderamente contenciosa. Es cierto que en la red de la semiosis se multiplican las diferencias y que su línea de tiempo es unidireccional (aunque postule un retorno a los orígenes, ningún interpretante puede estar en su pasado). Pero en *corte sincrónico*, en una misma época, muchas diferencias se diluyen a la luz de regularidades subyacentes (que no siempre remiten al campo institucional de un tipo discursivo); muchos cambios estruendosos resultan, en último análisis, meramente ostentatorios; la infinitud teórica de los interpretantes convive en las prácticas discursivas con las redundancias, las reelaboraciones, lo infinitamente iterativo (la restricción de los interpretantes posibles es uno de los juegos más jugados por los discursos que pretenden garantizar su efecto de poder).

Sin embargo, la noción de hegemonía discursiva también debe ser examinada. En un sentido muy próximo a Gramsci (cf. 2004, p.394, 395), Angenot relaciona el surgimiento de una hegemonía discursiva, en términos estrictos, con los desarrollos contemporáneos del Estado-nación, la sociedad

civil y el periodismo (Angenot, 1989, p.921-922). Es decir, con ese momento de la modernidad en que la legitimación de la “opinión pública” ha devenido un requisito para que el poder político pueda eludir -mediante la producción de consenso- el recurso continuado a la coerción, propio de los regímenes absolutos que ha venido a reemplazar. “La hegemonía completa, en el orden de la “ideología”, los sistemas de *dominación* política y de *explotación* económica que caracterizan una formación social”, dice Angenot (1989, p.19, mi traducción), haciendo suya la equivalencia entre discurso e ideología planteada por Voloshinov/ Bajtin (Voloshinov, 1992, p. 33).

Notemos, sin embargo, que se trata de una definición de gran generalidad (ideología= producción simbólica), que no está sobredeterminada por las relaciones de dominación, sino que, podríamos decir, las contiene. Al desplazar la noción gramsciana a un nivel mayor de abstracción, para autonomizar su funcionamiento como sistema discursivo global, lógicamente anterior e independiente de los usos, de las clases sociales, de las ideologías particulares y, en última instancia, de las relaciones de fuerza *contemporáneas* (un *ya-allí* en imperceptible transformación), la teoría angenotiana gana en coherencia interna, pero al precio de algunas aporías.

En primer lugar, aunque hay numerosas referencias a los efectos deletéreos del tiempo sobre la aceptabilidad del discurso social de una época, la molecularidad de los cambios y la indeterminación de su procedencia, unidas a las exigentes condiciones de producción del *novum* (una crítica de la hegemonía, potencialmente relacionable con las apuestas [*enjeux*] más generales, cuyos efectos en cadena terminen por establecer “un nuevo espacio de credibilidad” (Angenot,1989, p. 1094-5)), dotan a esta noción de la hegemonía discursiva de una morosidad casi estática, evocadora de la larga duración braudeliana (cf. Braudel, 2006, pp.8-9), que no ofrece demasiadas perspectivas para pensar las transformaciones (cf. Angenot 1989 pp.1082, 1084, 1088-9).

Esto se relaciona con el segundo problema. El énfasis en la función de generación de consenso, de cohesión social, de la hegemonía (un *convivium* dóxico), desvinculada en términos efectivos de las relaciones de dominación y los conflictos *contemporáneos*, genera ciertos “ruidos” a la hora de explicar por qué los efectos de poder de la hegemonía discursiva coinciden con los de la ideología dominante (Angenot, 1989, pp.20-1, 25)

Llevada a sus últimas consecuencias, esta noción de hegemonía discursiva inclinaría a dejar de lado por irrelevantes algunos de los aspectos de mayor interés para una indagación sobre el discurso social: las transformaciones “verdaderas” (cf. Williams 1997, p.35) producidas en la doxa (a) como resultado de las luchas simbólicas por la dirigencia, *entre* los sectores dominantes; (b) como respuesta a la pérdida de aceptabilidad de la /una/ dominancia ideológica entre los dominados

Quisiera ilustrar esto con los resultados provisionales de una investigación sobre la función de los números como “operadores realistas” (Barthes) en los discursos mediatizados, esto es, en términos

veronianos, en la construcción de lo real social. Es posible sostener que el recurso a las cifras actualiza *topoĩ* o presupuestos de larga persistencia en la modernidad, como la primacía de la cantidad y el cálculo (una homología del modo de producción capitalista), o la superior relación del número con la verdad (forma dóxica del prestigio de la matemática). También es posible constatar que estos presupuestos subyacen a los enfrentamientos más enconados: el debate sobre *el número* de desaparecidos, que aún sobrevive en los juicios por delitos de lesa humanidad; el debate sobre los *índices* de costo de vida, de la canasta familiar, de la pobreza...

Pero, a la par de estos *topoĩ* que confirman la morosidad de la hegemonía y su abstracción de las dominancias aleatorias, aparecen desplazamientos cuyo futuro no podemos predecir, aunque sí datar su emergencia al predominio del discurso de mercado que se instaura en la Argentina de los noventa.

En primer lugar, parece difícil separar el estatuto dóxico del número *como medida de todas las cosas* de la mediatización, privatización y banalización de la estadística que se opera a partir de esos años. Sin contar que el cinismo instrumental, para decirlo con Sloterdijk, ha vuelto visible la condición del número como producto / productor, induciendo, en reconocimiento, un *saber sobre la producción de las cifras* que desplaza la creencia al lugar de enunciación e incentiva la producción de los propios números (por ejemplo, los vecinos que confrontan con el gobierno municipal o provincial de Córdoba por la existencia de generadores o empresas contaminantes o por la instalación de basurales, buscan asesoramiento para producir sus propias estadísticas).

En suma, a medida que su iconicidad universal y su indicialidad existencial se diluyen, los números se presentan cada vez más como símbolos que deben ser interpretados. Un predominio de la terceridad que los aproxima al lenguaje natural y los pone, como a él, bajo sospecha.

En base a constataciones de este orden, hemos considerado construcciones de la hegemonía discursiva que, si bien no provienen de los estudios del discurso, pueden ser productivas a la hora de estudiar las transformaciones. En su crítica de la ideología, Slavoj Žižek reelabora en una lectura lacaniana los aportes de Laclau y Mouffe, para concluir que en la configuración de una hegemonía "el cúmulo de "significantes flotantes", de elementos protoideológicos, se estructura en un campo unificado mediante la intervención de un determinado "punto nodal" (el point de capiton lacaniano) que los "acolcha", detiene su deslizamiento y fija su significado" (Žižek, 1992, p.125). Probablemente por la impronta psicoanalítica, no resulta difícil percibir aquí "relaciones de familia" con los *régimenes significantes* propuestos por Deleuze y Guattari: ("[...] todopoderoso –decían- es el significante que constituye la cadena" (Deleuze, Guattari, 1987, pp.112, m.t.)).

Resulta sugestivo pensar la reformulación de la hegemonía a partir de la sustitución del significante que articula y da sentido a la red simbólica, invistiendo de valor a las oposiciones

semánticas (lo ideológico es, como ha señalado Angenot, una cuestión de axiologización); pero parece excesivo hacer derivar de la arbitrariedad del signo (una noción lingüística), la arbitrariedad azarosa de la hegemonía. Si bien no es novedad que los signos no son motivados, no hay significantes *socialmente* “puros” o “vacíos” (cf. Bajtin (Voloshinov, 1992, p.48) y también Verón (1974, p.26)) y no cualquier significante puede “coagular” una hegemonía, cuyo efecto de real depende de su capacidad de poner en relación un conjunto de *topoi* preexistentes, de tradiciones reciclables, de memorias y expectativas y también de resentimientos difusos, *en las condiciones de producción adecuadas*.

Para dar un ejemplo de Perogrullo: “democracia” es indudablemente una noción perpetuamente conflictiva y rigurosamente indefinible (eso lo dice muy bien Rosanvallon (2003, pp. 20-4)); sin embargo, su potencialidad como *point de capiton* en la Argentina de 1983 es infinitamente superior a la de cualquier otro significante, dado que tiene como condición de producción la pérdida de aceptabilidad del discurso militar.

Esto introduce otra restricción: el discurso social, agente del consenso, como dice Fossaert (1983, p.119), no excluye la coerción, sino que forma con ésta combinaciones históricas particulares. De allí que, aunque las formas más sofisticadas de hegemonía discursiva se correspondan generalmente con el funcionamiento democrático, ninguna forma de ejercicio del poder puede prescindir de ella. Para dar un ejemplo cercano, conviene recordar el consenso inicial (difuso, restringido, resignado) que acompañó los últimos golpes militares en Argentina, oscilando en el componente tímico entre el deseo de orden y el temor al caos. Conviene recordarlo, sobre todo, para preguntarse por qué esta aceptabilidad se ha vuelto imposible no ya en 2001, sino en 1989, cuando el putsch financiero hizo su ingreso en la vida política argentina.

Consideradas las diferencias y observadas las aporías, hemos concluido que, a los fines de nuestra investigación, no sólo es posible sino también deseable indagar el devenir de la semiosis, los desfases entre producción y reconocimiento y, por ende, las transformaciones, sin perder de vista las dominancias que caracterizan un *estado global de discurso*.

Esto requiere, sin embargo, relativizar ciertas formulaciones. En primer lugar, es fuerza reconocer que sólo en abstracto la semiosis produce pura diversidad. Para dar cuenta de las semejanzas en reconocimiento es necesario considerar los dispositivos de control de los interpretantes que operan en los discursos, fundamentalmente, en una misma época. Pero, a la vez, sin plantear cortes indemostrables, es necesario pensar la hegemonía en la mediana duración, en esos ciclos del tiempo social donde es posible detectar, si no rupturas subversivas, transformaciones generalizadas y concurrentes en las dominancias y el régimen de aceptabilidad hegemónico.

Como se observará, esto conduce el análisis a cuestiones que es imposible desarrollar acá, pero que revisten fundamental importancia: la producción de la novedad, el funcionamiento de los campos discursivos (la topología global en términos angenotianos) y el rol de los sectores subalternos en la discursividad social. No es necesario decir que, en estos sentidos, hemos revisitado frecuentemente a Pierre Bourdieu y a Robert Fossaert.

Bibliografía

ANGENOT, M. (1989). *1889 Un état du discours social*. Québec: Le Préambule.

BRAUDEL, F. (2006). La larga duración [1958]. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 5. UAM-AEDRI
www.relacionesinternacionales.info

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

FOSSAERT, R. (1983). Le discours social. En R. Fossaert, *La société*, Tomo 6, *Las structures idéologiques* (pp.108-144). París: Seuil.

GRAMSCI, A. (2004). *Antología* [1970]. Trad. Manuel Sacristán. Buenos Aires: Siglo XXI ed. Argentina.

ROSANVALLON, Pierre (2003). *Para una historia conceptual de lo político* [2003]. Buenos Aires: F. C. E.

VERÓN, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

VERÓN, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. *Lenguajes*, publicación de la Asociación Argentina de Semiótica, 2. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 11-35.

VOLOSHINOV, V. /BAJTIN, M. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. T. Bubnova. Madrid: Alianza Universidad.

WILLIAMS, Raymond (1997): *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península /Biblos.

Mediatización, semiosis y cultura: estudio de las condiciones de producción de discursos audiovisuales y de los efectos en niños del Nivel Inicial

Liliana Inés Guiñazú

lguizu@hum.unrc.edu.ar

Norma Graciela Abbá

Norma_abba_61@hotmail.com

Proyecto: Mediatización de las prácticas culturales: una estrategia didáctica innovadora para el fortalecimiento y resignificación de nuestra identidad nacional. Estudio de la circulación de sentidos en el Nivel Inicial. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Liliana Inés Guiñazú (Directora). Norma Graciela Abbá. Paula Azzolina Jury.

Resumen

Creemos que el análisis de los procesos de significación provenientes de diferentes semiosis es fundamental para entender procesos cognitivos. Intentamos abordar la pluralidad de lenguajes con los que interactúa el niño, portadora de sentidos y movilizadora en la construcción de determinadas representaciones. A los fines de comprender la circulación de sentidos vinculados a nuestra identidad nacional, estudiamos las condiciones de producción de discursos audiovisuales (filmografía infantil de difusión masiva y registros audiovisuales de prácticas culturales representativas de diferentes regiones argentinas, eventualmente complementado con algunas entrevistas) y las condiciones de recepción en niños que transitan por el Nivel Inicial, quienes transforman la experiencia de aprehensión de conocimiento mediatizado en "otros discursos". (Verón, 1998, Magariños, 1996, 2008; Eco, 1975). En este caso en particular, nos abocaremos a la presentación de un Estudio de Caso, para reconstruir los sistemas de significación y recorrer el camino simbólico de las prácticas culturales.

Palabras clave: semiosis – cultura – medios – niños

En el marco del proyecto *Mediatización de las prácticas culturales: una estrategia didáctica innovadora para el fortalecimiento y resignificación de nuestra identidad nacional. Estudio de la circulación de sentidos en el Nivel Inicial*, estamos trabajando los modos de circulación de sentido de nuestras prácticas culturales y el lugar que ocupan los medios de comunicación en el ámbito educativo, específicamente en el Nivel Inicial.

A los fines de comprender mejor la presentación que hoy nos ocupa, expondremos brevemente los puntos principales que hacen al desarrollo de este proyecto de investigación.

La problemática que da origen a este proyecto se centra en los modos de vinculación del niño con el mundo a través de las pantallas. Es innegable y meritoria la influencia que ejercen los medios de comunicación en el niño que transita por el Jardín de Infantes. Dicha influencia se manifiesta de diferentes formas y adquiere tantos sentidos como interpretaciones podamos darle. Existe un

contexto científico que enmarca la sociedad del siglo XXI en general, y el ámbito educativo en particular, condicionado en gran medida por el constante progreso tecnológico que interviene activamente en el desarrollo personal del niño y en consecuencia, en la construcción de conocimientos. Resulta pertinente estudiar estos procesos, desde un marco teórico adecuado que reúna la mayor cantidad de aristas que contribuyan en la explicación de este fenómeno social, y desde un enfoque semiótico que permita su comprensión. La comunicación a través de medios audiovisuales se constituye en un modo privilegiado de difusión de cultura y en consecuencia, las pantallas devienen un instrumento de poder que define y refleja determinadas ideologías, que influyen en la construcción de una identidad nacional. Es precisamente alrededor de este eje temático, que buscamos una mediatización adecuada y fundamentada para incorporar al aula del Nivel Inicial y a partir de diferentes estrategias didácticas, trabajar sus efectos en esta población.

En un marco de interdisciplinariedad, nuestro objetivo general es: estudiar los modos de circulación de nuestras prácticas culturales (costumbres, celebraciones, danzas, música, canto, ritmos regionales) y el lugar que ocupan los medios de comunicación (y que podrían ocupar si lo pensáramos como instrumento pedagógico) en el ámbito educativo, específicamente en el Nivel Inicial. A partir de ello, se desprenden los siguientes objetivos específicos:

1. Reconstruir los sistemas de significación de prácticas culturales argentinas en el contexto multicultural actual.
2. Recorrer el camino simbólico que las danzas populares tradicionales argentinas portan en un proceso de construcción colectiva.
3. Generar estrategias de enseñanza y de aprendizaje de nuestras tradiciones y sus manifestaciones a través de la danza y costumbres regionales en el contexto del Nivel Inicial en escuelas públicas.
4. Propiciar el fortalecimiento de la identidad nacional, arraigada en el ámbito de lo folclórico al revalorizar los bienes culturales heredados y su transformación dinámica.
5. Analizar los efectos causados en niños del Jardín de Infantes.

Para alcanzar estos objetivos, si bien no podríamos aventurar hipótesis propiamente dichas, esta investigación tendrá en cuenta las siguientes presunciones:

- Al no haber en las escuelas (Nivel Inicial, en este caso) un lugar determinado para la enseñanza de nuestro folclore, las prácticas tradicionales (costumbres, celebraciones, danzas, música, canto, ritmos regionales) no transmiten su real significado sino que se asientan en un hecho puntual, una conmemoración pintoresca, un paisaje regional, un acontecimiento turístico.

- Incorporar las TIC en el proceso de enseñanza y de aprendizaje de nuestra cultura, resulta una estrategia pedagógica enriquecedora, motivadora y precisa para acercar a los niños hechos culturales que tienen lugar en tiempos y espacios que de otro modo resultaría difícil acceder.

- Las prácticas culturales/folclóricas conllevan una semiosis sustituyente que es preciso estudiar desde un enfoque semiótico que dé cuenta de sus condiciones de producción para alcanzar el campo de la retórica y reconstruir la ideología propia de nuestra cultura heredada.

- Conocer esta semiosis nos proporcionaría elementos adecuados para generar estrategias didácticas aplicadas al Nivel Inicial.

- Estudiar los efectos que los discursos seleccionados producen en niños del Nivel Inicial resultaría un modo pertinente para comprender la circulación de sentidos y proponer en consecuencia, alternativas didácticas.

Para llevar adelante este estudio nos posicionamos en la Semiótica Connotativa en una línea de transdisciplinariedad que contempla saberes provenientes de distintos ámbitos:

a) los Estudios Culturales como campo de investigación que explora las distintas formas de producción de significados y de difusión en la sociedad actual;

b) la Historia como contenedora de los discursos referenciales que fueron y son semiotizados a través de diferentes prácticas (otros discursos);

c) la Lingüística como ciencia que nos aporta los fundamentos necesarios para abordar los discursos;

d) los postulados de la Psicología Social en lo atinente al concepto de Representación Social. Algunos autores se refieren a las representaciones como construcciones semióticas dado que les confieren naturaleza de signo. Nuestra postura se apoya precisamente, en conferirle a las representaciones el estatus de objetos semióticos que se encuentran anclados en signos (Guiñazú, 2005-b).

e) la Didáctica en tanto y en cuanto es un conjunto de conocimientos que regula la práctica áulica.

f) la Retórica, como instrumento de análisis de las pantallas para pensar en los modos de construcción de representaciones sociales acerca del mundo, de nuestra "argentinidad", como conjunto de significantes de connotación (Barthes, 1972).

A los fines de comprender la circulación de sentidos vinculados particularmente a nuestra identidad nacional, estudiamos las condiciones de producción de discursos audiovisuales (filmografía infantil de difusión masiva y de fácil acceso y registros audiovisuales de prácticas culturales representativas de diferentes regiones argentinas, eventualmente complementado con algunas entrevistas) y las condiciones de recepción en niños que transitan por el Nivel Inicial, quienes

transforman la experiencia de aprehensión de conocimiento mediatizado *en otros discursos*. (Verón, 1998, Magariños, 1996, 2008; Eco, 1975).

En esta instancia estaremos mostrando cuáles han sido nuestros avances en lo que respecta tanto al marco teórico y metodológico que proponemos y sobre el cual nos basamos, como a las prácticas, innovadoras a nuestro juicio, llevadas a cabo en un Jardín de Infantes público de la ciudad de Río Cuarto. Puntualmente relataremos dos experiencias áulicas desarrolladas a partir de los registros audiovisuales de *La Marcha de los Bombos* y *La Chaya Chilecoteña*.

Desde lo metodológico, buscamos fundamentar una serie de operaciones empíricas destinadas a explicar el proceso de producción de la significación que opera en las semiosis específicas en soportes audiovisuales cuya temática se vincule estrechamente con prácticas culturales argentinas y el proceso de recepción en los niños del Jardín de Infantes.

Desde lo cognitivo, pretendemos generar conocimiento para ampliar el dominio específico del campo de la educación Inicial y acercarnos a los procesos de significación a fin de poder desarrollar estrategias didácticas alternativas.

La Semiótica es abordada como un campo disciplinar que relaciona los diferentes enfoques que abordan el estudio de la significación de los fenómenos sociales; y como una metodología destinada a proporcionar la explicación (y comprensión) de la significación (y el sentido) de los fenómenos sociales en su dimensión discursiva. Así, nuestro proceso metodológico se centra en el Análisis de Discursos, desde la perspectiva de Eliseo Verón (1998), con un enfoque semiótico, pero también se procederá al Análisis de Contenido en aquellos casos en que trabajemos con los medios de comunicación masivos. Si tenemos en cuenta la textualidad de lo efectivamente dicho, con la finalidad de reconstruir el sentido (o significado) que el autor del texto (y sus eventuales intérpretes) le atribuye a las marcas o términos lingüísticos o atractores visuales y comportamentales utilizados, nos ubicamos en una perspectiva de Análisis del Discurso desde un enfoque semiótico.

Teniendo en cuenta que la Didáctica en el Nivel Inicial se construye sobre la base del análisis de los procesos de comunicación y de sus permanentes intercambios de significaciones, procesos que intervienen en el desarrollo personal del niño, la Semiótica surge como un lugar de intervención para la comprensión del universo simbólico que colabora en la construcción de conocimientos y representaciones sociales. (Guiñazú, 2007). Creemos que el análisis de los procesos de significación provenientes de diferentes semiosis es fundamental para entender procesos cognitivos. En este marco, contemplamos los aportes de la Semiótica fílmica, espacio teórico-metodológico que nos permite trabajar con la Teoría del Código, el análisis de los significantes, del lenguaje cinematográfico

Estudio de caso: circulación de sentidos en el Jardín de Infantes *Domingo Faustino Sarmiento*, Río Cuarto (Córdoba)

En este caso en particular y teniendo en cuenta los objetivos específicos de la investigación, nos abocaremos a la presentación de un Estudio de Caso, para reconstruir los sistemas de significación y recorrer el camino simbólico de las prácticas culturales. Iniciamos este proceso mediante un estudio semiótico de la sintaxis audio-visual que representa nuestras tradiciones. De este modo, estudiamos los diferentes lenguajes como portadores de significados a través de las pantallas, en el marco de una Retórica Visual (Barthes, 1972; Aumont, 1990; Grupo μ , 1993; Zecchetto, 2003). Nos centramos en experiencias áulicas donde enfocamos nuestra mirada en los efectos; dicho de otro modo, los discursos infantiles generados a partir de la mediatización de las prácticas culturales, se configuran en discursos que se envisten de sentido y permiten su análisis.

En una primera instancia y atendiendo a las condiciones de producción, nos ubicamos en la perspectiva Semiótica de Análisis de Discursos mediados por Tecnologías, para reconstruir las semiosis que forman parte de nuestra herencia cultural y que nos identifican como argentinos. Intentamos abordar la pluralidad de lenguajes con los que permanentemente interactúa el niño, portadora de sentidos y movilizadora en la construcción de determinadas representaciones.

Consideramos que es necesario abordar el concepto de *Nuevas Alfabetizaciones* que implica el acercamiento a conocimientos que tienen un creciente protagonismo en nuestras sociedades: el que rodea al lenguaje de las imágenes y lo audiovisual y el que surge del uso de las computadoras, precisamente, hablar de *alfabetización* (Buckingham, 2008) implica brindar la posibilidad de acceder a un código, de comprenderlo y utilizarlo de manera creativa y creemos que la escuela debe trascender el abordaje del código lecto-escrito, como responsable de generar conocimientos significativos.

La educación debería tender a consolidar la construcción de valores básicos para la vida en sociedad, cuya evolución, sumada al progreso tecnológico en las últimas décadas, ha dado lugar a que podamos acceder a través de las pantallas, a otras culturas y a otras costumbres. Implica también, reconocer que diferentes herramientas tecnológicas son necesarias para la mediatización de eventos culturales que acontecen fuera del entorno social cercano de los niños.

La realización de diferentes propuestas pedagógicas en las que se rescatan expresiones culturales tradicionales de distintos puntos geográficos de nuestro país, en un jardín público de ámbito urbano, se enmarcan en los objetivos institucionales que explicitan la necesidad de transmitir y revalorizar aquellas expresiones que contribuyen a conformar nuestra Identidad Nacional, tratando de preservar y sostener elementos culturales que surgen en el mismo pueblo.

En consonancia con lo establecido en las Leyes de Educación Nacional y Provincial que sitúan al Nivel Inicial como el primer eslabón del sistema educativo, es que se desarrollan actividades donde la intencionalidad pedagógica se manifiesta en el abordaje de diferentes contenidos y en el

desarrollo de las capacidades asociadas tanto a los procesos cognitivos como a los socio-afectivos, garantizando de esta manera una formación integral.

Para generar en los niños un conocimiento acerca de diferentes manifestaciones populares se utilizaron distintos medios audiovisuales (videos, fotografías) que registraron en este caso puntual lo acontecido en *La Marcha de los bombos* con la llegada al patio del *Indio Froilán* que se realiza en la ciudad de Santiago del Estero, y el festejo de la *Chaya Chilecitera* en la Provincia de La Rioja.

En relación con *La Marcha de los Bombos* resulta necesario especificar que es un festejo popular que se realiza en Santiago del Estero, desde del año 2003, en el que se celebraron los 450 años de la fundación de la ciudad, fue impulsada por el artesano de bombos Froilan, el *Indio Gonzalez*, Eduardo Mizoguchi, Freddy García, Tere Castronuovo, la idea era reunir 450 bombos, una por cada año de la ciudad, fue una convocatoria de “boca en boca”, lograron reunir 468 bombos. A partir de allí, esta expresión cultural propia, sentida como una reivindicación del bombo como instrumento musical por una parte y/o como una manifestación en paz y alegría por libertades restituidas a partir de la destitución del ex gobernador Juarez, por otra, según las diferentes expresiones que tratan de explicar su surgimiento, ha crecido año tras año, llegando a congregarse más de 10.000 personas, con gran afluencia de turistas. (Luengo, Adriana- Toloza, Nélide, 2007)

Lo cierto es que, independientemente de las motivaciones y las explicaciones que se originen, es una expresión cultural popular que consideramos reviste la importancia de ser abordada como tal, con una gran significación que posibilita transformar la experiencia de aprehensión de conocimiento mediatizado en otros discursos.

Se volvió más de una vez a *mirar* el video, los docentes fueron guiando la observación del mismo, focalizando la atención en diferentes signos que estaban presentes, los hornos de barro, las empanadas, las características de los bailes, el espacio físico del patio, la utilización de los bombos. Este centrar la mirada en los distintos signos posibilitó, por un lado rescatar los conocimientos previos de los niños con respecto a conceptualizaciones, características, utilidades, y por otra parte brindar las explicaciones pertinentes que cada uno de ellos ameritaba.

Analizaremos una de las fotografías de esta práctica cultural, la cual ha sido mostrada a los niños.



En esta fotografía podemos apreciar en un primer nivel de significación, en un primer plano, a dos hornos de barro realizados sobre una base de ladrillos. El horno que ocupa el centro de la fotografía, presenta una de sus partes con ladrillos al descubierto, al lado hay fuego encendido, se encuentra ubicado debajo de árboles, hay personas, un tablón con diferentes elementos y una construcción realizada con maderas. Se observa también una parte de la espalda de una persona. En el fondo se visualiza una construcción de color blanco y una profusa arboleda. En un segundo plano se observa un automóvil de color blanco.

Desde el aspecto connotativo podemos decir que se está preparando un encuentro campestre con comidas típicas, dada la utilización de una manera de cocción particular, en un campo, con la participación de personas que provienen de diferentes lugares.

Cuando se les proyectaron estas imágenes a los niños, sus verbalizaciones rondaron en la interpretación de los signos que fueron apareciendo, en este caso puntual, la aparición de los hornos de barro; a saber: “Son como cuevas donde se cocina la comida”, “Se le pone fuego y se cocinan empanadas”, “es de un campo ese lugar”, “tiene muchos árboles”, “ahí preparan la comida para la gente que baila en el patio”, “ Si, los que llegan tocando los bombos”

Con la propuesta de *revivir* y *hacer* este patio criollo para una peña, se trabajó con los alumnos una agenda de sala donde se plasmaron: la música que utilizarían para bailar, cómo irían vestidos, cómo armarían la escenografía, cómo harían el baile o la representación de cada uno de ellos, con el

objetivo de recurrir a ella como una guía y saber qué *cosa* de lo anotado ya habían realizado, para ello los niños iban marcando lo que ya estaba “listo” según sus palabras, también sirvió para darse cuenta de lo que *no estaba anotado* y era necesario tener en cuenta, por ej. los materiales que necesitaban para armar la escenografía, por ello fue necesario ampliar la *agenda original*.

Con respecto a la escenografía, en relación al Patio Criollo y según lo observado y el registro que se había realizado luego de verlo, confeccionaron: dos *hornos* para pizzas y empanadas, los *palos* para el fogón, las *empanadas* en masa de sal, el cartel con el nombre. En relación con esto último, decidieron que no se iba a llamar *El patio* porque era una peña; el nombre elegido fue *La peña del gaucho Julián*. Había que llevar también mesitas, bancos y la pava y el mate para recrear lo vivido por los participantes.

En la siguiente fotografía podemos observar cómo en una jornada áulica *construyeron* los hornos.



Se observan dos personas adultas y un grupo de niños y niñas, vestidos de color azul con detalles en verde. Los niños en su mayoría se encuentran observando y accionando sobre tiras de cartón color amarillo. Una de las personas adultas sostiene una de esta tiras de forma curva, la otra mira hacia abajo y sostiene otra tira de color oscuro entre sus manos.

En el fondo de la pared se observan papeles con dibujos, del otro lado una puerta ventana de grandes dimensiones. Podemos inferir que se trata de una sala de Jardín de Infantes donde los niños junto a las docentes están realizando un trabajo en conjunto. Una de las docentes se encuentra guiando la producción plástica de los alumnos.



En esta fotografía podemos observar una construcción tridimensional, con forma redondeada con una abertura en el frente realizada en papel, sobre una base de cartón. Al lado hay un tacho metálico y al lado de éste observamos otro pedazo de cartón plano con un pedazo de papel hacia arriba.

Estas construcciones plásticas representan a los hornos de barro del *Patio del Indio Froilán*. Cabe destacar que de las fotografías y videos observados estos signos fueron los que más llamaron la atención de los niños y a los que tomaron como referentes para simbolizar y dramatizar el *Patio Criollo*. Hornos que formaron parte de la escenografía preparada para contextualizar los bailes folklóricos que protagonizaron los alumnos.



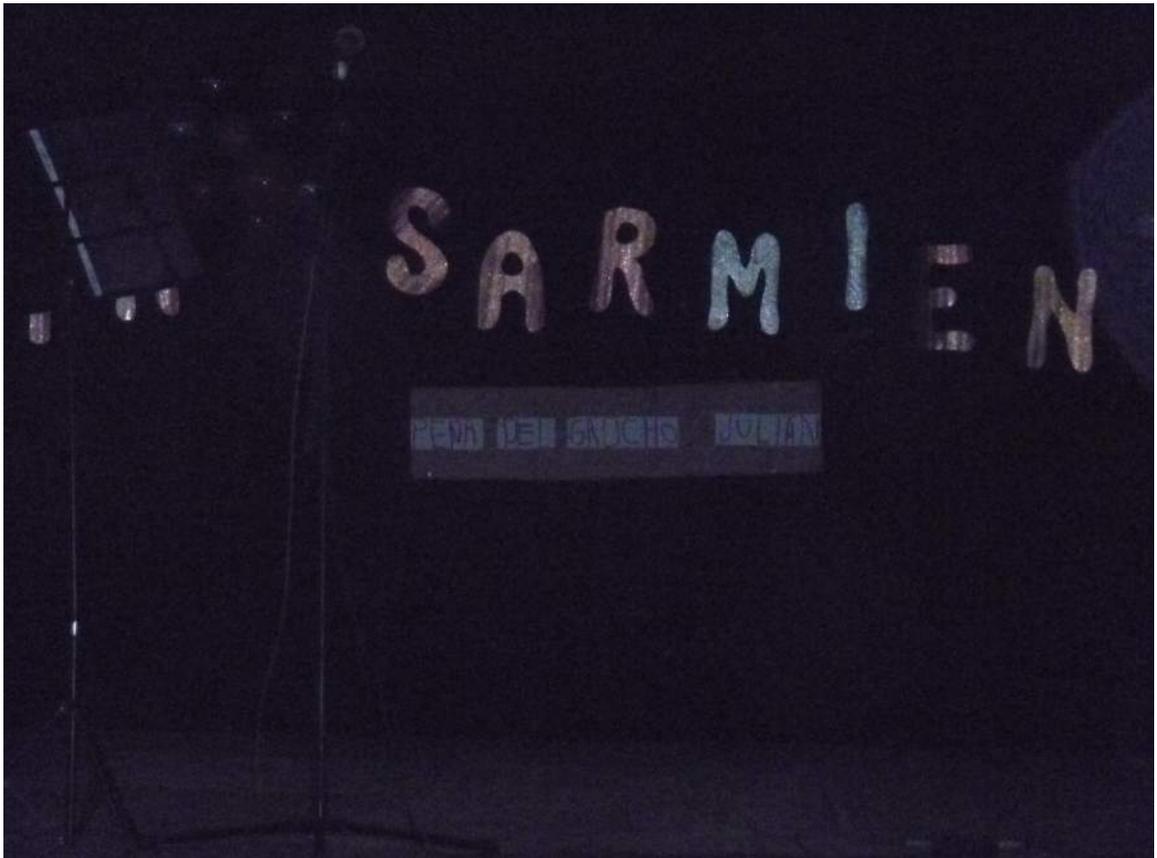
En esta fotografía podemos observar a un grupo de niños y niñas sentados, con vestimenta colorida, sombreros, algunas niñas peinadas con trenzas, personas adultas sentadas detrás de ellos, sonrientes, con movimientos en las manos.

Podemos inferir que es un salón donde se está desarrollando una fiesta con el protagonismo de los grupos de niños y niñas, la vestimenta da cuenta de la participación en bailes característicos del norte de nuestro país y bailes folklóricos, los movimientos que se observan en las manos y los rostros sonrientes dan cuenta de la participación con palmas, en un clima festivo. Clima que se extiende a los adultos que se encuentran ubicados detrás de los niños.

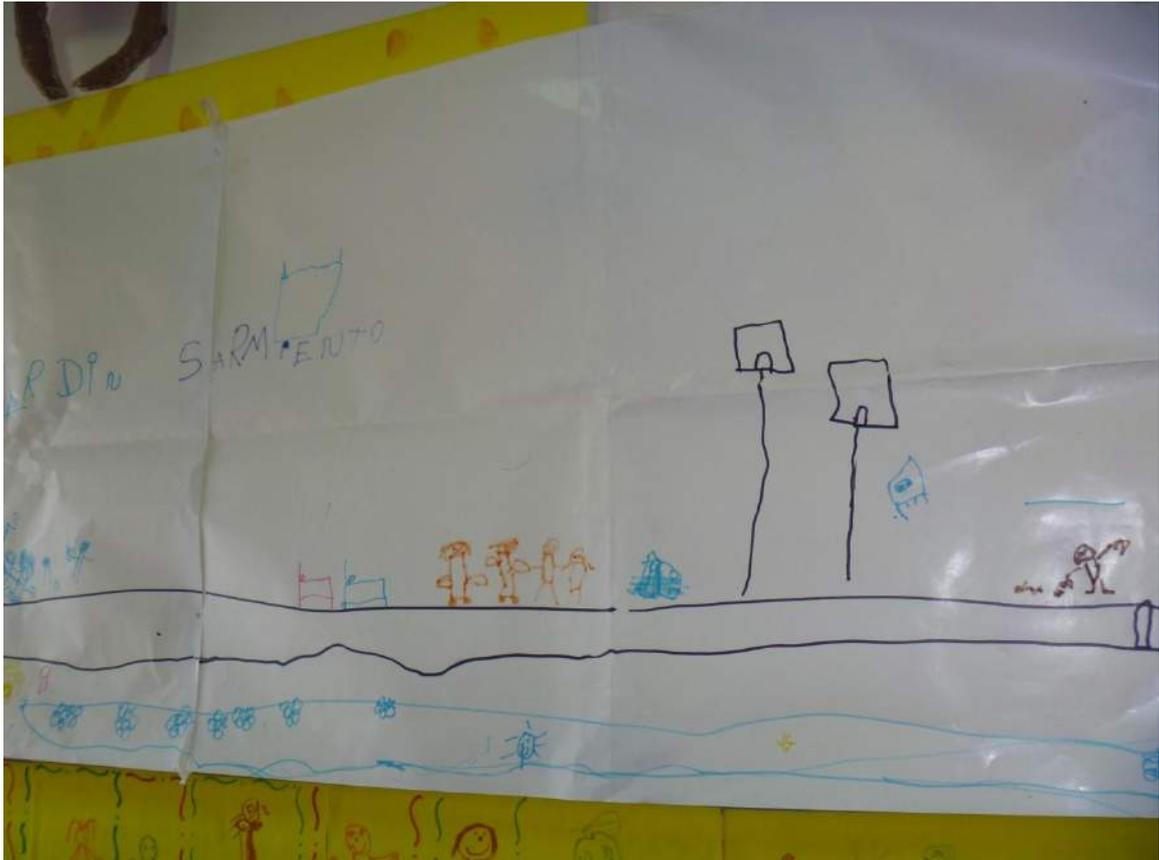
A continuación podemos apreciar el fondo del escenario donde aparecen letras de gran tamaño, brillantes, debajo de ellas un cartel con letras de menor tamaño ubicadas en papeles recortados de diferente color.

Puede leerse una parte de la palabra Sarmiento (la institución organizadora del evento) y debajo el cartel con el nombre elegido por los niños, *Peña del gaucho Julián*, para representar a la manifestación cultural de la Marcha de los Bombos y la llegada de los participantes al *Patio del Indio*

Froilán, es de destacar como en la búsqueda del nombre, apelaron a la rima para representar la festividad popular que se realiza en la ciudad de Santiago del Estero.



El después también fue muy significativo, sus producciones gráficas representando lo vivido, las expresiones verbales, el dramatizar con los diferentes elementos construidos, el solicitar las diferentes músicas y seguir *armando patios criollos* en las salas, como así también el reconocimiento de las familias y sus comentarios favorables sobre las diferentes actividades realizadas. La representación gráfica realizada días después del evento da cuenta de lo vivido por los niños, donde toma protagonismo el escenario, con la escritura del nombre del jardín, las luces, lo que fue para ellos dramatizar el patio del Indio Froilán en la Peña del gaucho Julián.



Estas actividades gráficas como así también las verbalizaciones dieron cuenta de los efectos que producen en los niños el apropiarse de prácticas culturales mediatizadas por la tecnología, a las que de otra manera no podrían acceder, al menos en esta etapa de sus vidas.

Con respecto a la *Chaya Chiliciteña*

En dos salas de cinco años, una en el turno mañana y la otra en el turno tarde, respetando las particularidades de cada una, se abordó el tema del carnaval como expresión cultural popular.

Se plantearon en ambas salas preguntas movilizadoras, tendientes a problematizar sobre el porqué de este festejo popular, su significación, qué otras cosas sabían de esta celebración. El querer saber los involucró por completo, haciéndolo extensivo a las familias y a los docentes, quienes participamos aportando informaciones sobre este festejo y las características que toma en diferentes puntos de nuestro país.

Utilizando a Internet, se buscó información de distintos eventos realizados en diferentes espacios geográficos, situando en el mapa de Argentina las diferentes provincias de las que habían averiguado sobre el cómo y el *porqué* del carnaval en ese lugar.

Si bien La chaya Chiliciteña no se enmarca dentro de los festejos del carnaval propiamente dicho, al coincidir con la fecha y en algunos casos, aparecer en las páginas de Internet como tal,

haciendo las salvedades del caso, es decir explicando por qué no es un festejo de carnaval, nos pareció una muy buena oportunidad para mediatizar esta expresión cultural popular.

Se trabajó tomando como estructura una Secuencia Didáctica, a partir del eje la chaya chilecitera, organizando objetivos, contenidos, actividades y recursos, posibilitando un abordaje sistematizado, recurrente, con complejidad creciente pero eslabonando lo aprendido con lo para aprender.

La metodología de trabajo, también estuvo orientada en el análisis de las condiciones de producción y de recepción de diferentes recursos audiovisuales.

En función de la secuencia didáctica algunos de los objetivos planteados fueron:

- ❖ Conocer el festejo de la chaya chilecitera como expresión y modo de revalorización de nuestra cultura popular.

- ❖ Brindar posibilidades de acercar prácticas culturales propias de nuestro país por medio de diferentes soportes tecnológicos.

Los contenidos trabajados se correspondieron con diferentes campos de formación, focalizándose con mayor énfasis en los que corresponden a las ciencias sociales, naturales y tecnología.

Las actividades comprendidas en esta experiencia fueron numerosas y variadas. Algunas de ellas se especifican a continuación:

- ❖ Proyección en pantalla gigante de videos filmados del festejo de La Chaya en Chilecito.
- ❖ Proyección de fotografías actuales y antiguas sobre el festejo en sus distintas instancias.
- ❖ Explicación de los distintos signos que aparecen en las pantallas (Pujllay, Chaya, cura, arco, ramos de albahaca, cajas chayeras, harina, topamiento)
- ❖ Propuesta de preparar el escenario lúdico para vivenciar esa festividad en el jardín.
- ❖ Confección del Pujllay, arco, cajas chayeras.
- ❖ Dramatización de la chaya, con todos los elementos de la fiesta, previa solicitud de permiso a sus padres, es notable destacar que como no contábamos con albahaca, los niños recurrieron a cortar ramitas de los árboles del patio del jardín para colocarse en la oreja, simbolizando el compromiso o no de su corazón.
- ❖ Registros gráficos-plásticos y orales.
- ❖ Observación de fotos y videos de ellos en su accionar.
- ❖ Registros escritos por los padres de lo que sus hijos les contaron sobre lo vivenciado en el festejo de La Chaya, sus símbolos, sus significaciones.



En esta fotografía podemos apreciar una multitud reunida en un espacio físico con manchas blancas en el piso y sobre sus cabezas, personas que sostienen un arco, banderines de variados colores.

Por los signos relevados, podemos inferir que es posterior a la parte del festejo de la chaya, denominado *topamiento*, donde debajo del arco chayero se encuentran las personas, arrojando harina hacia arriba, en honor a la *Pachamama*.

La siguiente fotografía muestra a una persona adulta con un grupo de niños y niñas vestidos de manera semejante, de rostros sonrientes, con un arco de colores, en un espacio al aire libre, con gorras, con instrumentos de percusión y con manchas blancas en sus cabezas y ropas, rodeando un muñeco de trapo que está ubicado sobre una silla.

Podemos inferir que esta fotografía nos muestra también el después del *topamiento*, realizado por los niños y docentes, en el patio del jardín, al son de las cajas chayeras, en un clima festivo donde han dramatizado con los diferentes signos construidos por ellos, la chaya chilecriteña.



En esta imagen observamos a un grupo de mujeres tocando instrumentos de percusión, se encuentran al aire libre, rodeadas por edificaciones, con un fondo de árboles, hay sillas y una mesa con mantel a cuadros, sobre ella diferentes elementos.



La fotografía muestra a las *vidaleras*, con *cajas chayeras*, reunidas en torno al canto de las *vidalas*, como parte del festejo de la *chaya*.



En esta fotografía se observan cinco niños vestidos de azul con detalles verdes en la ropa, dos de ellos con gorra, con manchas blancas en la ropa y rostro, portando instrumentos de percusión, al aire libre, en el piso hay un arco de colores.

Los instrumentos representan a las cajas chayeras, la vestimenta da cuenta que se encuentran en el patio de un jardín de Infantes, luego de haber dramatizado la chaya chilecoteña, imitando con sus cajas, el canto de las vidaleras.

Al finalizar la secuencia didáctica, se les propuso graficar lo más relevante para ellos. En la imagen siguiente, vemos un arco de variados colores sostenido por una de las figuras humanas. Tres figuras humanas que se ubican debajo del arco, el dibujo del esquema corporal aún no es completo.

La expresión gráfica representa claramente un signo relevante para ellos: el *arco chayero*, el que construyeron grupalmente y utilizaron para la dramatización; además, el dibujo de las figuras humanas nos muestra participación alegre, rostros sonrientes, felices.



En esta fotografía podemos apreciar una hoja blanca de diferentes dimensiones al soporte de color celeste con dibujos organizados linealmente, realizados con lápiz negro de figuras humanas en distintas posiciones y acciones, con diversos elementos.

Representa la secuencia de las actividades realizadas en torno al eje *la chaya chilceciteña*. En primer lugar, los niños observando en la pantalla gigante a las diferentes fotografías y videos que se les mostraron; luego, la representación gráfica del pujllay confeccionado por ellos; seguidamente, el festejo propiamente dicho; y por último, una imagen sumamente significativa que simboliza el enterramiento del pujllay.

Considerando que la Didáctica en el Nivel Inicial se construye sobre la base del análisis de los procesos de comunicación y de sus permanentes intercambios de significaciones, procesos que intervienen en el desarrollo personal del niño, la Semiótica surge como un lugar de intervención para la comprensión del universo simbólico que colabora en la construcción de conocimientos y representaciones sociales (Guiñazú, 2007).

En las diferentes producciones de los niños y niñas, vehiculizadas a través de expresiones musicales, corporales, gráficas y plásticas, podemos comprobar cómo la recepción de distintos discursos audiovisuales genera la aprehensión de los conocimientos mediatizados en otros discursos. (Verón, 1998, Magariños, 1996, 2008; Eco, 1975).

Bibliografía

- ABBÁ, N.; GUIÑAZÚ, L. y otros (2007) "El lugar de la televisión en la generación de conocimientos informales en el nivel inicial" en X Congreso Nacional y II Internacional de la REDUEI, Mendoza.
- AUMONT, J. (1990) "L'image", Paris, Ed. Nathan. (1992) Trad. Cast. "La imagen", Barcelona, Ed. Paidós.. (1997), El ojo interminable, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. (1972) "Retórica de la imagen", en La Semiología. Bs As: Tiempo Contemporáneo. p.127-140.
- BETTENDORFF, E. Y R. PRESTIGIACOMO (2002) El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video. Buenos Aires: Longseller
- DEL COTO, María Rosa (1996) De los códigos a los discursos, Bs. As.: Docencia. pp. 178 – 197
- Eco, Umberto(1975) "Semiología de los mensajes visuales", en Análisis de las imágenes. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. pp. 25-65
- GUIÑAZÚ, Liliana. (2005-a) Introducción a la(s) Semiótica(s). Nociones básicas y estrategias de aplicación. Comité Editor de la Facultad de Ciencias Humanas. U.N.R.C.
- (2007) "Reconstruir sentidos en la cultura de lo visual. Aportes para el conocimiento de una semiosis generacional" en X Congreso Nacional y II Internacional de la REDUEI "Repensar la niñez en el siglo XXI". Mendoza. CD
- LUENGO, Adriana- TOLOZA, Nélica (2007) "Marcha de los bombos en Santiago del Estero" *Entremúsicas. Música, investigación y docencia*. <http://entremusicas.com/investigación/2008/05/14/marcha-de-los-bombos-en-santiago-del-estero> [descargado 24/05/2013]
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A. (1996) Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica. Buenos Aires: Edicial
- PERRENOUD, Ph. (2000); Aprender en la escuela a través de proyectos: ¿por qué?, ¿cómo?, "Revista de Tecnología Educativa" XIV, N° 3, pp. 311-321.

----- (2004) Diez nuevas competencias para enseñar. Invitación al viaje, Graó, Barcelona.

PFEUTI, S. (1996) "Représentations sociales: quelques aspects théoriques et méthodologiques", disponible en <http://www.unine.ch./sed/42pfeuti.pdf> (última consulta: 12/12/03).

VERÓN, E. (1998) La Semiosis Social. Barcelona: Gedisa.

Hilos semiótico-gramaticales entretejiendo lindes en la enseñanza

Autoras: Alarcón Raquel- Tarelli Victoria

randi1@arnet.com.ar – mariavictoriatarelli@gmail.com

Proyecto de investigación: La Gramática en fronteras (inter)disciplinares. *Entramados semióticos*. Parte II (16H364)

Equipo de Investigación: Dra. Raquel Alarcón (Directora). Mgter María Victoria Tarelli (Co-directora).

Lic. Gustavo Simón (Prof. Investigador). Sebastián Franco (Prof investigador). Juan José Alcaráz (alumno becario CEDIT). Juan Ignacio Pérez Campos (alumno becario auxiliar FHyCS). Gonzalo Casco (alumno). Norma Malaczenko (Becaria CIN).

Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Resumen

Esta comunicación deriva de investigaciones sobre problemas gramaticales puestos en conversaciones transdisciplinares que construyen un encuadre teórico con instrucciones metodológicas y operaciones con el metalenguaje y el lenguaje en uso. Postulamos al lenguaje sumergido en la interacción humana, entrecruzando convenciones con formas propias de las dinámicas discursivas socio-histórico-culturales. Consecuentemente, deslindamos semiosferas particulares de nuestra región misionera fronteriza para estudiar las características de la *gramática en uso* de la variedad dialectal. En esta oportunidad compartimos reflexiones acerca de la manera en que el *sentido pragmático* orienta proyecciones semióticas desde la gramática hacia el campo de su enseñanza en las aulas secundarias y universitarias, a través de proyectos de transferencia (Seminarios específicos y Cursos de actualización docente). Dichos espacios de formación se constituyen en foros de reflexiones compartidas acerca de decisiones y orientaciones que sostienen y fundamentan nuestro trabajo con la gramática.

Palabras clave: gramática - interdisciplina- lengua en uso- sentidos dialectales- enseñanza

De hilos y ovillos...

Presentación de los hilos

Esta comunicación deriva de investigaciones sobre problemas gramaticales puestos en conversación con disciplinas colindantes a partir de su inscripción en el Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias y Ciencias Sociales. Un encuadre teórico transdisciplinar nos permite trabajar con instrucciones metodológicas y operaciones con el lenguaje que consideramos pertinentes para intentar articulaciones.

Nuestros recorridos postulan al lenguaje sumergido en la interacción humana y entrecruzando convenciones con formas propias del uso en el flujo discursivo de las dinámicas socio-histórico-culturales, dinámica en la cual instalamos el estudio de la lengua española en tanto metalenguaje especializado que estipula modelos, paradigmas, reglas, con procedimientos de abstracción respecto del

lenguaje natural. Consecuentemente, operamos a partir de deslindes en semiosferas particulares de nuestra región misionera fronteriza para estudiar las características de la *gramática en uso* de la variedad dialectal a partir de las propiedades fonológicas, morfosintácticas, semánticas, pragmáticas y semióticas de los enunciados típicos producidos en distintas esferas: vida cotidiana, ferias francas, entornos virtuales, territorios literarios, discurso público, el humor misionero, vestigios de lenguas inmigrantes, la gramática en la enseñanza, etc. Esta sucinta enumeración muestra las distintas líneas que el proyecto habilita a partir del interés en la formación de recursos humanos y en la transferencia de resultados a las cátedras universitarias y al sistema educativo.

En relación con la *enseñanza de la gramática*, intentamos configurar un dispositivo teórico metodológico que considere la reflexión metalingüística a partir de textos-enunciados en general y de la variedad dialectal en contextos de uso diversos.

En esta oportunidad compartimos reflexiones acerca de la manera en que el sentido *pragmático* orienta proyecciones semióticas desde la gramática hacia el campo de su enseñanza en las aulas secundarias y universitarias, a través de proyectos de transferencia.

Entretejido 1.- La perspectiva léxico-sintáctica. Aportes para la enseñanza de la gramática en la escuela (o no)

Desde la formación de Profesores y Licenciados en Letras, pensamos una perspectiva investigativa y didáctica de la gramática para su implementación en el campo de la enseñanza en la escuela media – asignatura pendiente en los sucesivos ¿cambios? del sistema educativo, incluido éste último-, que se distancie de prácticas mecanizadas basadas en el reconocimiento de categorías lingüísticas y del análisis sintáctico en sentido extremadamente estructuralista, inconducentes para un aprendizaje situado y reflexivo que pudiere tomar las materializaciones discursivas del uso de la lengua como punto de inflexión de una reflexión metalingüística explicada y argumentada consistentemente.

Dos instancias institucionales generadas para *conversar*¹ este posicionamiento han sido el seminario *Gramática, metalenguaje y discursos*, dictado durante 2011 y 2012 a estudiantes avanzados de Letras, como una de las actividades de transferencia del proyecto de investigación *La Gramática en fronteras (inter)disciplinarias. Del metadiscurso a los abordajes semióticos*; y el curso de perfeccionamiento y actualización *Gramática, textos y enseñanza* destinado a profesores de lengua y literatura, de lenguas extranjeras y traductorados en el marco del Programa de Extensión denominado *Actualización y perfeccionamiento en estudios gramaticales/lingüísticos y su enseñanza* en 2012, ambos desarrollados por el equipo de investigación.

El primero ha tomado como ejes *La actividad metalingüística en los estudios sobre la lengua y los discursos*, *La gramática hoy*, *Construcciones de sentido a partir del léxico*, *La gramática en el curriculum*

de Lengua. Los estudiantes que participaron se guiaron por la finalidad de reflexionar sobre el metalenguaje en los estudios lingüísticos gramaticales como usuarios y como especialistas, profundizarlos y vislumbrar temas de investigación para sus propuestas de tesinas, además de analizar el lugar de la gramática en el discurso escolar actual.

Por su parte, el curso destinado a docentes fue ofrecido como alternativa de formación y actualización profesional en el área de la gramática en contacto con otros campos de la formación lingüística como posibilidad para comenzar a diseñar y construir un dispositivo “sensible a la experiencia” para su enseñanza en los distintos niveles del sistema educativo.

Desde dichos territorios, planteamos un recorrido de lecturas multiformes por algunas propuestas teóricas y metodológicas para pensar nuevos sentidos acerca de nociones que articulan una constelación: en una primera instancia, el concepto de ‘competencias / restricciones’ léxicas y su despliegue (o no) a través de distintas estrategias; y luego, la posible operatoria de una interfaz léxico-sintáctica a partir de la descripción del concepto de sintagma y su dinámica en relación con el trabajo desde la reflexión morfológica de las palabras.

Según Bordelois (2005) pueden considerarse algunas estrategias como vías que “preservan, protegen y estimulan el ser del lenguaje” -entre las que se cuentan el recurso de la etimología u origen de las palabras, la escucha del lenguaje cotidiano coloquial e infantil y la poesía con su fuerza mágica y liberadora-. En esta línea, expandimos la enumeración al recurrir a Lezcano (2008) quien despliega conceptos acerca de la competencia léxica como un aspecto relevante de la competencia lingüística y, particularmente desde la noción de estrategias múltiples, basadas en Giammatteo et alii 2001, entiende que se trata de un “... *esquema global de acción formado en memoria a largo plazo que... permite actuar eficazmente en una nueva situación*”, distinguiéndolas en estrategias pragmático-discursivas, meta-cognoscitivas, léxico-semánticas y léxico-cognitivas, y morfosintácticas.

Ya en el plano de los aspectos sintácticos y desde la perspectiva de Di Tullio (2007), recuperamos la noción de sintagmas en tanto estructuras predicativas que *dicen algo* y dan cuenta de argumentos o asociaciones con otras palabras para completar su sentido fraseológico, es decir, reclaman *ampliación* de significado / posibles conexiones con otras. Entonces, más allá de una predicación meramente sintáctica, nos interesa el funcionamiento de ese predicado semántico en tanto *fraseo* que conjuga las dimensiones morfo-sintácticas con componentes léxicos en una estructura de mayor complejidad.

Entretejiendo la teoría gramatical con las discursividades puestas en juego en ambas experiencias, rescatamos dos propuestas producidas por los participantes ante la consigna de elaborar una propuesta de enseñanza que tome el léxico como interfaz con aspectos sintácticos y morfológicos.

Carla prepara actividades sobre el tema de la secuencia narrativa y se centra en la correlación de los tiempos verbales y la concordancia con la persona gramatical en que se narra en la misma al producir

el texto. Su propuesta consiste en pedir que escriban en pareja una historia a partir de una secuencia narrativa trunca que proporciona:

“SITUACIÓN INICIAL: CUENTEN CÓMO COMIENZA LA HISTORIA

Todo era nuevo para mí: las órdenes rápidas, las notas agudas del silbato, los marineros corriendo a sus puestos a la luz de la linterna del barco...

AHORA NARREN CÓMO SIGUE EL CUENTO

La travesía se desarrollaba tranquilamente. Pero, ocurrieron algunas cosas que deben mencionarse...

RELATEN LOS CONFLICTOS QUE SURGEN

No sólo era inútil como oficial sino que era evidente que nos llevaba a la muerte. Y por eso nadie se sorprendió, ni se apenó cuando pasó lo que tenía que pasar...

DESCRIBAN LO QUE OCURRIÓ

Luego, un loro empezaba a decir muy deprisa: ¡Tierra! ¡Tierra!

SITUACIÓN FINAL: NARREN EL FINAL DE LA TRAVESÍA”

La docente considera que la actividad es interesante porque de este modo se evita el “cortado y pegado” de los alumnos en sus modos de construcción de la escritura:

“El cortado y pegado muchas veces pone de manifiesto el desconocimiento de los alumnos de algunas normas básicas de redacción. Es muy habitual que corten por la mitad oraciones, no mantienen el tiempo y conjugación verbal, incluso se dan quiebres drásticos en la persona gramatical.”

Élida trabaja con el Capítulo 68 de *Rayuela* de Cortázar², sobre el que plantea interrogantes tales como:

¿Frente a qué género nos encontramos?, ¿qué narrador presenta?, ¿quiénes son los protagonistas?, ¿cuál es el conflicto planteado?

¿Qué dificultades encontramos en la interpretación del texto?, ¿qué competencias debemos poner en juego para resolverlas?

Esos términos, ¿qué categorías serían? De esas palabras ¿qué cuestiones morfológicas (formación de palabras, morfemas reconocibles) y sintácticas podemos comentar / describir?

A partir de la interpretación del texto completo, sustituyamos las palabras incomprensibles del texto por otras del código de nuestra lengua.

La profesora comenta sobre los saberes gramaticales (morfológicos y sintácticos) que se manifiestan en los alumnos y son decisivos en los procesos de producción de significaciones: reconocen la categoría gramatical por la construcción: artículo + sustantivo (el clémiso, un grimado, el trimalciato, la esterfurosa, las mátricas, el noema), adjetivo + sustantivo (salvajes ambonios, grimado quejumbroso, sustalos exasperantes) logrando identificar que las palabras desconocidas (clémiso, ambonios)

pertenecen a la categoría “sustantivo” porque están precedidas por un artículo y un adjetivo. También registran los verbos (agolpaban, espejunaban, encrestoriaba, extrayuxtaba, ordopenaban) por su terminación “aba” (desinencia verbal) y porque en algunos casos están acompañados del pronombre “se / le”. En este sentido, Otañi y Gaspar (2004) proponen la interiorización de la gramática como una herramienta cultural al servicio de la comprensión y la producción de textos involucrando la concientización de los conocimientos gramaticales intuitivos y la apropiación de herramientas para explicitar esa gramática intuitiva y para usar esos saberes en las tareas de desarrollo discursivo y de uso del lenguaje.

Caso 1

Micaela considera que la formación del léxico es un proceso complejo que se pone en marcha cuando los nuevos términos se vuelven significativos para los usuarios-estudiantes y comienzan a incorporarse a su repertorio usual –para nosotros, experiencia del lenguaje- mediante diversas estrategias, tales como las que propone:

Leer atentamente el siguiente texto de Julio Cortázar

La inmiscusión terrupta: Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo. (fragmento)

Responder:

1. ¿Cuál crees que es la situación que describe el relato?
2. Marca las cuestiones que te llamen la atención y luego trata de modificarlas de modo que el texto adquiera claridad
3. ¿Qué clase de palabras crees que son melga y flamenca de la primera oración?
4. Crea una definición para estas palabras desconocidas hasta ahora.

Entiende que, según Di Tullio, el ítem lexical núcleo de la oración requiere de diversos grados de argumentos para completar el sentido de la expresión sintagmática. Por ello, toma en cuenta *le melga – le flamenca* como verbos en un predicado que solicita dos expresiones gramaticales -un agente y un objeto sobre el cual se transitiviza la acción- para significar. Destaca que los estudiantes supusieron en principio que la primera oración “parecía de otro idioma”, es decir, “desconocían” el significado de tales palabras pero pudieron reponerlo mediante el contexto y los conocimientos lingüístico-discursivos (categorías gramaticales, tipo de texto) que se pusieron en juego: nunca pensaron que tales términos fueran inexistentes. El análisis interfaz les permitió establecer una reflexión sobre los componentes del sintagma y su orden de relación jerárquica según la información que brindan, además de empezar a despejar las evidencias sobre las relaciones semánticas que entran en los textos y que a primera vista

muchas veces aparecen de manera opacada: sostiene la profesora que “Pensar en las relaciones lógicas dentro de los sintagmas ayuda a que se materialicen los mecanismos de continuidad del sentidos que todo texto requiere”.

Caso 2

Marisol propone actividades de relación entre el léxico y los aspectos morfo-sintácticos orientadas a “... organizar, consolidar y volver operativas las competencias que se han ido adquiriendo progresivamente en años anteriores...”, ya que la enseñanza de estrategias permite que el alumno organice sus conocimientos lingüísticos adquiridos y los resignifique al enfrentarse a los nuevos de modo no aislado sino desde una semiósfera –al decir de Camblong, “un concepto que intenta indicar que el lenguaje necesita un hábitat...”, semiósfera desde la cual sostiene que hay que actuar “para nutrir los procesos de comunicación entre docentes y estudiantes, y cargarlos de sentido”..

Se trabajó sobre los siguientes textos:

Texto A: “Instrucciones para cantar”, de Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas*

Empiece por romper los espejos de su casa, deje caer los brazos, mire vagamente la pared, olvidese. Cante una sola nota, escuche por dentro. Si oye (pero esto ocurrirá mucho después) algo como un paisaje sumido en el miedo, con hogueras entre las piedras, con siluetas semidesnudas en cuclillas, creo que estará bien encaminado, y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo y negro, si oye un sabor pan, un tacto de dedos, una sombra de caballo. Después compre solfeos y un frac, y por favor no cante por la nariz y deje en paz a Schumann.

Texto B: Bananas con caramelo

Ingredientes

60 grs de manteca

6 cdas de azúcar

¼ de taza de agua

4 bananas medianas

¼ taza de nueces

Yogur congelado o helado de vainilla (opcional)

Preparación

En una sartén grande, derretir la manteca a fuego moderado. Incorporar el azúcar hasta que quede disuelto. Agregar poco a poco el agua. Esperar a que la mezcla suelte el hervor, reducir la llama y continuar cocinando a fuego lento.

Pelar las bananas y cortarlas por la mitad, a lo largo. Agregarlas junto con las nueces a la salsa de caramelo que preparó en la sartén; cocinar 5 a 7 minutos o hasta que las bananas estén bien calientes;

voltearlas cuidadosamente. Colocarlas con la salsa en compoteras; cubrir con yogur congelado o helado, si lo desea y servir.”

Las consignas fueron:

“Se les pedirá que hagan una lectura silenciosa y luego se comentará oralmente sobre cada uno de ellos.

Una vez comentados, se les entregarán las siguientes consignas:

1. ¿A qué género discursivo corresponde cada género leído?
2. ¿Quiénes creen ustedes que son los posibles destinatarios?
3. Explicar las diferencias que existen entre los verbos utilizados
4. Reconocer de qué manera están presentadas las oraciones en cada texto.
5. Producir una receta utilizando los mismos verbos del texto B pero conjugados en modo imperativo y cambiando los ingredientes mencionados pero imaginados por ustedes.
6. Escribir instrucciones manteniendo el formato del texto de Cortázar pero pasando los verbos a modo infinitivo y reemplazando las palabras o construcciones subrayadas por antónimos y construcciones sinónimas respectivamente.”

Entretejido 2. Gramática y enseñanza en las fronteras del sentido

Más de 150 docentes asistieron a los talleres del curso de perfeccionamiento y actualización *Gramática, textos y enseñanza*, cuyos objetivos coincidentemente con el proyecto de investigación que lo sustenta, apuntaron a conformar un lugar de reflexión sobre los estudios gramaticales del español para precisar y construir desde tales referencias las particulares maneras en que el uso de la variedad misionera constituye una gramática situada.

Una manera de propiciar la efectiva transferencia en las aulas estuvo sostenida por la modalidad de trabajo propuesta: la realización de prácticas de ensayo o trabajos de campo en las aulas y las instituciones, como experiencias que permitieran poner en práctica los encuadres teórico-metodológicos y recuperarlos como casos para la metarreflexión. Así, los docentes entre encuentro y encuentro (fueron cuatro) propusieron a sus alumnos la resolución de problemas gramaticales –según los ejes trabajados en los talleres-, armando una carpeta de campo con muestras que les permitieron, al final del curso, relacionar significativamente los momentos del proceso en un plan didáctico integrador. Las distintas secuencias preparadas y concretadas por los profesores configuraron “casos” prototípicos o modélicos que van dando formas a nuestro dispositivo. Este análisis interpretativo constituye uno de los ejes del informe final del proyecto en sus tres (3) primeros años. De los diferentes y complejos niveles o dimensiones desarrollados, tomaremos en esta ocasión dos puntos llamativos: a) traducciones situadas y b) tras los pasos del sentido.

Punto a) Traducciones situadas

Cada docente ha podido re-pensar la gramática como disciplina y su enseñanza a partir de propuestas trabajadas con sus alumnos. Así, encontramos reflexiones como las siguientes:

El presente trabajo estará centrado en torno de los dilemas cotidianos con los cuales se debe lidiar cuando se enseña gramática en el aula de una escuela periférica. La institución donde trabajo se encuentra en el Departamento de 25 de Mayo, en el Municipio de Alba Posse a 5 kilómetros de la pequeña ciudad de Santa Rita. Más precisamente en Colonia 9 de Julio sobre la Ruta Provincial N° 103 de nuestra provincia. (Fabiana)

Este enclave geopolítico adquiere significación en una dinámica del lenguaje familiar, vecinal y global (de los medios de comunicación), que la misma docente explicita:

Es necesario resaltar, aunque pueda resultar obvio, que los alumnos (...) provienen de familias en su mayoría hablantes del “portuñol”, cuya lengua madre en algunos casos es el portugués. Los medios de comunicación utilizados son del vecino país brasileño, la televisión y la radio. La música ya tan familiar a mis oídos son en general del Brasil y los géneros oscilan entre el “sertanejo”, “música gaúcha” y por qué no “os grandes sucessos” de la música romántica.

Sigue pensando Fabiana en cómo “anclar” sus prácticas en semejante turbulencia intercultural:

Es necesario, desde ese lugar, pensar las prácticas y repensarlas desde el respeto por el “otro”, por su lenguaje, sus modos de ver e interpretar el mundo. El docente asume el papel de “traductor”, los significados otorgados a las palabras varían según las situaciones comunicativas, según las intenciones de los hablantes, según las relaciones cómplices que se establecen dentro y fuera del aula.

Tal postura epistemológica y política se traduce en operaciones didácticas muy interesantes como las que comenta en su informe e ilustra con trabajos de los alumnos:

Para explicar que ‘cajetilla’ en el dialecto rioplatense se asociaba con alguien ‘elegante’ en extremo, cuidadoso con la moda o incluso ‘demasiado coqueto’ y para entender el uso [sentido] otorgado al joven unitario en El Matadero es necesario ilustrar (...) la asociación con un vocablo del portugués es inmediata: ‘Cajetilla’ es sinónimo de ‘chique’, palabra tan utilizada en las telenovelas brasileñas...

En la “necesidad de recuperar la sabiduría de los lenguajes cotidianos, mirar a otros lugares, descreer un poquito de los mandatos del poder... que dictamina pero no consulta otras voces”, una propuesta didáctica llegó al aula de estos sujetos proponiendo contextualizar un enunciado de la zona y traducirlo a otra variante:

Anda *jodida* la cosa misma... ni para darse los gustos ya da... cada vez es más ruin para el colono... O *fumo* ni ganancia *dexa* y las contas *ainda* aumentan...

Consignas

- ¿Quiénes podrían enunciar este texto? ¿Dónde?
- ¿Podrían traducir el texto a otra variante?
- ¿Qué aspectos gramaticales querrían comentar?

Encuadre: se trata de dos colonas que conversan sobre cómo cada vez está peor la situación económica. (alumnos)

Traducción:

Para los colonos andan mal las cosas. No les da ni para satisfacer sus gustos... cada vez está peor... el tabaco ni le deja ganancia y las cuentas aumentan cada vez más... (alumnos)

Explicación metalingüística:

Para realizar los cambios trabajamos con la sinonimia y el léxico, buscamos distintas palabras (sinónimos) debatimos en grupo, consultamos el diccionario y armamos las oraciones. (alumnos)

Así, la gramática implícita en las reglas que están funcionando, se puede explicitar con el uso reflexivo del metalenguaje, un lenguaje que monta reglas sobre el lenguaje.

El complejo y mixturado paisaje de la región queda plasmado en los diversos casos y situaciones que los docentes plantean, así como Fabiana nos trasladó a la costa del río Uruguay con los sonidos de voces en *portuñol*, otras voces nos acercan variantes de los contactos lingüísticos con el guaraní o con lenguas de inmigrantes.

... la lengua guaraní, que traspasa a todos los sanluiseños³,... sigue gozando de una gran vitalidad en nuestra comunidad, incluso en sus hablantes más jóvenes. En lo apreciado con la interacción y entrevista a los alumnos del nivel medio, la lengua originaria y sus expresiones características constituyen un rasgo apreciable en el habla de los adolescentes de la comunidad. Estos chicos usan el guaraní para comunicarse con su familia y sus pares y a través de expresiones pertenecientes a ella [la lengua guaraní] manifiestan sus estados de ánimo, las costumbres de su tierra y un sin fin de cosas para las que no encuentran un equivalente ajustado a las convenciones del "estándar". ... éstos jóvenes no discriminan la lengua guaraní ... sino que dan cuenta de su valor cultural y apuestan a su defensa, preservación e inclusión.(Griselda)

Desde tal convencimiento y valoración, la docente instala expresiones híbridas donde el guaraní "sigue latiendo fuerte" y propone a los alumnos que registren expresiones escuchadas en el ámbito escolar como: *¿Quién pa trajo los libro?- Se fue nikó la maestra Marta en la otra escuela - Ya te dijo ko el maestro que no haga así.*

Luego realizan *traducciones* al registro estándar mediante operaciones gramaticales recurriendo a aprendizajes sobre: formación de palabras, relaciones de significados, uso de afijos y recursos humorísticos aprendidos en análisis de colmos, chistes y frases.

En relación con sus intervenciones, la docente aclara que los alumnos "evidencian facilidad en interpretar los juegos del lenguaje en la oralidad" y, ante la dificultad para "explicar por escrito el juego con las reglas del sistema para producir múltiples significados requieren un mayor acompañamiento", una intervención precisa para la detección de recursos, unidades de trabajo, dimensiones gramaticales que se cruzan, modos de operar para dar cuenta de las interpretaciones de los textos propuestos. En estos enunciados, Griselda da cuenta de las operaciones interfaces que necesita andamiar ante la

necesidad de ayudar a los alumnos en la comprensión de los textos, productos de “pautas culturales propias de la comunidad”.

“Las partículas mencionadas (*pa, katú, ko, n’gaú*, elisiones de “s”, entre otros)- explica la docencia-son préstamos de filiación guaraní que operan como marcadores discursivos en los enunciados de los hablantes de nuestra zona” y su uso le asigna un rasgo etno-pragmático al balizar los discursos. La escuela habilita su presencia desde el momento en que los alumnos y los docentes recurren a tales formas de manera natural, instaurando en la práctica una política descentralizada que articula con movilidad y respeto la integración de la diversidad intentando –dicen las docentes, parafraseando a Dra. Camblong- “quitar las ‘espinas’ que el ‘corazón del Mercosur’ ha recibido como consecuencia de la injusticia cotidiana que le infringen los grandes centros”.

Punto b) conjurar/destejer el sin-sentido...

Mariel, prologa su trabajo de la siguiente manera:

A modo de reflexión... Si es verdad que hemos comprendido atinadamente de qué hablamos cuando hablamos de *sentido*, opino que el corolario de todas las reflexiones motivadas durante el curso debería surgir no tanto de la bibliografía como de la auténtica experiencia; que resulta ser, a la sazón, lo que mejor puede enriquecer el debate.

Entre las variadas situaciones de experiencia compartidas, Mariel recupera de uno de los encuentros la analogía “bastante interesante” propuesta por una colega: *la gramática es al lenguaje lo que el triángulo a la montaña*.

Simpatizo con esta figuración porque me parece que expresa a las claras la encrucijada problemática a la cual nos somete diariamente el mandato curricular de hacer coincidir las medidas ideales del idioma con la realidad pétrea de nuestro “dialecto asperón” (como ya nos hemos acostumbrado a decir). (...).

La gramática de un idioma es una abstracción que nos ofrece los modelos a partir de los cuales deberíamos entender (y mejorar) el lenguaje en uso que, paradójicamente, desborda todos los moldes y escapa incesantemente a toda sistematización; porque fluye, porque está vivo. (Mariel)

Presenta sus *movidas* en el juego compartido (del curso) al cual ingresó con la expectativa de resolver el acertijo: *¿cómo hay que enseñar gramática?* Y de a poco- dice Mairel- “estoy comprendiendo que en realidad necesitábamos tan sólo el diálogo para poner en evidencia la impertinencia de tan necio rompecabezas” e ironiza desde los principios bajtinianos: “como si ya Bajtín no tratara de hacernos entender que estamos equivocados si pensamos que nos comunicamos a través de oraciones”.

No obstante, la innegable fuerza de la referencia teórica, reconoce el “complicadísimo relieve” del terreno lingüístico donde la impronta del estructuralismo continúa imborrable en las aulas y las reglas del sistema son un saber exclusivo del profesor, alcanzable sólo para algunos pocos alumnos *iluminados*.

Ante estas contradicciones y tensiones, nos preguntamos: ¿Cómo conjurar el sinsentido?

La respuesta la lleva a los aportes teóricos de la Semiótica para construir “un enfoque que efectivamente restituya al hecho lingüístico su valor de *signo*.” Por otro lado, recupera las contribuciones del Análisis del Discurso y de la Sociolingüística como también la problemática crucial de las variedades dialectales en nuestro territorio fronterizo. En tal sentido, reconoce como un acierto situar la práctica pedagógica en *semiosferas* de trabajo donde la *continuidad* sostenga aprendizajes situados.

Concluye sus reflexiones retomando la metáfora del triángulo para plantear el desafío de ir y escalar la montaña, utilizando como peldaños los propios discursos que fluyen en las interacciones con los alumnos apoyados en el triángulo de base. Sus relatos áulicos refieren experiencias significativas y acordes con las reflexiones teóricas que desarrolla efectivamente en una escuela técnica (EPET) de la localidad misionera de Capioví.

Nudos provisorios. Hilvanes finales

Dichos espacios de formación se constituyen en interesantes foros de reflexiones compartidas acerca de decisiones y argumentaciones que sostienen nuestro trabajo con la gramática, y funcionan a modo de ovillos de base de los entramados que configuramos. Enunciamos brevemente algunos de dichos postulados:

- Situar las reflexiones sobre el lenguaje en dimensiones de *mapa* y de *relato* (ejes histórico y geográfico);
- Abordar el objeto desde un enfoque interfaz fuertemente articulado con las dimensiones discursiva y semiótica;
- Enunciar y explicar características de la variedad de uso de la región a partir de variaciones y artificios complejos: corrimientos, combinaciones cambiantes, sincretismos, amalgamas, enunciados que entrecruzan procedimientos de distintos campos, planos y niveles;
- Construir un aparato formal para describir y explicar tales operaciones según la situación de uso y los sentidos construidos en móviles territorios;
- Identificar en esos *juegos* una idiosincrasia que escenifica en el discurso su médula semiótica de frontera y de cruces, espacio que atañe a los mismos investigadores.

Sobre la base de estos constructos se tejieron (analizaron e interpretaron) los casos de enseñanza de la gramática.

Hemos entretejido una figura con puntos y motivos que nos permitieron ajustar algunas vueltas y dejar otras en suspenso porque el camino de la investigación es un zigzag de inciertas conclusiones. La experiencia nos ha convencido de una decisión: poner el acento en las prácticas de docentes y alumnos en las aulas permite mostrar que la gramática, cuyo dispositivo trabaja con conjuntos finitos, puede dar

cuenta de una práctica semiótica infinita, si la pensamos situada y ejercida en procesos discursivos que ponen en escena la memoria, el sentido común, los saberes compartidos, las continuidades de una semiosfera habitada y conocida, las contingencias, el azar,... haciendo de la lengua viva una experiencia que recurre al sistema y sus opciones pero lo supera y lo desborda: por lo tanto, el territorio de trabajo para su estudio, también ha de seguir estas direcciones y tolerar los bordes en constantes corrimientos.

Notas

¹ En el sentido que Camblong y Fernández (2012) dan al término: “La conversación es una experiencia insoslayable en la instauración de significaciones y del lenguaje, a la inversa, toda experiencia deviene conversación en el intercambio de significaciones y sentido.” (p. 10)

² “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fíulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.”[Cortázar, 1969. *Último round*]

³ Se refiere al gentilicio de San Luis del Palmar, localidad de la provincia de Corrientes.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMBLONG, Ana María y FERNÁNDEZ, Froilán (2012). *Alfabetización semiótica en los umbrales. Vol. I Dinámicas de las significaciones y el sentido*. Posadas: Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones.
- CAMBLONG, Ana María (2010). Estancias mestizo-criollas. *Revista De signos y sentidos / 11*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- CAMBLONG, Ana María (2008). *Lenguaje y metalenguajes*. Conferencia de apertura Programa Articulación en Educación Posadas, Mnes. (mimeo)
- CORTÁZAR, Julio (2011). *Obras completas. Bs. As.: Alfaguara*
- DI TULLIO, Ángela L. (1997). *Manual de Gramática del español, Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*, Edicial: Bs. As.
- GASPAR, María del Pilar y OTAÑI, Laiza (2004). Cap. III La gramática en Alvarado, Maite (Coord.): *Problemas de enseñanza de la lengua y la literatura*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- LESCANO, Marta. *Desarrollo de la competencia léxica desde un enfoque cognitivo-discursivo*, (ponencia), consultado en <http://www.unne.edu.ar/institucional/documentos/lecturayescritura08/lescano.pdf>, disponible el 08/08/11.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. España, Espasa libros.

Escuchar para ver, yuxtaposiciones sonoro-visuales en el dibujo animado

Alonso, Maria Alejandra y Balbastro, Mario

Paraalonso@yahoo.com.ar

Resumen

La denominación *dibujo animado* es mezquina con algunas de las materias significantes que lo constituyen como lenguaje. Aunque existen dibujos animados previos al cine sonoro, la animación es el resultado de la articulación entre dibujos, movimiento, sonido, ruido y música. Referirse al cine dibujado como *dibujo animado* implica poner por delante su carácter visual y móvil, silenciando las otras tres materias significantes que lo constituyen como lenguaje. El presente trabajo es parte de un análisis más extenso sobre operaciones metadiscursivas y de metalenguaje propias de los textos animados. En este caso las reflexiones surgen a partir del análisis de tres cortometrajes de la década del 50, protagonizados por *Gerald McBoing-Boing*. En estos relatos la relación entre lo sonoro y lo visual se desarticula en la diégesis, configurando nuevas posibilidades semánticas que se desvían o quiebran en relación a lo propuesto por otros textos animados de su época. Se busca establecer diferentes categorías de operaciones *meta* en los dibujos animados, habilitadas por la especificidad de sus materias significantes. El análisis se desarrolla desde una perspectiva sociosemiótica.

Palabras clave: Materias de la expresión, lenguajes animados, imagen, movimiento, sonido.

Keywords: Expression subjects, animations languages, image, movement, sound.

Particularidades del dibujo animado y sus materias de la expresión

Retomando la concepción metziana del cine en tanto lenguaje, considerando que posee reglas y posibilidades de articular fragmentos, pero a diferencia de la lengua (oral y escrita) no tiene una gramática ni unidades mínimas (en el sentido de las letras, las palabras y sus acotadas y estrictas posibilidades de articularse en cada idioma); pensamos al dibujo animado también como un lenguaje en el que se articulan diferentes materias de la expresión. (Metz, 1972)

El cine es la combinación de las siguientes materias de la expresión:¹ “imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil, leyendas, tres tipos de elementos sonoros (palabras, música, ruido)” (Metz, 1974, p. 40), donde la sensación de movimiento se reconstruye por sucesión dinámica y continua de imágenes estáticas; decimos que se reconstruye porque originalmente el movimiento ocurrió delante de la cámara, y la película lo muestra “lo más parecido posible”, gracias a su mencionada condición icónico-indicial. En las películas de animación, en cambio, el movimiento se construye cuadro a cuadro. Se trata de una creación de movimiento de imágenes a partir de imágenes fijas.

En el dibujo animado es la sucesión de imágenes puede ser dibujada a mano o por otros medios, y coloreadas de manera similar. Es por el efecto de su sucesión a un ritmo estable que se crea la sensación de movimiento.² Pueden o no ser sonoros. Lo particular de este lenguaje es el modo en que están producidas las imágenes.

Si bien hay dibujos animados más realistas que otros, el lenguaje muestra un cierto rastro de “artesanalidad” –exceptuando la animación digital con estética de digital– que se presenta en relación con la creación de movimiento en pantalla (aunque estas imágenes no sean producidas manualmente). El hecho de ser fuertemente “un dibujo” y luego animado, no oculta su producción sino que la pone de manifiesto.

Las características materiales del dibujo animado presentan una amplia posibilidad de combinatorias en el plano de la expresión y en el del contenido (de acuerdo con los planos con los que Metz define el nivel de descripción de la materialidad). Esto hace que se diferencie del resto de los textos con los que comparte el medio, pero no el lenguaje.

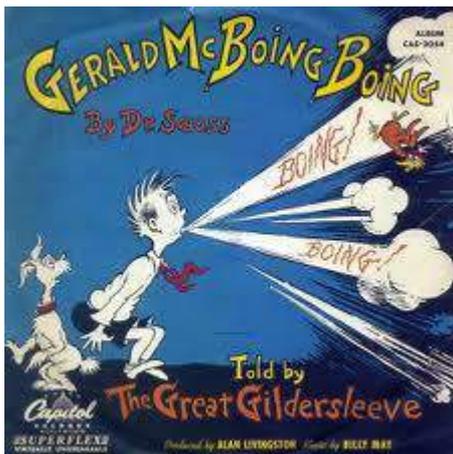
Mientras que el cine toma el movimiento y lo transforma en sucesión de imágenes móviles y múltiples, el cine de animación construye este efecto a partir de imágenes estáticas y aisladas. Las distintas técnicas de animación llevan a la necesidad de fotografiar de manera separada cuadro a cuadro y luego configurar la sucesión de los mismos para crear sensación de movimiento. La referencia, el objeto captado por la cámara, tiene características diferentes a las del cine de acción en vivo, uno debe ser animado por la edición, mientras que el movimiento del otro debe ser capturado. En este sentido María del Pilar Yébenes Cortés propone: “El cine de animación es una provocación. Mientras que el cine de imagen real se basa en la realidad de movimiento, el cine dibujado tiene que provocar dicho movimiento, es decir, tiene que hacer que lo estático se haga real en el momento de la proyección.”(Yébenes Cortés, 2005)

Considerando las particularidades del dibujo animado como lenguaje, teniendo en cuenta las materias de la expresión que lo constituye y los verosímiles que acotan sus géneros es que abordamos el análisis de este caso preguntándonos por los horizontes de expectativas que se quiebran y el modo en que esto se lleva adelante.

El caso Gerald Mc.Boing Boing

El cortometraje animado *Gerald McBoing Boing* (1951) dirigido por Robert Cannon y producido por *United Productions of America* (UPA) es una transposición del cuento infantil homónimo del escritor Dr Seuss. Anteriormente el cuento escrito había sido transpuesto con formato de disco, narrado por Gildersleeve.

En la transposición al dibujo animado mantiene el relato en rima original el libro, articulando la voz del narrador con imágenes visuales y sonoras que complementan el relato oral.³



Descripción y análisis

El cuento, y su transposición audiovisual cuentan la historia de Gerald Mcloyd, un niño que vive con sus padres y al pronunciar su primera “palabra” lo que emite no es una palabra sino un fonema similar a la onomatopeya *Boing, Boing*, a partir de la cual se cambia el nombre del pequeño por el de Gerald McBoing Boing. Gerald no pronuncia palabras, sólo emite sonidos que provocan desconcierto, desesperación y hasta miedo en los seres que lo rodean, especialmente sus padres. La disfuncionalidad expresiva de Gerald le impide comunicarse con otros sujetos como sus compañeros de escuela, sus padres, sus maestros. Esta diferencia fónica provoca que lo expulsen de la escuela, de su casa y lo margina socialmente.

Finalmente se encuentra con un productor de radio que lo invita a trabajar en su emisora. El protagonista encuentra una función social a su medida realizando sonidos y efectos sonoros en radioteatros y conciertos radiales.

Finalmente es reconocido socialmente a partir de sus capacidades sonoras y se reincorpora a la vida social como un triunfador (Aclamado por el público y transportado en limusina).

Este cortometraje posibilita la reflexión sobre la manera en que se articulan las materias de la expresión propias del dibujo animado como lenguaje, evidenciando la relación no motivada entre las imágenes y los sonidos.

Por un lado podemos considerar los elementos visuales que constituyen al dibujo animado:

1. Dibujos múltiples que al proyectarse mecánicamente producen sensación de movimiento.
2. Grafemas dibujados. Palabras escritas.

Por otro lado consideramos los elementos sonoros en tres planos:

1. Narrador oral, relato con rima consonante. Rimas y Fonemas organizados en rima a cuatro partes.

En esta misma categoría podemos incluir los diálogos de los personajes, quienes también hablan con el mismo tipo de rimas que el narrador. Si bien el narrador es una voz extradiegética y los personajes son diegéticos y están dentro del campo cuando participan dialogalmente, podemos considerar ambas voces como una misma materia de la expresión, que funcionan de manera muy similar en el desarrollo de la historia.

2. La banda sonora se escucha de manera continua, acompañando el sintagma visual con un desarrollo instrumental casi incidental.⁴ Se instrumenta con vientos de madera: clarinete, fagot, oboe y flauta. Incluye una trompeta, una viola y un violonchelo y saca las cuerdas que vibran agregando más instrumentos de vientos que los incluidos en una banda clásica. Más el set de percusión. Esto vuelve a UPA experimental. Esta materia de la expresión constituye al relato de manera constante, armónica, y coincide en los momentos nucleares con notables efecto de quiebre o viraje. La banda sonora cuenta junto con lo visual y la narración oral, acentuando la ambientación según se torne cotidianamente alegre, gravemente incierta, estridentemente feliz...

3. Banda sonora/ de sonidos /de efectos sonoros, asonantes. Onomatopeyas. Estos sonidos no son constantes, no están pegados unos con otro. Los sonidos no musicales a partir de instrumentos de percusión en este caso no son una sucesión, no son sintagmáticos, sino que se insertan en el relato de manera repentina. Estos sonidos o ruidos, pueden estar producidos por instrumentos de percusión como también gravados del ambiente (por ejemplo el sonido del andar del tren sobre la vía, con el ruido de sus motores y su bocina)⁵ y sonidos objetos. Luego editados.

Los elementos visuales y sonoros se articulan configurando un relato. A partir de la descripción de la estructura del relato⁶ podemos simplificar este desarrollo en cuatro grandes momentos que se identifican desde lo visual como desde lo musical:⁷

En un primer momento la música es ágil, americana (Ampliar este descriptor), con flautas y clarinetes. Coincidiendo con el tiempo en que Gerald intenta realizar diferentes actividades sociales como compartir tiempo de óseo con su familia, ir a la escuela, jugar con otros niños. Progresivamente los sonidos que emite Gerald McBoing Boing son más graves y fuertes. Asusta a los amigos y al padre. Hasta que se constata esta imposibilidad y se deprime.

1. Se va de la casa.

2. El fondo es oscuro, resaltan los puntos blancos que representan la nieve y los sonidos son tenidos, largos y dramáticos.

3. Lo encuentra el dueño de la radio y lo convoca a participar en sus emisiones.⁸

4. Coda final: se consagra haciendo sonidos en la radio y todos lo aclaman. Se va en la limusina con sus padres.

En una misma dirección se articulan los motivos temáticos. El modo en que se expresa el protagonista desde su primera irrupción sonora en el mundo resulta disfuncional desde el modo legítimo de hablar, la utilización de fonemas no convencionales imposibilita la comunicación de Gerald con los otros personajes.

Las expresiones de Gerald, diferentes a las de los otros provocan en éstos miedo y rechazo por el protagonista. Lo diferente no sólo no es aceptado sino que asusta.

En este diálogo truncado entre las expresiones sonoras de Gerald y la lengua legítima practicada por los otros personajes se con la lengua legítima y no le permite comunicarse. Gerald.

Estas imposibilidades comunicacionales tematizan la lucha por el sentido y la integración, lucha de poder o integración social a partir del lenguaje. El modo de expresión sonora del protagonista no es ni el lenguaje hegemónico ni el musical institucionalizado, ya que utiliza otros fonemas, otros ruidos, otros modos.

Luego de ser echado de la escuela y de su casa, en plena noche de invierno el protagonista es hallado por un personaje que se acerca a él no desde lo verbal ni desde la música orquestal, sino mediando el diálogo con un instrumento de percusión. A partir de la ejecución de un xilofón el nuevo personaje logra interactuar con Gerald. La relación sonora se vuelve simétrica por primera vez en el relato. El protagonista logra ejecutar sus fonemas según sus deseos de comunicación accediendo a la comprensión por parte de su interlocutor.

El sujeto con el xilofón resulta ser un productor radial y lo convoca para trabajar en los efectos sonoros de un programa.

La manera en que se comunica Gerald en un principio se plantea como carencia, disfuncional en relación al modo legítimo de hablar (y también de hacer música), y en el avance del relato se revierte y se vuelve un valor en sí mismo. La interacción con otros sonidos (instrumento de percusión) y su inclusión en un medio de comunicación masivo legitiman la diferencia fonética de Gerald.

Esta reflexión sobre lo sonoro de la comunicación y la legitimidad de la lengua también convocan a la reflexión sobre el dibujo animado como lenguaje, en tanto la articulación de sus diferentes materias de la expresión como posibilidades de manipular esos elementos para articular diferentes configuraciones semánticas. Quiebran con la naturalización del lenguaje poniendo por delante la no motivación entre imagen y sonidos, poniendo por delante el modo de producción. A cada imagen en movimiento no le corresponde un sonido determinado, sino que se articulan y combinan teniendo en cuenta convenciones culturales que a partir de la repetición asumen como natural el sonido que produce un piano al caer, o un yunque al golpear la cabeza de un personaje. Combinaciones propias de los dibujos animados asimiladas como unidades entre lo visual y lo sonoro, pero creadas por los artistas detrás de la obra.

Estas costuras a la vista, esta manifestación de los modos de producción muestra que ningún dibujo animado habla o produce sonidos, siempre son puestos por la edición, en este caso es evidente.

Conclusiones

Gerald McBoing Boing utiliza fonemas diferentes al de la lengua como la conocemos. La imposibilidad de utilizar el lenguaje legítimo lo incomunica y lo coloca en un lugar de exclusión social. Esto se revierte cuando otro personaje es capaz de comunicarse con él a través de un instrumento musical e interpretar sus fonemas como válidos. Esta nueva valoración de su diferencia lo reinserta en la sociedad dándole validez y legitimidad a su modo de expresarse.

Los fonemas de Gerald McBoing Boing no hacen sistema con el lenguaje legítimo, no se articulan. Esta diferencia paradigmática del lenguaje lo restringe en otros aspectos sociales como la escuela, el trato con otros niños y hasta la convivencia familiar. Su manera diferente de expresarse asusta a los otros, principalmente por ser distinta e incomprensible.

Se da una lucha porque no puede utilizar la lengua, están desasociados los fonemas. Lucha por integrarse a la lengua y no lo logra. Lucha por incorporarse en el habla y el lenguaje y con la música, que es continua. Gerald McBoing Boing usa otro sistema fónico y no logra hacer sistema ni con el lenguaje ni con la música.

La música incidental y el relato oral acompañan el relato visual, aunque no necesariamente están sincronizados. La sincronía entre imagen y sonido se da en los momentos en que Gerald McBoing Boing abre la boca y aparecen sus efectos sonoros. Aunque sus fonemas producen una ruptura en la diégesis. Los fonemas de GMBB rompen con la expectativa tanto de los otros personajes como con la expectativa enunciativa. En esta ruptura de lo esperado se evidencia la artificialidad de lo sonoro en los dibujos animados en general. En estos lugares en que lo sonoro no coincide con la representación visual se muestra que las imágenes y los elementos sonoros son una combinación arbitraria del montaje. Mientras que en los otros cortometrajes animados este montaje se invisibiliza al naturalizarse el movimiento y la capacidad dialogal de los personajes como una cualidad en sí mismos, este cortometraje expone las costuras, las facturas.

En estos gestos disruptivos de la diégesis a partir de elementos sonoros que no coinciden con lo esperado se cuestiona esa naturalización del hablar de los personajes animados y se articulan otras posibilidades sonoras.

Lo sonoro, no reconocido en la nomenclatura de este lenguaje: *dibujo animado*, es un elemento constitutivo en la producción semántica, y en este caso es el elemento en el que se apoya el desarrollo del relato en su conjunto. La disrupción sonora, el quiebre con lo esperado en los elementos audibles articula el desarrollo de todo este cortometraje.

Además de la utilización disruptiva de lo sonoro, tanto en la selección de instrumentos que componen la banda como en la utilización de sonidos ambiente y ruidos, desde lo visual se establecen quiebres con la estética clásica, establecida principalmente por las producciones de Disney.

También los fondos también se distancian con una postura crítica de la estética disneyana, en ocasiones los personajes, están contruidos a partir de dibujos con pocos trazos. Las líneas no siempre cierran la figura dibujada, dejando espacios en los que pueden confundirse figura y fondo. Este gesto se refuerza desde el color. Las figuras que constituyen los fondos o los ambientes están coloreadas sin respetar los contornos establecidos por la línea negra que compone los objetos, el color sobresale de la línea o no llega a cubrir la totalidad de la superficie del objeto.

Si bien el montaje visual agrega algunos elementos estéticamente llamativos como los fundidos de una escena a la otra en la que se mantienen el personaje y su morfología mientras mutan algunos elementos sobre el nuevo fondo, no consideramos que estos elementos sean constitutivos del relato, ya que los otros efectos de montaje como el corte o el fundido a negro son los más recurrentes en este caso sin que se establezcan especificidades expresivas en la utilización de uno u otro.

Notas

¹ “Me parece evidente que se apoya implícitamente sobre un criterio que Hjelmslev habría llamado materia de la expresión (= “sino típico” en Roland Barthes). O sea sobre la naturaleza física del significante: caracterización sensorial de las señales que constituyen el filme y que si hubiesen sido físicamente distintas, hubiesen producido algo diferente que un filme (por ejemplo, una ópera). La definición del filme por parte del usuario es de tipo técnico-sensorial. Técnico en la emisión y sensorial en la recepción.” (Metz 1974: 38)

² Estos modos de construcción del dibujo animado están descritos en muchos manuales de técnicas. Entre otros los nacionales: Sáenz Valiente (2006), Cáceres (2004); Manrupe (2004), Taylor (2000)

³ El filme ganó un premio Óscar en la categoría de mejor cortometraje animado. El estudio produjo otros tres cortometrajes protagonizados por el personaje, *Gerald McBoing-Boing's Symphony* (1953), *How Now Boing Boing* (1954) y *Gerald McBoing-Boing on the Planet Moo* (1956). En 1956, la cadena estadounidense CBS produjo una serie de televisión llamada *The Gerald McBoing-Boing Show*, que fue narrada por Bill Goodwin. En 2005 se creó una nueva serie, titulada *Gerald McBoing-Boing* y producida por Cookie Jar Entertainment, aunque este último *spin off* presenta notables diferencias de lenguaje y género en relación a los primeros cortometrajes.

⁴ Director musical Gail Kubik.

⁵ Esta experimentación sonora es característica de la UPA (United Productions of America). A diferencia explícita de la productora Disney que sólo produce sus sonidos a partir de instrumentos musicales, la UPA utiliza también sonidos objetos. Borphy (1991) desarrolla un análisis comparativo de la articulación sonora en los cortometrajes de Disney y la posición crítica y distante de las producciones de la Warner. Lo desarrollado por el autor es pertinente de retomarse en nuestro análisis, ya que la postura de la UPA coincide parcialmente con la de la Warner, colocándose ambas en un espacio opuesto y contestatario con la estética y la ideología Disney.

⁶ En el anexo se desarrolla la descripción y análisis estructural del relato.

⁷ Llamaremos lo musical cuando estemos haciendo referencia a la banda sonora exclusivamente, mientras que en lo sonoro incluimos tanto la oralidad, la música y los ruidos.

⁸ La radio era en el contexto histórico en que se realiza el cortometraje un lugar de constante desarrollo, era el medio masivo con mayor posibilidad de audiencia.

Bibliografía

- BARTHES, Roland y otros (1972): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BORPHY, P. (1991) The animation of sound, en Alan Cholodenco (1991) *The illusion of life*, Sydney, Power Publications.
- CÁCERES, G. (2004) *Entre dibujos, marionetas y píxeles*, Buenos Aires, La cruzía.
- MANRUPE, R. (2004) *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- METZ, Ch. (1972) El cine, ¿lengua o lenguaje? en *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (1974) El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico, revista *Lenguajes nro.2*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SÁENZ Valiente, R. (2006) *Arte y Técnica de la animación. Clásica, corpórea, computada, para juegos o interactiva*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- SAUSSURE, F. (1967 [1945]) *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada. Publicado por Bally, C. y Sechehayé, A.
- STEIMBERG, Oscar (1993 [1998]) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.
- TASSARA, M. (2001) *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires, Atuel-Colección del Círculo.
- TAYLOR, R. (2004 [2000]) *Enciclopedia de técnicas de animación*. Buenos Aires, La isla.
- TRAVERSA, O. (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Hachette.
- VERÓN E. (1998 [1987]) *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.
- VERÓN, E. (2005 [2004]) Diccionario de lugares no comunes, en *Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona
- YÉBENES CORTÉS, María del Pilar: *Los lenguajes del código animado. Estudio de la estética del anime (cine de animación japonés)*, publicación electrónica en <http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos-congreso/Pilar%20Yebenes.pdf> . Consultado el 02/01/05.

Anexo

Análisis estructural del relato desde la perspectiva desarrollada por Barthes (1972)

Momentos nucleares del relato:

Equilibrio inicial: familia en la cotidianeidad del living

Degradación: Gerald McBoing Boing abre la boca y emite fonema "Boinboing", el padre se asusta y llama a un médico.

Constatación del desequilibrio: llega el médico, no encuentra solución y se va.

Fundido a negro

Se refuerza en la reiteración de situaciones/escenas cotidianas el desequilibrio:

- En el mismo living del principio, situación cotidiana, aunque el padre tiene expresión de enojo, el niño anda en monopatín, se acerca al padre y abre la boca; sus sonidos explosivos asustan al padre.

Fundido a negro

- La madre despide a GMBB, quien va a la escuela, entra y sale del edificio escolar y vuelve a la casa con una nota de expulsión e la escuela, la madre se desmaya.

Fundido de un cuadro a otro, el banco sobre el que está parado GMBB muta en monopatín, se mantiene el personaje.

- GMBB juega en un parque con entre otros niños, se acerca a ellos y cuando emite sus fonemas los niños se asustan, lo echan o huyen.

Corte

Nueva degradación: vuelve corriendo a la casa (los fondos se tornan oscuros, como representando la noche), entra al baño onde su padre se afeita, al abrir la boca, con expresión de angustia en su rostro, sus fonemas vuelven a asustar al padre, quien lo echa del baño. GMBB sube la escalera hasta su dormitorio (los fondos se vuelven rojos y las figuras negras), junta un bulto y sale por la ventana. (En el exterior el fondo es oscuro y resaltan sobre él los puntos blancos como nieve, y las líneas de las figuras también son más claras.)

Corte

Mejoramiento: GMBB está por subir a un tren y lo llama un hombre alto. Lo interroga sobre sus habilidades fonéticas, mientras acompaña su diálogo con una pianola y le pide a GMBB y emita diferentes fonemas. Lo invita a participar en sus emisiones radiales.

Fundido a negro

Constatación del nuevo equilibrio: estudio de radio, locutores frente a micrófono leen libreto con diálogo, GMBB frente a otro micrófono lee su guión emitiendo múltiples fonemas. El público presente lo aplaude. GMBB sale con su Emili por la alfombra roja, firma autógrafos y se sube a una limusina.

Bibliotecas territoriales para armar. Notas para el montaje y la lectura de los archivos autorales misioneros

Carla Andruskevicz

vitalina@gmail.com

Proyecto de Investigación: Territorios literarios e interculturales: configuraciones teóricas, críticas y metodológicas (16H347)

Director e integrantes del equipo: Dra. Carmen Santander (Directora). Lic. Carla Andruskevicz (Co Directora). Lic. Carmen Guadalupe Melo. Mgter. Javier Chemes. Lic. Claudia Burg. Lic. Silvia Insaurralde. Lic. Sergio Quintana. Prof. Carolina Mora. DG Rodrigo Ríos Giménez. Prof. Yanina De Campos. María Eugenia Mercol. Marcos Pereyra. Romina Tor. Carolina Fernández. Franco Barrios. Gabriela Domínguez.

Institución: Programa de Semiótica. Secretaría de Investigación y Posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Resumen

Nuestro trabajo forma parte del Proyecto de Investigación Territorios literarios e interculturales que focaliza en la producción literaria y cultural de un conjunto de escritores/autores misioneros, con la finalidad de instalar una biblioteca-archivo que guarda/atesora colecciones y materiales, pero también las exhibe/muestra/difunde para producir, desde los despliegues de la crítica literaria, diálogos y debates en torno a las configuraciones discursivas y semióticas instaladas en los territorios autorales explorados. La propuesta entonces parte de la construcción de una biblioteca territorial -en soporte papel y virtual- que pueda ofrecer a sus lectores los múltiples paisajes literarios, conjugados con los materiales que componen los archivos de los escritores -en el caso de conseguirlos. Cabe destacar que tanto estos materiales como las obras publicadas de los autores, circulan dispersos y fragmentarios en la Provincia, por lo que nuestra tarea resulta un desafío que intenta posicionarse estratégica y políticamente en el campo cultural misionero.

Palabras clave: autor – territorio – literatura - biblioteca – archivo

Keywords: author - territory - Literature - Library – archive

Algunas pistas para reconocer una biblioteca territorial

Siguiendo y persiguiendo las huellas derridianas respecto a las funcionalidades y potencias discursivas del exergo, sobre todo cuando afirma que es una estrategia que *da el tono* -por otra parte, también decisivo en un momento como este- y permite que ciertas palabras queden resonando en el aire como umbrales de lo que se va a decir inmediatamente, entro en la *biblioteca* de la mano de un maestro en el arte de con-jugar piezas, fragmentos, discursos pero no sin antes reconocer que sus palabras fueron irremediabilmente intervenidas:

“Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes (...) se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, (...) sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e

imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer. (Cortázar, 1968, p. 4).

*

Las reflexiones que quiero compartir con la lectura de este trabajo, forman parte del Proyecto de Investigación *Territorios literarios e interculturales* que explora y focaliza en la producción literaria y cultural de un conjunto de *escritores/autores* misioneros, con la finalidad de instalar una *biblioteca-archivo* que *guarda/atesora* colecciones y materiales, pero también y ante todo las *exhibe/muestra/difunde* para producir diálogos y debates, desde la crítica literaria e intercultural, en torno a las configuraciones discursivas y semióticas de los *territorios* que *atravesamos* y *habitamos*, que nos *atraviesan* y nos *habitan*.

Los *espacios* rizomáticos creados por los autores a quienes definimos como territoriales, se sitúan en un enclave cultural dinámico y dialógico en el sentido de la diversidad que los constituye y que imposibilita hablar de la *cultura*, la *identidad* y la *lengua* como si se tratase de entidades homogéneas e inalterables. El *territorio* misionero, zona de frontera y de pasaje, de culturas en contacto, de lenguas y dialectos polifónicos compartidos y diseminados en la multiplicidad de discursividades que lo surcan, reverbera en la literatura de los autores territoriales transformándolas, a partir de diversas estrategias y recursos, en agenciamientos colectivos de enunciación que se posicionan política e ideológicamente en las escenas de la literatura nacional y también universal.

La propuesta del proyecto reseñado parte de la construcción de un *banco-archivo-biblioteca territorial* -en soporte papel y digital/virtual- que pueda ofrecer a sus lectores la multiplicidad de paisajes literarios y discursivos, combinados con los materiales que componen los archivos de los escritores para dar cuenta de las constelaciones móviles, inter e hipertextuales, que sus proyectos autorales y escriturales despliegan. Tanto estos materiales como las obras publicadas de los autores, circulan dispersos y fragmentarios en la Provincia, por lo que nuestra tarea resulta un desafío que intenta posicionarse estratégica y políticamente en el campo cultural.

Es importante señalar que la construcción de las *bibliotecas territoriales* transforma la práctica de la lectura crítica y literaria en *clave regionalista* y *esencialista*, ajustada y ceñida al *color local*, a los folklorismos y paisajismos como si el escritor solamente *pintara* una realidad geográfica desprovista de complejidades, tensiones, resistencias y diálogos culturales. De este modo, abordamos la categoría del *autor territorial*, quien habita y a la vez habilita un espacio geográfico que se instala fundamentalmente como un espacio político e ideológico.

La *literatura territorial* producida por estos autores -pero también leída por cierto tipo de lectores- insiste discursiva y literariamente, en geografías y espacialidades que no solo colaboran en la identificación del lugar desde el cual se escribe literatura, sino que se configura como un

dispositivo de poder para la legitimación estratégica de representaciones culturales y posiciones políticas e ideológicas que mapean los universos literarios y rompen con los ingenuos moldes establecidos para la escritura producida en las *provincias*, en las *regiones* o en el *interior* del país. En este sentido, el territorio resulta para nosotros indispensable al reflexionar y trazar itinerarios de los proyectos autorales y escriturales, ya que emerge como metáfora espacial del escritor *animalario* quien, con sus palabras, marca y se *adueña* del lugar que habita a partir de un proceso dinámico de localización de fronteras materiales, simbólicas e identitarias.

Claves para un entramado de gestos: guardar, olvidar- recordar, archivar

Las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red... En uno y en otro lugar la humanidad del libro, incluso entendido como haz de relaciones, no puede ser considerada idéntica. (Foucault, 1969, p. 37).

Las características y particularidades de la construcción de las bibliotecas y archivos de los autores territoriales con los cuales trabajamos, son tan disímiles y múltiples como las figuras de los distintos autores lo permiten:

- escritores que demuestran una definida conciencia de sí mismos como autores, que siguen el proceso de armado y montaje y participan de cerca ofreciendo sus archivos dispuestos en cajas meticulosamente organizadas;
- en contraposición, también autores a quienes *jamás se les hubiera ocurrido que alguien podría interesarse en sus papeles y borradores* y que entregan sus materiales desordenados, “suelos” o en bolsas de consorcio;
- autores fallecidos cuyas familias ceden los materiales deseosos y esperanzados en un reconocimiento simbólico y público en el campo social y cultural;
- pero también, familias recelosas y escépticas ante estas posibilidades, *custodias* y *guardianas* de una suerte de *escritura-tesoro* que difícilmente cedan o compartan, al menos en su totalidad; en fin, un universo interesante que se entreteje con anécdotas y relatos sobre las que, lamentablemente, aquí no me podré explayar.

En mi caso, trabajo -acompañada por los investigadores Romina Tor y Marcos Pereyra- con la producción escritural y la configuración del proyecto autorial del escritor Raúl Novau -correntino, radicado en la ciudad de Posadas desde muy chico-, quien ha puesto a disposición del equipo los materiales que componen su archivo personal.

Considero relevante comentar que el antecedente que impulsó y actuó como umbral de estas investigaciones se vincula con la construcción del archivo de Marcial Toledo -a cargo de la Directora del Proyecto Carmen Santander-, clave para adentrarse en las figuras y posicionamientos de un

auténtico y polémico autor-intelectual misionero. Destaco también la construcción en proceso de los archivos y bibliotecas de los reconocidos autores misioneros Olga Zamboni -a cargo de la investigadora Carmen Guadalupe Melo-, Rodolfo Nicolás Capaccio -a cargo de la investigadora Yanina De Campos- y Lucas Braulio Areco -a cargo de todo el equipo: este autor no solo se dedicó a *escribir* una diversidad de géneros, sino que además se dedicó a la música y a la pintura, obras que nos encontramos investigando, digitalizando y fotografiando a partir de la entrada a su propio atelier.

En todos los casos, la posibilidad de la construcción y la configuración de los *territorios autorales* que los escritores misioneros trazan (y han ido trazando) en la diversidad de espacios e intersticios culturales, pueden reconocerse y leerse en las obras literarias reconocidas, editadas, publicadas y puestas en circulación a partir de variados circuitos de distribución, pero también en aquellas obras inéditas o menos conocidas por los posibles lectores, quizá perdidas, escondidas o marginadas.

El relevamiento y la recopilación de materiales de géneros diversos como los literarios, periodísticos, autobiográficos, críticos, y dispuestos en soportes múltiples (papel, digital, audiovisual) que den cuenta de los procesos y proyectos autorales, resulta clave para la producción de lecturas e interpretaciones acerca de la circulación de las figuras de los escritores en las escenas culturales; estas se entretajan conformando constelaciones que permiten la mirada panorámica del territorio en el cual los autores *inscriben, escriben y publican* su obra pero también *actúan y se comprometen* con el espacio cultural que los atraviesa y los interpela cotidiana y persistentemente.

En este sentido, la *biblioteca-archivo* resulta una estrategia interesante -una excusa apasionante- para desencadenar y producir interpretaciones, investigaciones, diálogos y debates en torno a los territorios autorales explorados. Entonces insistimos, la propuesta no es la mera exhibición aunada al placer de *poseer* los archivos autorales para habilitar una contemplación neutra e indefinida, sino *habitar* las bibliotecas a partir de los vericuetos y peripecias de un trabajo escritural comprometido desde abordajes críticos e interculturales que lean y propongan, arriesguen y se aventuren en la producción de los autores territoriales.

Como ya se habrá advertido, para la construcción de estas *bibliotecas* consideramos que resulta fundamental la articulación con la categoría del *archivo*, el cual es creado para recordar, para memorar y reconstruir los relatos que rondan y atraviesan los proyectos escriturales y autorales. Los recorridos que se desencadenan del trabajo de la construcción de un archivo, instalan nuevos caminos y modalidades de organización y clasificación subjetivas y posibles ya que configuran lecturas y formas de leer e interpretar la materialidad literaria y discursiva disponible.

En una investigación como esta -en la cual se entrecruzan el Análisis del Discurso literario, la Crítica Intercultural, la Semiótica y los Estudios Culturales-, los discursos que elegimos archivar, las *discursividades archivables*, instalan un entramado discursivo que habilita infinitas posibilidades al

seleccionar, organizar, jerarquizar y clasificar. El investigador podría asumir los *gestos* de un coleccionista o arqueólogo que acompaña el retorno de piezas de un pasado cercano o remoto para poner en diálogo las múltiples voces que en ellas resuenan, y por ello se aventura a la conjunción de temporalidades disímiles, a la reconstrucción de las condiciones de producción y circulación de las obras, al abordaje de coordenadas espacio-temporales que ofrecen miradas panorámicas y primeros planos de una historia diseminada en relatos, testimonios, perspectivas y lecturas posibles; según Foucault:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso del tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez. (Foucault, 1969, p. 220)

Así, para eludir el *amontonamiento* de los discursos, el *gesto* de *guardar* es clave ya que implica también el de *seleccionar*: se *guarda* aquello que se considera valioso y apreciable, piezas que forman parte de una historia y que, al ser recuperadas, posibilitan el encadenamiento de los recuerdos, la restauración y escenificación de la memoria. De esta manera, el origen de la selección de los materiales se inicia en *la propia mano del escritor*, quien -consciente o inconscientemente- colecciona fragmentos de una trama narrativa reveladora de los *bastidores* de la producción escritural y literaria.

Por otra parte, en debate con la representación de un archivo cuyas funciones primordiales son conservar y salvaguardar los discursos, preferimos hablar de la *posibilidad de archivo* (Derrida, 1995) que supone el poder de poseer con el que se ejerce cierta violencia sobre el material disponible: se posee lo que es seleccionado, discriminado, *cortado*, apartado de un conjunto de discursos y objetos acumulados, por lo que la construcción del archivo involucra el juego intermitente de las *pulsiones*: pulsión de conservación, pero a la vez, por el hecho de seleccionar -incluir/excluir-, de intervenir en la infinitud discursiva proponiendo clasificaciones que no dejan de ser lecturas posibles, la pulsión de destrucción; la doble paradoja, el mal de archivo:

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finitud o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción (Derrida, 1994).

¿Qué motivos, intereses, pulsiones nos movilizan a construir archivos entonces? Evitar la pérdida, el desgaste de los discursos, el olvido de lo ciertamente olvidable. El archivo se despliega a

partir de una oscilación paradójica entre mostrar y ocultar, incluir y excluir. Es creado para recordar, para memorar y reconstruir los relatos que rondan y atraviesan a la obra literaria; sin embargo, su creación también pone en juego la destrucción y, con ella, el olvido. Como investigadores, entonces, seguimos y perseguimos las huellas que el escritor ha ido trazando al seleccionar y *guardar* los materiales que ha querido, pero a la vez, los combinamos con todas aquellas discursividades que rondan, merodean y cruzan su obra desde la producción de distintos discursos sociales (críticos, periodísticos, testimoniales, etc.) que dialogan e interpelan a las figuras de los autores territoriales.

El montaje de la biblioteca: el investigador-coleccionista

La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (Borges, 1941)

Cada uno de los archivos autorales que vamos construyendo en el marco del proyecto, va adquiriendo formas diversas y por ello, también, nos sumerge en la diseminación y los avatares propios de la práctica de la lectura; recordemos con Chartier (1991) que las formas en que los textos se dan a leer, influyen en la construcción de sus sentidos. De esta manera, las decisiones respecto a la configuración metodológica, inter e hipertextual y *visual* de los archivos autorales no son una mera *una cuestión de forma*, sino que su presentación, la estética y el estilo que involucran, serán claves en la producción de las discursividades críticas para abordar los materiales seleccionados y dispuestos, guardados y por ello recordados.

En los itinerarios teórico-metodológicos transitados y que han entrelazando diversas prácticas como la lectura, el análisis, la digitalización y la clasificación de materiales textuales y discursivos, el archivo que trabajo ha asumido -cual objeto vivo e independiente- la forma de una *biblioteca* que entreteje textos y discursos literarios (manuscritos, tapuscritos, borradores), periodísticos, autobiográficos, críticos, etc. Estos dialogan y transforman la lectura a partir de un enfoque caleidoscópico en torno al proyecto autoral y escritural del escritor Raúl Novau, considerando como enclave a su libro *Cuentos animalarios* (1999) ya que desde los umbrales de esta investigación también me resultó interesante la vinculación e hibridación genérica de lo *literario* y lo *animalario* – no olvidemos que Novau es, según sus propias palabras, *veterinario de profesión y escritor por vocación*.

De esta manera, un libro como *Cuentos animalarios* en las manos de un lector, podría ser considerado como el producto final de los procesos de escritura de un autor. Sin embargo, e inmerso en la *biblioteca* propuesta, también podría trazar una multiplicidad de recorridos posibles y, en este sentido, ocupar lugares muy diversos en la *biblioteca* a partir de los cuales quien lee, se encuentra con infinitos relatos y micro-relatos que no se instalan solamente en las líneas argumentales que

perfila el libro, sino también en las historias -en ocasiones encubiertas- a partir de las cuales el autor se torna una suerte de personaje protagónico vinculando, desde sutiles y marcados lazos, las condiciones de producción de su obra con los universos literarios narrados.

De esta manera, con esta investigación intento remover a la *biblioteca* de ese lugar anquilosado y conservador, silencioso y amenazante, desde el cual muchas veces es *leída* y concebida, para insistir en *figuras* más atractivas, lúdicas y placenteras por las cuales, seguramente un lector, se dejará seducir. Entonces, propongo soñar con el *universo que otros llaman biblioteca* (diría Borges), que pueda ofrecer a sus lectores los múltiples paisajes literarios instalados en estos territorios, conjugados con los materiales que componen los archivos de los escritores, a partir de los cuales el investigador construye y deconstruye la trama de las discursividades de las cuales dispone, para ofrecer sentidos, lecturas e interpretaciones posibles de las obras literarias con las cuales dialoga y trabaja, vinculadas con la participación de sus autores en instituciones y formaciones culturales y con la instalación de proyectos autorales e intelectuales.

Recordemos aquí que la práctica de la lectura, con todas las aristas, vericuetos, recorridos y posibles atajos que pudiera desencadenar, es siempre incompleta, inacabada, imposible de asir *de una vez y para siempre*:

[La biblioteca]... es un *lugar construido para leer*, donde los libros se ordenan, se acumulan, hay un recorrido, un movimiento más físico, hay que moverse por ese espacio, los pasillos, las galerías, los estantes; se puede ir de un libro a otro. *Las bibliotecas no sólo acumulan libros, modifican el modo de leer*. Producen un efecto paradójico, que es típico de las grandes bibliotecas, siempre habrá un libro que no hemos leído, la contradicción entre el libro que estoy leyendo y todos los otros libros que están ahí disponibles y que nunca podremos llegar a leer. Lo que no se puede leer, lo que falta acompaña a la lectura, forma parte de la experiencia misma. (Piglia, 2007, p. 32)¹.

La *falta* o *ausencia* del libro como objeto material con el cual el lector se vincula intelectual, corporal y placenteramente (también Barthes -1984- habla de la biblioteca como *espacio de los sustitutos del deseo*, espacio infinito puesto que el *libro deseado* siempre se transforma en *otro libro*), o de la lectura como práctica que según los momentos de la historia cultural ha adquirido características, funcionalidades, destrezas y hábitos múltiples, resulta resignificada en el territorio desde el cual hablo, debido a una industria editorial precaria y a las frágiles políticas culturales en torno a la preservación de la producción de autores y escritores en la Provincia, sumado a las escasas posibilidades de financiamiento para este tipo de investigaciones, todo lo cual dificulta el rastreo y el encuentro con los materiales del futuro archivo.

Al llegar a este punto de las reflexiones, tengo que reconocer que la construcción de esta *biblioteca discursiva, literaria y genética*, la cual aun se encuentra en proceso, me ha tornado una especie de coleccionista obsesiva, recopilando, escudriñando y persiguiendo los trazos, los pliegues,

los textos, las voces que pueblan el universo abisal de este autor territorial; en relación con esto dice Benjamin:

El coleccionista se extasía, y en ello se encuentra su mayor placer, rodeando con un círculo mágico al objeto que, aun marcado por el estremecimiento que acompañó el momento de su adquisición, queda fijado de este modo. (...) Para un auténtico coleccionista, las diferentes procedencias de cada una de sus adquisiciones –siglos, territorios, cuerpos profesionales, propietarios anteriores- se funden todos en una enciclopedia maravillosa que teje su destino. (Benjamin, 1992, p. 395).

Y es que quienes trabajamos en la construcción de los archivos, cada hallazgo, cada pieza que se suma al rompecabezas, cada atajo que encontramos en el laberinto de los discursos, deviene en un instante único que posibilita la diseminación de la biblioteca, un nuevo montaje y reorganización de la misma ya que nos imaginamos y proponemos, en palabras de Gruner, “una Biblioteca giratoria, semoviente, en permanente transformación, sin Centro, excéntrica (...) donde el espacio vacío no espanta, sino que intriga: convoca a imaginarle un sentido, a producir significación” (Gruner, 2005, p. 21).

Propongo entonces, la invención y creación de *bibliotecas territoriales para armar*, archivos autorales dinámicos y móviles, desarmables como un rompecabezas, pero uno en el que las piezas encastran de diferentes modos configurando figuras múltiples y posibilitando el devenir lúdico, placentero y crítico de la lectura.

Notas

¹ El destacado es nuestro.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1992). Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar. En *Revista Senderos*. Publicación Semestral de la Biblioteca Nacional de Colombia. Vol. 5, Nº 24. Colombia. 394-399.
- BORGES, Jorge Luis (1996). La Biblioteca de Babel. En *Ficciones*. Bs. As.: Emecé.
- CHARTIER, Roger (1996). *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.
- DELEUZE, Gilles (1996). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Felix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. *Mal de archivo* (1994). Disponible en <http://www.jacquesderrida.com.ar>
- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber*. Bs. As.: S. XXI.
- FOUCAULT, M. (1969). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- (1975). Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía. En *Microfísica del poder*. Barcelona, Planeta– Agostini.
- GRUNER, Eduardo (2005). Ni Caverna ni Laberinto: Biblioteca. En revista *La Biblioteca* Nº 1. Bs. As. 16-21.
- PIGLIA, Ricardo (2007). Entrevista. En revista *La Biblioteca* Nº 6. Bs. As. 30-47.

Aproximaciones al análisis socio-semiótico del insulto en el léxico sincrónico disponible de la capital de Corrientes, Argentina

Alejandro Bautista Angelina Oliveira

chuletafos@hotmail.com

Hugo Roberto Wingeyer

hugowingeyer@hotmail.com

Camila Rinadi

camycronopios22@yahoo.com.ar

Proyecto de Investigación “Producción y comprensión de discursos de circulación social en la región NEA. Descripción, análisis y aplicaciones.”

Hugo Roberto Wingeyer (Director). Jimena Verónica Gusberti (Sub-Directora). Natalia Virginia Colombo. Dora Gladis Villalba. Olga Natalia Trevisán. Aldo Fabián Lineras. Camila Rinaldi. Lucía Casal Viñote. Verónica Inés Pedersen. María Beatriz Carranza. Alejandro Bautista Angelina Oliveira. Aymaré Benítez Rosende. Viviana Andrea Eich. María Silvina Bechara Garralla.

Universidad Nacional del Nordeste

Resumen

Expondremos una clasificación de construcciones y unidades con valor de insulto en el español coloquial sincrónico de jóvenes de Corrientes (Argentina). Exploraremos rasgos hegemónicos de este discurso social, como la discriminación, el contenido ofensivo o formas de sometimiento. En el 2012, aplicamos 500 encuestas a estudiantes secundarios. Utilizamos la disponibilidad léxica, método basado en pruebas asociativas determinadas por centros de interés, inclusive: “¿Cómo insultamos?” Destacamos sobre este centro que sus unidades remiten a los actos de habla de tipo expresivo. Sobre sus vocablos inherentes, estimaremos: a) *Tipo de escuela* y b) Campos de posible distribución de discursos compartidos. El análisis será desde la teoría del discurso social de Angenot, con aportes de Voloshinov. Desde lo lingüístico, hallamos voces del léxico estandarizado y voces del habla coloquial. Sobre el modo posible de organización de estas unidades, identificamos el campo vinculado con la procedencia social, el que abarca la sexualidad, entre otros.

Palabras claves: Insulto, Disponibilidad Léxica, Discurso.

Abstract

In this paper, we will present a classification of constructions and units, which count as insults in the synchronic colloquial Spanish used by youngsters in Corrientes (Argentina). We will explore the hegemonic features of this social discourse, such as discrimination, offensive content and submission forms.

In 2012, 500 surveys were applied to high school students. We use lexical availability methodology, based on tests of word associations determined by centers of interest, including the question- "How do we insult?" It should be noted that the units in this center of interest refer to the expressive type of speech acts. As regards the words inherent to this center of interest, we estimate they will be related to: a) school type b) Fields of possible distribution of shared discourses.

We analyze these constructions and units considering Angenot's social discourse theory, though sometimes we resort to Voloshinov, as well.

Linguistically, we find words and expression from the standardized lexicon as well as colloquial speech expressions. Among other the possible ways of organizing these units, we classify them considering the fields of sexuality and social background.

Keywords: Insult, Lexical Availability, Discourse.

1. Introducción

En el presente trabajo realizaremos un análisis cualitativo de las formas lingüísticas utilizadas para insultar en la ciudad de Corrientes, sobre la base de los resultados de su disponibilidad léxica, calculada a partir del procesamiento de 500 encuestas aplicadas a alumnos del último curso de escuelas secundarias, públicas y privadas. Nos referimos a los actos de habla comportativos, en términos de Austin, que aparecen en el tema *¿Cómo insultamos?*

Sobre la base de este análisis, nos proponemos presentar una clasificación de estas unidades, tomando en consideración algunos modelos taxonómicos encontrados en la consulta bibliográfica. Para ello, nos aproximamos a los vocablos desde dos perspectivas: una, ubicándonos en un posible eje de mayor o menor carga estigmatizante de estas unidades –donde tienen un papel central las que adjudican calificativos negativos al potencial interlocutor- y, otra, atendiendo la incidencia de los factores sociales significativos en esta investigación. La primera perspectiva, entonces, nos permitirá observar ciertas valoraciones o actitudes con mayor o menor violencia simbólica (algunas socialmente más reprobables que otras). Desde la segunda, podremos observar unidades más frecuentes, o incluso privativas de determinado conjunto de informantes, aunque también formas compartidas con grupos.

En este sentido, creemos oportuno –tanto para el análisis como para la organización de las unidades-, el aporte de Lotman (1994) respecto del concepto de “semiosfera”, ya que el conjunto de los elementos léxicos vinculados con el centro de interés, configura un espacio en el que los hablantes realizarían procesos de enunciación, de comprensión de escenarios comunicativos alternativos antes de materializarlos.

2. Marco teórico metodológico

Para conocer el vocabulario no sólo utilizado, sino también conocido por nuestros informantes correntinos, hemos trabajado con el método estadístico de la disponibilidad léxica¹, basado en pruebas asociativas, que son conjuntos de temas o centros de interés en los que el informante vuelca todas las unidades relacionadas con cada uno de ellos. Unidades que se clasifican en palabras, que son todos los términos recogidos, repetidos o no, y vocablos que son cada una de las entradas diferentes. El índice de disponibilidad surge de la combinación de la frecuencia de aparición y de la posición que ocupa cada uno de los vocablos. Los temas que frecuentemente se consideran son, entre otros: *Partes del cuerpo, La ropa, Alimentos y bebidas, Objetos colocados en la mesa para la comida, La cocina y sus utensilios, La ciudad, El campo y Profesiones y oficios, etc.* Aclaremos que en

nuestra investigación hemos incluido el tema *¿Cómo insultamos?*, esta idea nació de la observación de los resultados de la disponibilidad léxica de Resistencia², proyecto en el que los informantes registraron, en algunos temas, unidades que se corresponden con formas de insultar. Por último, ante la necesidad de conocer el grado de coincidencias de las respuestas obtenidas en este tema, hemos recurrido al Índice de Cohesión³. Advertimos al aplicarlo, el carácter más cerrado de las veinte primeras unidades más disponibles, en relación con las del resto del centro, ya que la variación en las respuestas es mínima.

En cuanto al análisis de las unidades léxicas del centro *¿Cómo insultamos?*, consideradas por nosotros como un tipo particular de acto de habla (más precisamente como expresiones comportativas), hay que tener en cuenta que las mismas “constituyen un grupo muy heterogéneo, y tienen que ver con las actitudes y con el comportamiento social. Por ejemplo, pedir disculpas, felicitar, elogiar, dar pésame, maldecir y desafiar” (Austin, 2003, p. 199); asimismo, “incluyen la idea de reacción frente a la conducta y fortuna de los demás, y las actitudes y expresiones de actitudes frente a la conducta pasada o inminente del prójimo” (Austin, 2003, p. 207). En relación con lo que Angenot (2010, p. 42) plantea, como uno de los puntos de vista posibles para abordar el hecho hegemónico, figuran los fetiches y los tabúes que “no sólo están representados en el discurso social sino que son esencialmente producidos por él”.

Respecto de aquella definición de expresión comportativa, advertimos cercanía con la propuesta conceptual de Denis Ocampo Álvarez, quien la considera como una “expresión de un estado psicológico del hablante, causada por un cambio en el mundo que le atañe al interlocutor o a él personalmente” (2002)⁴. Siguiendo esta idea, la autora⁵ postula un modelo taxonómico que se conforma de categorías que atienden la calificación negativa del interlocutor por medio de sustantivos, adjetivos y lexías: a) escasez de inteligencia o salud mental, b) conductas ético-morales socialmente reprobadas, c) procedencia social, etc. A estas categorías de base, le hemos sumado una serie de variables que expresan la incidencia de otros elementos lingüísticos (estructuras verbales, construcciones verbales más complejas), así como la de algunos factores del contexto social de esta comunidad de habla, en su producción de discursos.

El insulto entonces, forma parte de lo que Angenot (2010, p. 21) llama discurso social: “todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos”; asimismo, lo que moldea las expresiones, las disposiciones de los individuos para los objetos que él mismo produce. Si nuestros informantes se inscriben en la hegemonía cultural que controla y regula el resto de las relaciones discursivas, entonces debemos reconocer algunas situaciones de asimetría entre diferentes actores, en una situación comunicativa no común –como la que favorecería el insulto–.

3. Análisis del corpus

Desde el punto de vista cuantitativo, hemos registrado un total de 545 vocablos y una media de vocablo por informante de 1,09. En cuanto a nuestra variable, 391 vocablos corresponden a escuelas públicas y 270 a escuelas privadas⁶.

Desde el punto de vista cualitativo, sobre la base del modelo propuesto, clasificamos las unidades recogidas en el conjunto total de informantes, con algunas notas que apuntan a clarificar sus significados. Observamos que las unidades léxicas se presentan siempre en orden decreciente de disponibilidad.

a) *Unidades referidas al funcionamiento de la inteligencia, el físico o enfermedades varias: pelotudo (2), boludo (4), idiota (7), estúpido (9), gil (11), tarado (13), imbécil (15), nabo (17), bobeta (35), gordo (37), enfermo (40), inútil (49), mogólico (55), salame (68), choto (69), hueco (70), tonto (80), feo de mierda (96), te entra agua (151), pelado (172), bobeta de mierda (173), retrasado (187), pervertido (206), marmota (211), histérica de mierda (218), granoso (231), inepto (260), pavo (276), mongolo (277), troglodita (285), chancho (298), hipoacústico (329), raquítrico (379), sidoso (381), bestia (424), gordo de mierda (439), gordo maraca (446), gordo sucio (464), surubí (463), bagre (289).*

En cuanto a *pelotudo*, aparece en el *Diccionario de habla de los Argentinos (DIHA)* como sinónimo de “tonto”, “estúpido”, significado que se corresponde con *boludo* (amén del valor apelativo que este último posee en relaciones simétricas con cierto grado de confianza). Además, podríamos interpretar, desde la teoría de los discursos sociales, que la posición ideológica asumida por el hablante emisor del insulto, lo sitúa en un plano superior al del destinatario del mismo, atendiendo a su propio ingenio, su “viveza criolla”.

En lo que refiere al registro de algunos de estos términos en distintos diccionarios, el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* no recoge *nabo*, pero sí el *Diccionario del español de Argentina (DEArg)* como coloquialismo con valor despectivo: ‘persona que da muestras de ingenuidad, poco entendimiento o falta de viveza’. Este diccionario, además, considera al término como sinónimo de “bobeta” y “salame”. De *marmota*, nos dice que refiere a una ‘persona poco inteligente, especialmente la que discurre y reacciona muy lentamente’; *mongolo* es recogido por el *Diccionario de la injuria* como “sonso, lelo”, ‘de pocas luces’.

El *DRAE* también recoge *lelo*, como sinónimo de “fatuo”. En cuanto a *choto*, el *DEArg* lo documenta como ‘referido a una persona de edad avanzada: que tiene facultades mentales debilitadas y se comporta torpe o poco inteligentemente’. El *Diccionario etimológico del lunfardo (DEL)* lo registra como “caduco”. ‘Feo, sin gracia, ridículo’, es el significado que expone el *Diccionario de la injuria (DI)*.

b) *Unidades referidas a la sexualidad: puto (3), puta (5), trola (19), trolo (25), chupame (29), zorra (43), sobame (57), chupa pija (59), hijo de re mil puta (61), perra (64), chupame la pija (75), homosexual (84), milanga (85), reventada (87), gato (94), chupame un huevo (99), milanese (104), agarrame (109), turra (115), maraca (124), chupame el picho (132), yegua (144), chupa picho (149), atorranta (154), andá a pelar bananas con tu culo (158), impotente (174), homosexual de mierda (177), fácil (178), te voy a hacer la cola (181), travesti (186), acabada (257), chupame mi clítoris (342), gato en celo (415), regalada (426), travucón (456), caliente (479), mac donal (506), trolazo (520), cualquiera (545).*

El vocablo *trola* no es recogido ni por el *DEArg* ni por el *DRAE*, pero podemos decir que significa ‘mujer que mantiene relaciones íntimas con varios hombres a la vez’ (equiparable con “zorra”). A propósito de esta definición, *milanesa* y *milanga* podemos decir que son unidades que apocopan el dicho popular “más comida que sándwich de milanese”; vemos que el término implícito aquí con valor de insulto es “comida”, para hacer referencia a una mujer que ha estado con varios hombres.

Otros términos que conforman nuestro corpus, y que poseen el mismo significado (aunque algunos más tabuizados que otros), son *atorranta*, *gato*, *turra*, *acabada*, *fácil*, *mac donal* (por la hamburguesa y el dicho “es comida por todos”), *regalada* y *cualquiera* (aunque este último término significa también ‘cagadora’, poniendo de relieve una actitud egoísta en relación con el círculo de pertenencia del posible receptor). Los vocablos *zorra*, *perra*, *turra* y *yegua* poseen, además del significado de las anteriores unidades expuestas, el significado de ‘persona que actúa con astucia, vileza y maldad’. El *DRAE* recoge *zorra* con el valor de “prostituta” y también como ‘persona astuta y solapada’. En lo que hace a *perra*, este diccionario lo registra como “prostituta”, y el *DEArg* como “persona mala o demasiado estricta y severa”. El vocablo *yegua* según el *DRAE* significa ‘mujer grosera’; según el *DEArg*, ‘mujer que actúa con ruindad o mala intención’. De acuerdo con el *DIHA* el término *trolo* significa ‘hombre homosexual’. En el *DRAE* aparece el galicismo *travesti*, del que deriva la forma *travucón*, no registrado por los diccionarios consultados por nosotros.

c) *Unidades que intentan marcar la procedencia socio-económica: negro (27), negro de mierda (41), grasa (32), croto (42), mostro (102), tape (118), zanjero (184), villero (235), pobre (331), no tenés ni cinco (370), fritanguero (403), tumbero (541).*

De acuerdo con Conde (2007), *negro* puede hacer referencia tanto a una ‘persona del interior de la Argentina, generalmente de tez morena’, como a un ‘miembro de la clase baja’; el *DEArg* lo presenta como ‘persona de condición social baja, especialmente la de tez oscura, que carece de educación’. Otras unidades -más complejas por su combinación con otras- en relación con este vocablo son: *negro de mierda*, *negro feo*, *negro del orto*, *negro pelotudo*.

La definición que de *grasa* da el *DRAE* reza: ‘persona de hábitos y preferencias vulgares’; la del *DEArg*, ‘persona de mal gusto y modales poco refinados’, y como ‘que revela mal gusto’; el *DHA* lo registra como persona ‘que expresa o manifiesta vulgaridad’. La unidad *tape* es definida por el *DEArg* como coloquialismo despectivo que refiere a una ‘persona con aspecto de indio’, similar a la consideración del *DIHA*: ‘persona robusta y de rasgos aindiados’. *Croto* es un coloquialismo que, según el *DEArg*, refiere a una ‘persona descuidada en su vestimenta y aspecto exterior’; el *DIHA* estima: ‘se dice de la persona sin recursos que vagabundea y vive de trabajos ocasionales o de la caridad’. En lo referido al vocablo *mostro* (altamente peyorativo), hace referencia a ‘persona de clase baja’; es un coloquialismo que se desprende de “monstruo”. *Zanjero* no está registrado por ningún diccionario consultado; hace referencia a ‘persona que pertenece a lugares de la ciudad donde hay zanjas’ (en este sentido, el *DEArg* recoge “orillero”, coloquialismo que refiere a alguien ‘que pertenece a los suburbios de la ciudad o que es propio de la gente que vive en ellos’). El vocablo *fritanguero*, que no es recogido ni por el *DRAE* ni por el *DEArg*, acaso refiera a ‘persona que come fritangas’ o ‘persona que trabaja haciendo fritangas’, término este último que en nuestra comunidad de habla alude a *comer pescados fritos*. *Tumbero* ocupa el rango 541 de nuestro corpus; el *DEL* lo registra como ‘preso, en especial el que ha asimilado los usos o costumbres de la cárcel’. Estimamos que este insulto es un modo de referirse a personas de estrato social bajo; es altamente peyorativo, del mismo modo que *mostro*, *fritanguero*, *zanjero*.

Del coloquialismo *villero*, dos son los significados posibles, según el *DEArg*: ‘persona que vive en una villa miseria’, o bien, ‘persona de extracción social baja’; como ‘habitante de una villa miseria’, significado presente en el *DIHA*.

d) *Unidades referidas a propiedades, conductas o valores socialmente reprobados: hijo de puta* (1), *conchudo* (8), *sucio* (16), *asqueroso* (38), *guampudo* (46), *mala persona* (137), *hipócrita* (182), *garca* (310), *forro* (51), *drogadicto* (163), *inútil* (49), *infeliz* (71), *cagada* (73), *atorrante* (111), *forro de mierda* (106), *falso* (117), *trucho* (122), *payaso* (143), *mediocre* (146), *mala persona* (150), *rata* (151), *carachento* (161), *sucio de mierda* (208), *odioso* (159), *perverso* (206), *cruel* (210), *cheto de mierda* (347), *negligente* (393), *desubicado* (416), *fumeta* (510), *anormal* (314), *inadaptado social* (303), *mugriento* (315), *gorila* (339), *dominado* (359), *baboso* (362), *catingudo* (375), *chorro* (399).

Respecto de *hijo de puta*, sabido es que es una forma lexicalizada cuyo sentido actual refiere a una persona que tiene conductas no apropiadas o no esperadas. Su uso se encontraría alejado de la relación de tipo filial que connotaría la forma “hijo de”. En consonancia con esto, el *DEArg* contempla -acaso dándole mayor potencia ilocutiva-, el término “hijo de mil puta” como ‘persona despreciable que actúa con maldad y vileza’; en tanto el *Diccionario de voces lunfardas y rioplatenses (DVLRL)*, expone que refiere a una persona indeseable o muy despreciable, ‘malvada o malintencionada’.

Respecto de *conchudo*, estimamos que su uso se encuentra alejado del significado presentado por el *DRAE*: ‘astuto, sagaz’, para hacer referencia a una persona que actúa con maldad o vileza.

Es llamativo que se manifiesten unidades como *fumeta* o *drogadicto*, y no “alcohólico” o “borracho”. Esto acaso dé cuenta de que quizá para los informantes el alcohol no es una “droga” propiamente (como de costumbre suele tratar el tema la prensa en general); al mismo tiempo, que es una práctica social lo suficientemente aceptada como para no ser considerada a la hora de insultar.

El término *garca* es una forma apocopada de “garcador”, presentado este por el *DEArg* como ‘persona malintencionada, que generalmente para sacar provecho personal, perjudica a los demás’, significado que comparte con *forro*, aunque ese último refiera, además, a una persona de clase media alta o que pretende comportarse como perteneciente a ella.

Respecto de *gorila*, estimamos que es usado con uno de los significados que presenta el *DIHA*, al igual que el *DEArg*: persona ‘de idea reaccionarias o autoritarias’.

Finalmente, *rata* hace referencia –al menos en la comunidad de habla considerada- a una persona que tiene dificultades para aportar dinero, o bien, que no comparte lo que posee.

e) *Unidades referidas al mundo familiar del interlocutor: la concha de tu madre (6), tu mamá (10), la puta que te parió (14), la cajeta de tu madre (28), la concha de tu hermana (47), la cajeta de tu hermana (60), tu hermana (83), la concha de tu mamá (108), tu madre (133), tu tía (152), tu vieja (170), te come tu papá (184), tu abuela (196), la puta que te re parió (199), tu mamá la trola (245), tu suegra (533), tu yerna (535).*

Como puede observarse a simple vista, estas expresiones están construidas por el adjetivo posesivo de segunda persona de singular seguido del sustantivo que indica el familiar en cuestión, ambos referidos al receptor del insulto. Amén de esta descripción gramatical, el aspecto pragmático, el valor de insulto que posee este grupo de expresiones radica menos en lo enunciado que en la información no dicha (implícita). Esta afirmación estaría validada por expresiones en donde esa información se hace explícita, como en “[la cocha de] *tu hermana*” o “*tu mamá* [la trola]”. En este sentido, el aspecto gramatical de estas expresiones estaría lo suficientemente extendido en su uso como para no manifestarlo de modo explícito, recuperando sí, la parte que remarca la relación filial (así, por ejemplo, *mamá, abuela, yerna, tía*).

Es interesante también, ver cómo se intenta vulnerar al posible interlocutor tomando exclusivamente términos que poseen como referente el mundo femenino, dejando a la figura masculina del padre, con una relación de tipo incestuosa con el interlocutor del insulto: *te come tu papá*. El análisis de esta expresión, nos remite a reflexionar sobre la conformación de este tema tabuizado, en el universo ofensivo de los jóvenes hablantes de la muestra.

f) *Unidades que manifiestan deseos o amenazas hacia el interlocutor: andá a cagar (30), matate (50), morite (54), andá a la mierda (62), andá a la puta (97), tirate del puente (303), morite cuanto antes (406), que te choque un auto (422), te voy a matar (475), que te choque un tren (511).*

De este último grupo podemos rescatar el hecho de que la idea que de insulto tienen los informantes excede el mero hecho de adjudicarle aspectos negativos al interlocutor, pues en este caso nos encontramos con deseos (mayormente relacionados con la muerte), y pragmáticamente actualizados ante posibles propuestas o ideas no bien recibidas por parte de quien emite estas expresiones.

Es llamativo que ocho de las nueve expresiones propongan una situación nefasta siempre para el interlocutor, pero en las que el emisor del insulto no sea el responsable agente de la acción o amenaza. Sólo en *te voy a matar* se explicita el deseo y la futura acción bajo completa responsabilidad del emisor del insulto. En las demás situaciones los modos en los que se concreten tales “deseos o amenazas” son difusos, azarosos, acaso fruto de la suerte de cada destinatario. Por último, siguiendo con el análisis cuantitativo, con la intención de poner en evidencia la complejidad de este tipo particular de acto de habla, presentamos las unidades léxicas seleccionadas de acuerdo con nuestro modelo y otros términos no incluidos en el mismo, clasificadas sobre la base de una de las variables estimadas en la investigación: *Tipo de escuela*, a partir de la cual se identifican vocablos exclusivos de informantes de escuelas privadas y vocablos exclusivos de informantes de escuelas públicas⁷.

a) *Informantes de escuelas privadas: grasa, asqueroso, zorra, hueco, milanga, concha caída, mostro, tape, milanese, negro feo, payaso, andá a pelar banana con tu culo, huérfano, zanjero, negro garca, negro del orto, inepto, garca, negro pelotudo, fritanguero, mac donal, tumbero.*

b) *Informantes de escuelas públicas: turra, te come tu papá, mal educado, negro de mierda olor a guiso rajeta, zorra del orto, negro cardumen, gorila, chorro, regalada, zorra de mierda, emo, negro sucio, yurú cajeta.*

En principio, observamos que el número de unidades exclusivas del primer grupo supera considerablemente al del segundo. Llama la atención en el conjunto de informantes de escuelas privadas la mayoritaria presencia de formas que refieren a la procedencia o a la situación socio-económica, tales como *zanjero, fritanguero, tumbero, mostro* y *tape*, y al comportamiento de los sujetos en términos de sexualidad, como *zorra, milanga* y *mac donal*. Sobre esta diferencia de usos discursivos, podríamos decir, citando lo que dice Voloshinov en *Freudismo. Un bosquejo crítico*, que:

(...) el ambiente social le ha dado a una persona las palabras, y las ha unido con significados y juicios de valor específicos; el mismo ambiente continúa determinando y controlando de

manera incesante las reacciones verbales de esa persona a lo largo de toda su vida. (Voloshinov, 1999, p.158).

5. Conclusiones

Desde que comenzamos a procesar los datos obtenidos en este centro hemos advertido su complejidad, que se planteó en el momento mismo de la recogida de datos cuando no les pedimos a nuestros informantes que escribieran malas palabras, sino que manifestaran insultos frente a un interlocutor imaginario, en un acto de habla imaginario, sugerido por el nombre del centro *¿Cómo insultamos?* Como esta complejidad también se manifestó a la hora de presentar la información obtenida, parte de la misma ha sido clasificada siguiendo el modelo que hemos elegido. A partir de allí, pudimos observar que si bien en nuestra taxonomía el grado de fuerza ilocutiva varía según las unidades, es en el segundo conjunto, es decir, en donde encontramos insultos que refieren a conductas ético-morales socialmente reprobadas, donde se agrupan las expresiones más tenidas como “malas palabras” o lo que Moreno Fernández (1998, p. 201-202) entiende como “forma tabuizada”, la cual refiere a “una palabra cuyo uso debe evitarse, generalmente por motivos sociales, políticos, sexuales, supersticiosos o religiosos: la palabra existe, pero su empleo provoca el rechazo o la recriminación de la comunidad o de un grupo social”.

En resumen, podemos advertir aquí, sobre la base de qué posibles valores socioculturales y su respectiva fuerza ilocutiva se organiza el campo de los insultos.

Notas

¹ Para el cálculo de la disponibilidad léxica hemos utilizado el programa LEXIDISP, auspiciado por la Universidad de Alcalá y la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina.

² Se trata del Proyecto de Investigación: *Léxico disponible de Resistencia* (2006-2007), de la Universidad Nacional del Nordeste.

³ Este índice (con escala del 1 al 0), que se obtiene dividiendo el promedio de respuestas de cada sujeto por el número de palabras diferentes, será menor cuando mayor variación exista en las respuestas. Informa si el centro analizado es cerrado o difuso. Ha sido elaborado por M. Echeverría (1987, 1991).

⁴ Respecto de este artículo, consúltese: <http://www.uh.cu/facultades/flex/revista.htm>. Revista electrónica de la Cátedra Estudios Lingüísticos “Leandro Caballero Díaz”, Universidad de la Habana, Facultad de Lenguas Extranjeras.

⁵ Observamos que, en el trabajo consultado, la autora se limita a presentar el modelo taxonómico.

⁶ A propósito de estas cifras, observamos que en todos los centros el número de vocablos de los informantes de escuelas públicas supera al de los registrados en escuelas privadas.

⁷ Observamos que en la comunidad de habla estudiada esta variable se relaciona estrechamente con la de nivel socioeconómico (alto, medio y bajo), también considerada en nuestra investigación.

6. Bibliografía

ABADÍA DE QUANT, Inés (2002). Voces del habla de los nativos de la capital de la provincia de Corrientes. (Argentina). En revista *Nordeste*, 2da. Época, Nº 17. Resistencia: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste.

-
- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS (2003). *Diccionario del habla de los argentinos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- ANGENOT, Marc (2010). *El discurso social, Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Trad. Hilda H. García. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- CONDE, Oscar (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus.
- ECHEVERRÍA, Max S. (1991). *Crecimiento de la disponibilidad léxica en estudiantes chilenos de nivel básico y medio*. En H. López Morales (ed.) *La enseñanza del español como lengua materna* (p. 61-78). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- ECHEVERRÍA, Max S. (1987). *Disponibilidad léxica en Educación Media. Resultados cuantitativos*. En VII Seminario de Investigación y Enseñanza de la Lingüística (p. 102-116) Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- HAENSCH, Günter y REINHOLD, Werner (2000). *Diccionario del Español de Argentina. Español de Argentina - Español de España*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. *Sociolingüística del tabú*. http://www.usal.es/gabinete/comunicación/conferencia_humbeerto.pdf. (Consultado el 28 de julio de 2013).
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel.
- OCAMPO ÁLVAREZ, Denis (2002). El insulto como acto de habla expresivo: un intento fervoroso aunque aún no preciso. En *Revista electrónica de la Cátedra Estudios Lingüísticos "Leandro Caballero Díaz"*. La Habana: Universidad de la Habana-Facultad de Lenguas Extranjeras. <http://www.uh.cu/facultades/flex/revista.htm> (Consultado el 27 de junio de 2013).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <[http:// www.rae.es/](http://www.rae.es/) > (Consultado el 07 de agosto de 2013).
- TERUGGI, Mario (1998). *Voces lunfardas y rioplatenses*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
- VOLOSHINOV, Valentín N. (1999). El contenido de la conciencia como ideología. En M. Bajtín y V. Voloshinov, *Freudismo. Un bosquejo crítico* (p. 157-166). Buenos Aires: Paidós.
- WINGEYER, Hugo Roberto (2007). *Léxico disponible de Resistencia*. Departamento de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares (Tesis Doctoral inédita).

Modelización hacia la democracia participativa y protagónica: breve historia del sujeto político del Poder Popular en las Comunas y Consejos comunales venezolanos

Adriana Arismendi-Díaz

adriana.arismendi@gmail.com

Instancias de participación popular: emergencia y balance de la nueva mujer y hombre en las horas cotidianas del poder popular venezolano. Tesis de grado para optar al título del Doctorado en Semiótica

Silvia Barei (Directora)

Doctorado en semiótica, Centro de Estudios Avanzados (CEA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Resumen

La estructura político-social en Venezuela se ha transformado desde el año de 1998 con el triunfo democrático de Hugo Chávez Frías en esas jornadas de elección presidencial. El contexto histórico y los eventos precedentes construyeron un camino inesperado en la historia venezolana que propulsó la idea de transformación de la base política del Estado, generando una explosión cultural que hoy continúa con el impulso dialógico que permite avanzar en la construcción cotidiana de un estado democrático cuyo sujeto fundamental es el Poder Popular, expresión del pueblo organizado, quienes a través de diferentes instrumentos de participación, toman las decisiones y ejercen el control social directo y permanente sobre el ejercicio intransferible de su soberanía, cuyas instancias de participación territorial son los Consejos Comunales y las Comunas. Nos interesa reconstruir, por un lado, a través de la huella histórica de nuestras rebeliones populares algunos rasgos del sujeto político emancipado que forjó la gesta independentista y las bases del estado democrático venezolano, y por otro lado, del quiebre de las fronteras por un nuevo texto, la constitución de 1999 que inaugura la democracia participativa y protagónica, cuyo motor principal es el sujeto del Poder Popular. Para ello, tomamos los tres momentos de la explosión que según Yuri Lotman serían: la explosión originaria, la asimilación consciente individual y colectiva, y cuando logra inscribirse en la estructura de la memoria. Creemos que la explosión es continua, y que sucede durante la asimilación como en la inscripción en la estructura semiótica, cada momento genera explosiones que propician cambios sean graduales o explosivos.

Palabras clave: sistemas de modelización, democracia participativa y protagónica, poder popular

Keywords: modeling systems, protagonist and participative democracy, popular power

Tras una historia de rebeliones populares que anteceden, al menos dos décadas, a la declaración de la Independencia de Venezuela del imperio español en 1810, es en el año de 1999, cuando se inaugura en el preámbulo de la constitución venezolana a la democracia participativa y protagónica, tras la "Asamblea Constituyente" votada por venezolanas y venezolanos durante el primer año de gobierno de Hugo Chávez Frías. Momento en el que ocurre una explosión de fronteras en la configuración estatal constitucional, y con ello, la reconfiguración cultural política del país.

En este texto intentaremos, a pesar de lo acotado del espacio, mencionar algunos rasgos que históricos del sujeto emancipado venezolano, participe de la gesta independentista como de las diversas manifestaciones durante la época de constitución del estado nacional, y que también participó como parte de las fuerzas que hicieron viable el estado democrático como fundamento político constitucional. Para estudiar la construcción del sujeto político propuesto en los dos primeros gobiernos de Hugo Chávez Frías, hacemos un recorrido de los diversos acontecimientos de nuestra historia y cómo en ese momento, tanto las consignas en su discurso oral como la modelización que tuvo a lugar en las ideas de libertad en las mayorías del pueblo esclavo, luego nombrado clase baja, clase popular. Si bien es cierto, que parte de ese pueblo apoyó a la colonia española o a los partidos políticos que poco o nada hicieron para mejorar sus condiciones de vida digna, también es cierto, que la lectura que se hizo de las ideas emancipadoras, de libertad y democracia, perduran en las comunidades de un pueblo capaz de generar cambios en la estructura profunda del estado nacional, y con ello, transita hacia otras posiciones de sujeto, otros discursos, produciendo nuevas textualidades.

1. Rebeliones populares venezolanas de 1781 a 1989

En un breve repaso por la historia de las rebeliones populares venezolanas que rescato del historiador Roberto López Sánchez (1998), en su texto *“El protagonismo popular en la Independencia de Venezuela”*, relata que es la Rebelión de los Comuneros en 1781 la primera, ocurrida contra la obligación y aumentos de impuestos por parte de la corona española. Le siguen las revoluciones que anteceden a la declaración de la independencia, como las rebeliones en Coro en 1795 al mando de José Leonardo Chirinos, quienes pretendieron la liberación de los esclavos; la abolición de la esclavitud; eliminación de tributos y ajusticiamiento de los blancos criollos propietarios. En 1799, se levantaron Francisco Javier Pirela, los mulatos haitianos Juan y Gaspar Agustín Bocé y, el negro José Francisco Suárez junto a las comunidades indígena goajira, buscando la libertad de los esclavos y la declaración de la independencia como tierras soberanas, libres e iguales.

Tan sólo 6 días después de declarada la independencia de Venezuela, ocurrió una rebelión importante, promovida por los pardos, quienes exigían la abolición a la esclavitud y la igualdad en la nueva República. La pérdida de la segunda República sucede en manos de las insurrecciones populares dirigida por José Tomás Boves desde 1812 hasta entrado 1814, quien unió a los negros y mestizos contra el programa independentista mantuano, razón por la que Bolívar incluye a los blancos criollos, pardos y negros, comprende la necesidad de incluir a todos quienes tienen exigencias para la construcción de la Tercera República 1816. Así prosiguen los alzamientos populares de 1854, logrando abolir la esclavitud hasta llegar a 1859, de manos de Ezequiel Zamora,

quien luchara por la abolición de la pena de muerte, libertad de tránsito, de prensa, derecho al voto, consignas que luego se incluyeron en los derechos y deberes ciudadanos en la constitución de 1861. (Sánchez, 1998, p. 1).

Entre 1928 y 1935, durante la dictadura de Juan Vicente Gómez, confluyen la clase popular con los intelectuales venezolanos, entre ellos algunos marxistas y la nueva clase social pudiente, aquellos que emergen del mercado y la renta petrolera. Esta nueva fuerza política logra derrotar la dictadura de Gómez en 1935, y pasado un año, en 1936, todos los movimientos sociales de izquierda que atentasen contra la consolidación de una democracia de la burguesía son obligados a la clandestinidad política, sus ideologías son negadas y criminalizadas en el ámbito político que se está habilitando, al mismo tiempo que los líderes de las clases populares no son llamados a formar parte del proceso de transición, lo que termina por reproducir el programa de los mantuanos (blancos venezolanos descendientes directos de españoles aristócratas) que se mantuvo durante la época independentista.

De este breve recorrido histórico, rescato algunos rasgos importantes surgidos de las sucesivas reivindicaciones y exigencias populares, y aunque a rigor fallidas en sus estrategias militares y toma del poder, el debate y la lucha constante mantuvieron en vigencia sus exigencias. No era posible proseguir con la consolidación del proyecto independentista y posterior a la construcción del estado, sin contar con el apoyo de las grandes mayorías, el pueblo. Así, cada reivindicación de lucha contribuyó a la consolidación del estado venezolano, y dado los acontecimientos de las últimas décadas, hay varios rasgos vigentes que hablan justamente del carácter propio del sujeto político venezolano que ha encarnado históricamente al pueblo organizado: el carácter de espontaneidad con la que surgieron la mayoría de estas rebeliones populares a lo largo de nuestra historia se ha mantenido hasta finales del siglo XX y principios del siglo XXI, con eventos que han cambiado radicalmente nuestra historia como el Caracazo de 1989 o, tras el golpe de estado del 11 de abril de 2002, las comunidades organizadas se lanzaron a la calle el 12 y 13 de Abril de 2002 a exigir el retorno del Presidente Hugo Chávez; la determinante influencia de las rebeliones que hemos mencionado en las promulgaciones de leyes o cambios en la constitucionalidad del país, por mencionar sólo algunos ejemplos, la abolición a la esclavitud, el voto electoral de la mujer, leyes que abalan los derechos humanos, la libertad de expresión y tránsito, educación y salud gratuita, hasta llegar a la constituyente de 1999. Otro rasgo, es que la consecución del discurso emancipatorio se sostiene en las diversas luchas sociales, lo que hoy llamaríamos la demanda por un estado democrático soberano, independiente e incluyente, que promueva igualdad de condiciones y que, como hoy, es sostenida por las voces representadas en la diversidad cultural, tanto indígena, afro descendiente como mestiza venezolana.

Un rasgo que no puede pasarse por alto es que las luchas propias de la gesta independentista, como en los primeros pasos para la configuración del estado venezolano fue acompañado por venezolanos que formaban parte del pueblo, quienes por una razón u otra, apoyaron las consignas de rebelión a la corona pero sin exigir su inclusión como civiles con igualdad de condiciones. Es evidente, y la historia así lo demuestra, es un rasgo que sigue distinguiendo a la sociedad venezolana en general, no debería generalizarse que todos quienes formen parte de la clase popular apoye la causa popular.

Durante el período de la dictadura gomecista y jimenista, propio de los momentos represivos, se fue configurando la fuerza política opositora a la dictadura, naciendo los partidos políticos que posteriormente inauguran la época democrática en nuestro país. Para Sánchez entre 1928 y 1958, la actividad política divide en partidos políticos diferenciados, causó un debilitamiento en la fuerza popular, “las fuerzas populares perdieron parte de su espontaneidad” (1998-2, p.13), ya que esas fuerzas políticas lograron separar con consignas y programas ideológicos los destinos de la unidad popular histórica.

En este punto concuerdo en parte con lo que señala Sánchez, ya que la propia gesta independentista, como relatábamos anteriormente, también separó al propio pueblo por las consignas de lucha que cada grupo representó, por tanto, si ocurrió un debilitamiento en la espontaneidad popular, tuvo que ver también con la posición de sujetos que ocupaban en un nuevo contexto histórico, ya no eran esclavos de colonias, eran sujetos de una clase popular con derechos y deberes constituidos, y las prácticas políticas normadas exigían en sí dejar de un lado la lucha bárbara en los campos de la colonia, para ocupar el campo de la discusión y debates de ideas políticas. En términos de Lotman, el campo político es atravesado por una forma de modelizar la cuestión política, bajo el estilo que la ley emula de los pueblos civilizados.

El 23 de enero de 1958, cae la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, en un estallido cívico-militar que convocó a las clases sociales, militares y partidos políticos, que hasta ese momento existían en clandestinidad. Partidos comunistas, socialistas, socialdemócratas y socialcristianos fueron los protagonistas de esta revuelta, a la que se suman las barriadas que apoyaban a estos partidos, exigiendo libertad ante la represión dictatorial para dar pie a la época democrática en el país. Pocos meses después del derrocamiento, ocurre la firma del Pacto de Punto Fijo, entre los partidos políticos que participaron en la revuelta, acordando mantener el orden y participación democrática de los sectores firmantes. El 16 de enero de 1961, se promulga la constitución donde se establece la democracia representativa, pero al mismo tiempo se incumple el Pacto de Punto Fijo, se da la espalda a las exigencias populares, y dos partidos políticos concentran sus fuerzas en erigir una institucionalidad poco inclusiva, destinando pocos recursos para la construcción de una sociedad con

igualdad de oportunidades, a través de ayudas asistencialistas que no solventan la pobreza extrema, y en su lugar, legitima nuevamente las condiciones sociales devenidas de la gesta independentista, los mantuanos ahora poderosos inversores y negociantes, construyen un Estado rentista alrededor de los intereses que el capital petrolero produce, obligando a la clandestinidad nuevamente a los partidos comunistas y socialistas.

Comienza la época guerrillera en nuestro país hasta finales de 1970, el éxodo de los campos a las ciudades, a la par de la construcción de puertos y vialidades para facilitar el comercio dentro y fuera del país, como la edificación de las ciudades que representó el progreso, espejo del crecimiento económico por la inversión petrolera, pero al mismo tiempo, inversión que fue financiada por fondos extranjeros como el Fondo Monetario Internacional, (FMI), a través de los llamados “paquetes neoliberales”, medidas económicas que asfixiaron durante años la precaria vida de la clase baja, la clase popular. Transcurrieron 28 años, hasta que ocurrió el “Caracazo”, revuelta social, rebelión popular, que exigía medidas económicas justas, un acompañamiento del estado para su crecimiento en todos los sectores y mayor inclusión en la participación política del país.

La posibilidad que pudo haberse concretado en 1958, logró materializarse en 1989, manifestación espontánea que cimentó las bases para los cambios estructurales que sucedieron 10 años después, con la Asamblea Constituyente de 1999, donde se establecieron bases para una sociedad política de democracia participativa y protagónica, y se incluyó el poder ciudadano y al poder electoral, como mecanismos que en los años sucesivos cambiarían la política pública nacional e internacional que implementase los gobiernos de Hugo Chávez Frías. A partir de la rebelión popular de “El Caracazo”, devino la inscripción en la memoria de una nueva instancia, la democracia que se propone planificar, decidir y ejecutar entre la institucionalidad y las comunidades organizadas.

2. Construcción del sujeto político del Poder Popular: Consejos Comunales y Comunas en construcción (C.C. y C.e.C) como instancias de participación

El objetivo central de la investigación doctoral que estoy realizando, propongo analizar la emergencia de las instancias de participación popular (C.C. y C.e.C.) como sujeto político fundamental en la construcción del Poder Popular en Venezuela como mecanismo modelizante de la democracia participativa, por esa razón, para efectos de este trabajo, ante la pregunta sobre el pasado de ese sujeto popular, se evidencian rasgos y elementos que aparecen repetidamente en diversos modos, referenciando las operaciones ideológicas que siguen vigentes, como por ejemplo, la espontaneidad de algunos eventos políticos que logran trascender en la estructura del estado, el sostenimiento de discursos emancipatorios libertarios y de igualdad, como también la organización entorno a grupos o líderes que aglomeren sus expectativas sin perder la capacidad de experimentar

mecanismos democráticos como vía para materializar sus luchas populares. Son un signo cuyo representamen es el estado de lo democrático, e interpretante es el sujeto que comporta el ejercicio del poder que lo edifica, que lo convoca.

Con el pensamiento del semiótico ruso Juri Lotman, he logrado organizar una *forma de leer* este momento de gran incertidumbre que sigue atravesando la política-social actual del país, intentando responder; ante la reconstrucción que la huella histórica sobre los sujetos emancipados de nuestro pasado permite, cómo se interactúa con esos textos hoy para configurar el mecanismo de la memoria con respecto a los procesos de cambio actuales y, cómo se construyen los nuevos textos que modelizan a este sujeto político, y a su vez, cómo él lo modeliza en su comunidad, con la fuerza creativa que supera la regularidad de lo cotidiano, generando momentos de imprevisibilidad social y política. Vale decir, mientras la institucionalidad propone modos del ser del sujeto político del poder popular, a su vez, ese sujeto político popular se organiza en la medida de sus posibilidades, generando cambios de todo tipo, fuerza y profundidad, tanto en su comunidad, como en la relación que dialógicamente mantiene con la institucionalidad.

La transformación de la memoria ha sido una constante en el discurso político de los últimos 14 años, para los fines de la investigación, resaltamos la reescritura que incluye al pueblo que acompañó a los líderes y héroes de la independencia, revelando al sujeto popular que participó en las luchas, “como un mecanismo de autoconocimiento del dispositivo memorizante”, porque “la cultura se reconoce existente tan solo si se identifica con las normas constantes de su propia memoria”. (Arán, 2001, p. 58)

La intención gubernamental desde 1998, y aquí comienza lo revolucionario de la propuesta de Chávez, tiene varios pilares fundamentales, en este trabajo especificaremos sucintamente dos de ellos: el primero es reconstruir al estado venezolano y su estructura burguesa; nacida desde la proclama de Venezuela como nación independiente, rompiendo con las estructuras de poder que escindían las relaciones sociales en un centro de posibilidades económicas y una periferia marginada de todo acompañamiento estatal y gubernamental. El giro en el concepto democrático se posibilita con la carta constitucional de 1999, estableciendo dos nuevas instancias de poder, el Poder Ciudadano y el Poder Electoral, dos conceptos que definen la nueva geometría del poder venezolano: el poder popular y el poder vinculante de su elección en todas las instancias del estado desde lo ejecutivo hasta lo comunal.

Y el segundo, la organización comunal urbana y rural entorno al poder en su esfera popular, nominalizado como Poder Popular, materializado en Consejos comunales y Comunas en Construcción, (actualmente se denominan Comunas Socialistas aquellas que han cumplido con los

requisitos que ordena la Ley Orgánica de Consejos Comunales y la Ley Orgánica de Comunas), donde habita el sujeto del poder popular constituyente.

Si consideramos los tres momentos de la explosión propuestos por Juri Lotman: explosión, asimilación consciente individual y colectiva, y la instauración en la memoria, y con ella, la creación de nuevos textos, es a partir del antecedente histórico que se ha delineado a grandes rasgos anteriormente, la rebelión cívico-militar del 23 de enero de 1958, el antecedente más cercano al sujeto que estamos estudiando hoy día y, le sigue el levantamiento popular espontáneo sucedido el 27 de febrero de 1989, “El Caracazo”, porque sus demandas no eran por la construcción política democrática, sino un levantamiento a raíz del hambre y la miseria popular, el despertar de una conciencia de clase oprimida, desdibujada, que fue interpretada 10 años más adelante como el sujeto que motorizaría, junto a la institucionalidad, el autogobierno comunal.

En el año 2001, el Plan de la Nación 2001-2007, se plantearon dos situaciones fundamentales para dar sentido a la nueva carta constitucional y lograr el equilibrio político: se reconoce la necesidad de la participación corresponsable de la ciudadanía como aliado potencial que será el *beneficiario* de una buena gestión pública, y al mismo tiempo, reconoce que las mayores resistencias sucederán a lo interno de la administración pública, al verse modificada la estructura de poder que lo ha beneficiado durante la democracia representativa. (Plan de la Nación, 2001-2007, p. 20).

Para superar esto, se propone tres objetivos fundamentales: “consolidar la estabilidad social, desarrollar un nuevo marco jurídico institucional y contribuir al establecimiento de la democracia participativa y protagónica” (Plan de la Nación, 2001-2007, p. 20). Es decir, está pensando en un sujeto que incorpore en su comportamiento en su saber cómo funciona el estado nacional en su estructura política e institucional, que ese espacio no le sea ajeno, y una de las formas en las que logra el primer acercamiento, fue con las llamadas “Misiones Bolivarianas”, que no son más que las políticas públicas que abandonan los espacios ministeriales y edificios en las ciudades, y se trasladan a todo el territorio nacional, con el fin de acercar esas estructuras a las comunidades, para que éstas las gestionen en las medidas de sus necesidades. Un sujeto político popular que comienza a institucionalizarse.

En términos de desarrollar un marco jurídico; que sostendría el establecimiento de la democracia participativa y protagónica, entre los años del 2006 al 2009, se decretan seis leyes orgánicas que blindan al Poder Popular constituyente. Por un lado, las leyes que organizan la planificación, economía y contraloría comunal, y por otro lado, la organización, el funcionamiento y la acción del sujeto político del Poder Popular; se definen en las leyes de los Consejos Comunales y las Comunas Socialistas. En el 2010 se suman otras leyes que definen la gestión comunitaria, el Consejo Federal de Gobierno y el Poder Público Municipal.

Al Poder Popular se lo define en el artículo 4to de la Ley Orgánica del Poder Popular del 2006; discutida entre el Ejecutivo Nacional y las Asambleas Populares antes de ser decretada, como “la expresión del pueblo organizado mediante el cual se procura, a través de los diversos instrumentos de participación creados para tal fin, tomar decisiones y ejercer el control social directo y permanente sobre el ejercicio intransferible de su soberanía”. (Ley orgánica del Poder Popular, 2006, p.1).

Ese mismo año del 2006, se define para el estado venezolano la esfera que constituye a un Consejo Comunal, y posteriormente, en el año 2010, a la Comuna Socialista. Sobre los Consejos Comunales, se señala que:

“Art. 2. Los consejos comunales en el marco constitucional de la democracia participativa y protagónica, son instancias de participación, articulación e integración entre las diversas organizaciones comunitarias, grupos sociales y los ciudadanos y ciudadanas, que permiten al pueblo organizado ejercer directamente la gestión de las políticas públicas y proyectos orientados a responder a las necesidades y aspiraciones de las comunidades en la construcción de una sociedad de equidad y justicia social.” (Ley orgánica de los Consejos Comunales, 2006, p.1).

Y sobre la Comuna, especifica:

“Es un espacio socialista que, como entidad local, es definida por la integración de comunidades vecinas con una memoria histórica compartida, rasgos culturales, usos y costumbres, que se reconocen en el territorio que ocupan y en las actividades productivas que le sirven de sustento, y sobre el cual ejercen los principios de soberanía y participación protagónica como expresión del Poder Popular, en concordancia con un régimen de producción social y el modelo de desarrollo endógeno y sustentable, contemplado en el Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación.” (Ley Orgánica de las Comunas, 2010, p.4).

En un recorrido realizado entre enero y marzo del 2011, en las provincias de Lara, Falcón, Maracay y Nueva Esparta, en algunos Consejos Comunales y Comunas en construcción, se recogieron algunos relatos de los voceros que conviven en las comunidades organizadas, intervenciones que en su mayoría respondieron a dos grandes temas: el problema de la transición de una consciencia política representativa hacia una participativa y protagónica, en modos de liderazgos, saberes, valores y herramientas del hacer político, y, la relación de tensión que hay entre la institucionalidad del estado venezolano y la emergencia del poder popular.

En ambos casos, los dos grandes temas son huellas vívidas de la lógica de la explosión cultural que sigue operando en las instancias del estado y las instancias del sujeto que lo constituye, y por tanto, sigue operando tanto el momento de la consciencia como el momento de la inscripción de esos nuevos textos en la memoria del sistema, en este caso, de la propia estructura tanto social como política de una Venezuela que se enfrenta a cambios radicales en el modo de concebir sus políticas comunales, nacionales e internacionales.

Para dar cuenta de algunos de los hallazgos, sin que sea posible entrar en detalles sobre cada uno, sobre el primer tema que hemos señalado anteriormente sobre la construcción que se hace de sí mismo como sujeto del poder popular, hay cuatro cuestiones que son repetitivas: lo social, cultural, económico y territorial.

Sobre lo social surgen hallazgos sobre la forma creativa en la que cada comunidad intenta solventar las cuestiones en cuanto a la organización comunitaria, la definición y acciones de los diferentes comités que conforman los Consejos Comunales y las Comunas en construcción, el liderazgo de las voceras y voceros comunales, y el modo en el que conciben la gestión comunitaria, sea para planificación, ejecución y seguimiento de las actividades/proyectos que se están elaborando, los proyectos aprobados por un ente ministerial o institucional, sobre su ejecución y el seguimiento del mismo. Sobre el tema cultural, se plantean diversas formas conceptuales de comprender, valorar, organizar al Poder Popular, también se relatan conscientemente los logros y avances de las comunidades, como también las debilidades y amenazas, se define el trabajo militante, el lugar de la familia en un espacio de alta politización y la necesidad de formar de nuevas generaciones de relevo que sostengan lo logrado por la comunidad, y se proponga nuevos proyectos.

Sobre la territorialidad, se distinguen los planteamientos sobre el ámbito geográfico, la base poblacional de las comunidades, la conformación y división territorial entre Consejos Comunales de una misma Comuna, y entre Comunas cercanas. Y en lo económico, se identifican a grandes rasgos un alto porcentaje de trabajo avanzado sobre los proyectos comunitarios, las áreas de trabajo por mesas técnicas, el plan comunitario como desarrollo integral, la gestión económica sustentable representada en la economía comunal y las redes socioproductivas.

En cuanto al segundo gran tema; la relación de tensión que hay entre la institucionalidad del estado venezolano y la emergencia del poder popular, surge lo que ya se preveía en el Plan de la Nación 2001-2007, la gran dificultad que ha significado romper definitivamente con las estructuras que sostuvieron la democracia representativa de un estado burgués hacia la apertura del Poder Popular como un poder constituyente. La consolidación del autogobierno comunal supone la superación de un estado burgués, que por un lado, dado su vasto territorio, en gobernaciones y alcaldías, limita los mecanismos considerados para el ejercicio de su dinámica, lo que propicia en algunos casos disputas por el espacio de poder político y económico entre los entes gubernamentales y los espacios comunales.

Consideraciones finales

Consideramos que la gestión del autogobierno comunal, ejercicio primario que se reconoce por ley a los Consejos Comunales y Comunas en construcción, materializa el quehacer de todas las instancias que constituyen los programas y proyectos de cada comunidad organizada, es decir,

consolida el sentido político del sujeto del Poder Popular. Durante esta investigación han emergido cuestiones que revelan aspectos culturales en sentidos realmente muy amplios porque estas realidades permiten visibilizar la complejidad del traslado que significa, por un lado, la politización cotidiana de las comunidades y los rasgos de conciencia política que se avivan, el traslado que significa construir un estado comunal en espejo y paralelo al estado nacional venezolano con mecanismos muy similares, corriéndose el riesgo de instaurar burocratismos que limiten las dinámicas de las comunidades, pero sobre todo, y es un rasgo que surge en sus propios relatos, la fuerza y contundencia que significa la realización de la idea del estado comunal, es posible en la medida en la que el tiempo transcurre, los espacios se transforman y los sujetos que lo comportan son capaces de construirlo enfrentando y resolviendo sus propias contradicciones. Las y los comuneros de hoy tienen en su pasado largas horas de miseria e invisibilización, en *tiempo record* se alfabetizaron, legalizaron un oficio aprendido autodidácticamente, transformaron sus vidas en rigor de superar la política democrática que históricamente los ha golpeado, y que hoy, en las medidas de sus posibilidades son los constructores más competentes de esta explosión cultural que llamamos Revolución Bolivariana y su Poder Popular.

Bibliografía

- ARÁN, Pampa (2001). Juri Lotman: actualidad de un pensamiento sobre la cultura. *Escritos, revista del centro de ciencias del lenguaje*, número 24, julio-diciembre de 2001, pp. 47-70. Buenos Aires, Argentina.
- ASAMBLEA NACIONAL DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA (2006). *Ley Orgánica del Poder Popular*. Caracas: Editorial del MINCI.
- COMISIÓN PERMANENTE DE PARTICIPACIÓN CIUDADANA, DESCENTRALIZACIÓN Y DESARROLLO REGIONAL (2010). *Ley Orgánica de los Consejos Comunales*, Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela. Caracas: Editorial del Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Roberto (1998-1). El protagonismo popular en la historia de Venezuela. Caracas, *Revista Encontrarte* 56. Disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/media/56/el%20protagonismo%20I.pdf>
- LOPEZ SANCHEZ, Roberto (1998-2). El protagonismo popular en la historia de Venezuela. Caracas: *Revista Encontrarte* 57. Disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/media/57/el%20protogonismo.pdf>
- LOTMAN, Juri (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa editorial.
- MINISTERIO DE COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN (MINCI) (2000). *Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2001-2007*. Caracas: Editorial del MINCI.

Construcción de Representaciones Sociales a través de la experiencia cinematográfica en diversas lenguas. Análisis semiótico-visual

Paula Azzolina Jury

paulazzojury@gmail.com

Liliana Inés Guiñazú

lguizu@hum.unrc.edu.ar

Proyecto “Análisis semiótico-visual de filmografía infantil: identidad y representaciones sociales construidas a través de la experiencia cinematográfica en diversas lenguas” (Beca de Ayudantía de Investigación- Secretaría de Ciencia y Técnica–UNRC), en el marco del proyecto “Mediatización de las prácticas culturales: una estrategia didáctica innovadora para el fortalecimiento y resignificación de nuestra identidad nacional. Estudio de la circulación de sentidos en el Nivel Inicial.”

Liliana Inés Guiñazú (Directora). Norma Graciela Abbá. Paula Azzolina Jury.

Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen:

El objetivo que se procura alcanzar este trabajo es analizar los modos de construcción de representaciones sociales e identidad presentes en el discurso fílmico seleccionado desde el enfoque de la Semiótica Visual. Se trabaja la detección e interpretación de elementos icónicos y plásticos de la imagen fija (Villafañe, 1996), así como los procedimientos narrativos y expresivos cinematográficos (Martin, 2002). Se tendrán en consideración otras variables de análisis presentes en “Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico” (2002) de Shohat y Stam como ser: los personajes, la elección racial del reparto, los papeles estereotipados, la hegemonía de una lengua por sobre otras, el argumento, el retrato social, y el carácter diegético de la música, entre otros, todos ellos tomados como signos. En esta instancia, se presenta el análisis de las condiciones de producción de un discurso fílmico: “Río”.

Abstract:

The goal of this work is to analyze the modes of construction of social representations and identity present in the film selected from a Visual Semiotics approach. We work with detection and interpretation of iconic and plastic elements of the still image (Villafañe, 1996), as well as film resources (Martin, 2002). Other analysis variables present in "Multiculturalism, film and media. Critique of Eurocentric thinking" (2002) by Shohat and Stam will be considered such as: the characters, the cast racial choice, stereotypical roles, the hegemony of one language over others, the argument, the social portrait, and the diegetic character music, among others, all taken as signs. In this instance, we present an analysis of the conditions of production of a film discourse: "Río".

Palabras clave: Cine – Imagen – Representaciones – Circulación de sentidos

Keywords: Cinema- Image- Representations- Senses circulation

El presente estudio se basa en el supuesto de que es indiscutible el rol social que cumple el cine. Es indudable su capacidad como medio de construcción y transmisión de ideologías, valores, representaciones sociales, identidades y estereotipos.

En el marco de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1998) se abordará al cine como fenómeno social que implica un proceso de producción de sentido, es decir, de un discurso con anclaje en lo social. Ejemplo de ello, son los discursos presentes en los films que reflejan evidentes relaciones de poder entre comunidades o naciones. Los autores Shohat y Stam (2002) distinguen entre discurso dominante, colonialista, racista, eurocéntrico, policéntrico, multicultural, entre otros, a partir de los cuales es posible la reconstrucción por parte del espectador del film, de una identidad nacional relacionada con el sentimiento de pertenencia a un determinado grupo. Para estos investigadores, los medios de comunicación contemporáneos juegan un papel fundamental a la hora de modelar esa identidad: la elección racial del reparto, del lugar donde se ambienta el film, de la lengua que hablarán los personajes, proyecta la intención discursiva del artista (director y colaboradores) que pretende perpetrar o socavar ciertos estereotipos instalados en la sociedad. En el caso de las lenguas, parece interesante reparar en la manera en que “se elide, distorsiona o caricaturiza la palabra del otro” en la producción hollywoodense, ya que “las lenguas son símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellas se manifiestan las posiciones que se adoptan respecto a la diferencia cultural y nacional” (Shohat y Stam, 2002). Por este motivo, la representación lingüística en los films será tomada como un significante a analizar.

El marco teórico-metodológico del proyecto macro nos provee los lineamientos generales para llevar adelante nuestro estudio. Se están trabajando los modos de circulación de sentido de nuestras prácticas culturales y el lugar que ocupan los medios de comunicación en el ámbito educativo, específicamente en el Nivel Inicial. Para ello, se realizaron diferentes actividades: desde el análisis semiótico de registros audiovisuales de prácticas culturales argentinas, hasta el estudio de la recepción en niños del Jardín de Infantes.

Por otro lado, la bibliografía consultada da cuenta de estudios importantes acerca de las producciones fílmicas como generadoras de identidad, representaciones, ideologías, entre otras.

A partir del supuesto planteado, en este estudio se plantean los siguientes objetivos:

1- Estudiar los modos de construcción de representaciones sociales e identidad presentes en los discursos fílmicos seleccionados.

2- Analizar la obra de arte desde el enfoque de la Semiótica Visual.

3- Acceder al significado de la imagen fílmica y a su sentido, entendiendo la coexistencia de dos conceptos inherentes a la imagen: la significación plástica, de valor denotativo y la significación semántica, de valor connotativo.

4- Determinar qué discursos aporta y difunde el corpus de films seleccionados, en vista a una futura propuesta en el Nivel Inicial.

5 -Reivindicar al arte como material didáctico, generador y difusor de cultura.

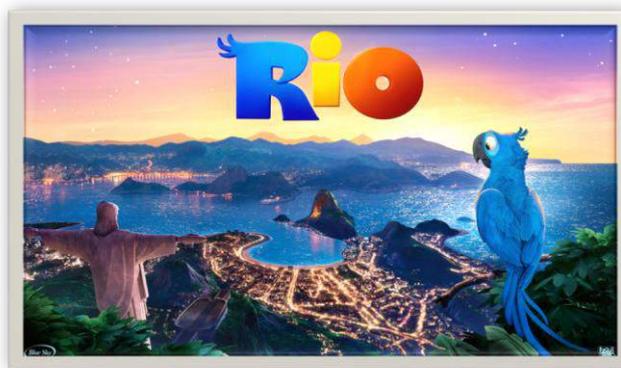
Teniendo en cuenta lo dicho, durante la ejecución de este proyecto se pretende llevar a cabo un análisis y descripción de un corpus de discursos fílmicos destinados a un público infantil, con el objetivo de identificar las representaciones sociales acerca de la identidad nacional, pero teniendo en cuenta “otras identidades”. En ese sentido, se pretende abordar diferentes estereotipos (raza, lengua, género, entre otros); todo ello, para obtener datos significativos a la hora de elaborar estrategias didácticas en alumnos del Nivel Inicial, esto último en una segunda etapa de investigación. Se trabaja entonces, la detección e interpretación de elementos icónicos y plásticos de la imagen fija (Villafañe, 1996), así como los procedimientos narrativos y expresivos cinematográficos (Martin, 2002). Se tiene en consideración otras variables de análisis presentes en “Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico” de Shohat y Stam (2002) como ser: los personajes, la elección racial del reparto, los papeles estereotipados, la hegemonía de una lengua por sobre otras, el argumento, el retrato social, y el carácter más o menos diegético de la música, entre otros, todos ellos tomados como signos (Verón, 1998; Magariños, 1996).

El presente estudio está centrado en la Semiótica Visual desde dos perspectivas complementarias: como disciplina (como un campo disciplinar que relaciona los diferentes enfoques que abordan el estudio de la significación de los fenómenos sociales) y como metodología (destinada a proporcionar la explicación de la significación de los fenómenos sociales en su dimensión discursiva).

El discurso seleccionado en esta oportunidad es “Río” (2011), film de animación de la 20th Century Fox y Blue Sky Studios, dirigido por Carlos Saldanha y escrito por Don Rhymer. La metodología a emplearse es descriptiva y analítica de los aspectos a observar (señalados en los objetivos), para lo cual se seleccionaron algunos fotogramas de la película, considerados pertinentes para el análisis. Si bien se corre el riesgo de alterar las relaciones intrínsecas entre sus componentes plásticos¹, ya que originalmente se trata de imágenes en movimiento, este mecanismo facilita la tarea de observación. Es decir que se trabajó con secuencias de imágenes extraídas y, a partir de la teoría de Roland Barthes (1972) se hizo una lectura de los signos en dos niveles de significación: el de la denotación y el de la connotación.

En esta introducción no se explicitan las teorías que intervienen en el análisis, ya que estarán integradas en el análisis semiótico.

Análisis semiótico-visual: Río



(1)

“Río” podría leerse como un viaje de descubrimiento de un colonizador en tierras exóticas, un choque de culturas. El film narra la historia de Blu, una arara azul carioca que ha pasado toda su vida en Minnesota junto a su dueña Linda. Viven una vida armoniosa y sin sobresaltos hasta que conocen a Tulio, un ornitólogo brasileño que trabaja en un centro de conservación de aves en Río de Janeiro. Éste los convence de viajar a esa ciudad, donde vive Jewel, la última arara azul hembra. Juntos tendrán como misión evitar que la especie se extinga.

Partiendo de la base de que todo film es un signo, es decir, una representación de la realidad atravesada por un discurso ideológico determinado (“reflejo de reflejo” según Bajtín)², se llevó a cabo una primera lectura de la significación de íconos, índices y símbolos, con el fin de identificar luego el discurso que transmite la película.

Cabe aclarar que se hizo hincapié en el proceso de estereotipación (cultura, lengua, raza, nación) reparando en el carácter bivalente del estereotipo, relacionado por un lado con los prejuicios y sus consecuencias negativas para la comunidad implicada, y, por el otro, con la construcción de la identidad, el sentido de pertenencia a un grupo y la cognición social. (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001).

1. Elementos plásticos de la imagen fija

Como se conoce, toda imagen es un signo icónico y una representación de la realidad. En ella “existen, asociados, dos tipos de significación: el sentido o componente semántico, y la propia significación plástica de la imagen” (Villafañe, 1996, p. 171). Se inicia el análisis con el estudio de los elementos plásticos de la imagen fija (líneas, formas, colores), cuya sintaxis determina una significación particular.

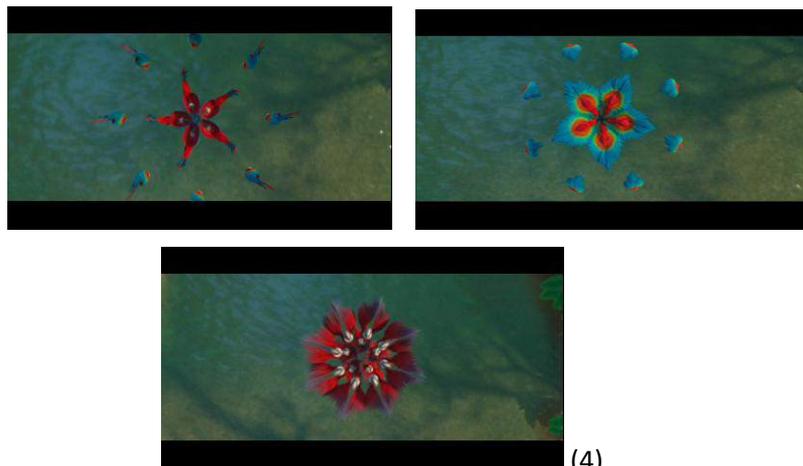


(2)



(3)

Villafañe (1996) se refiere a los elementos formales de la composición. En “Río” el que más se destaca es el color y una de sus funciones plásticas: crear ritmos, aportando dinamismo a la imagen, a través del contraste cromático de planos de igual intensidad lumínica. En cuanto a su tratamiento en la película, se observa una clara dicotomía entre las escenas ambientadas en la selva de Río de Janeiro y en Minnesota. En las primeras, el color es saturado y altamente contrastado: presenta oposición claro-oscuro (contraste tonal) y al mismo tiempo, se yuxtaponen pares de colores complementarios cálidos y fríos en la coloración de las aves. Este contraste cromático, se traduce en una imagen intensa, inquietante y con una fuerte carga emotiva que recuerda al movimiento pictórico Fauvismo. En Río todos los animales bailan, cantan y tocan instrumentos. Los guacamayos vuelan simulando un caleidoscopio como si se tratase de la mirada subyugada del colonizador en tierra virgen o de una alucinación.



(4)

En cambio, las imágenes de Minnesota, se caracterizan por su monocromía: el blanco de la nieve es el color predominante. Se relacionan con el equilibrio, la quietud, el silencio y la tranquilidad. Se identifican entonces las técnicas visuales que plantea Dondis (1985): complejidad e inestabilidad (Río) en oposición a simplicidad y equilibrio (Minnesota).

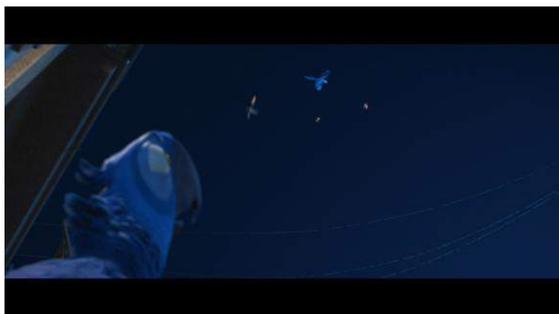
En un segundo nivel de significación, si reparamos en las *jerarquías eurocéntricas referidas al clima* que proponen Shohat y Stam (2002), los íconos mencionados pueden connotar los siguientes

pares opuestos correspondientes a Minnessota y Río, respectivamente: orden/caos, racionalidad/impulsividad, norte/sur, lo civilizado/lo primitivo³.

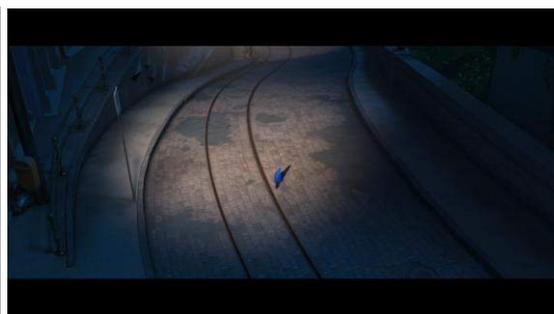
2. Lenguaje cinematográfico

Estos recursos fílmicos llevan implícito un código propio del lenguaje del cine y de la fotografía en el cual se estipula el uso de acuerdo a un sentido específico que se pretende dar a la imagen y por eso son pertinentes para nuestro estudio. Como procedimientos cinematográficos a destacar se pueden mencionar:

2.1. Planos



(7)



(8)

Variando el tamaño del plano (distancia entre cámara y sujeto filmado), se consiguen diferentes efectos; por ejemplo, un primer plano indica la psicología del personaje, es decir que expresa contenido dramático, a diferencia del plano general en el cual la cámara realiza una función descriptiva.

2.2. Ángulos de toma

El concepto hace referencia al ángulo existente entre la cámara y el sujeto filmado (Martin, 2002).

Ángulo de toma contrapicado⁴ y primer plano (7): emociones del personaje. El fotograma (8) muestra la actitud derrotista del protagonista, que no puede sentir y por ende, está impedido de volar. El ángulo elegido traduce la frustración de Blu, que al igual que Linda parece condenado por esa cultura que privilegia lo racional y censura el cuerpo. La función creativa de la cámara en este caso, es la de exteriorizar el estado anímico del personaje, que se siente avasallado por la “frigidez” de su “americanidad”, como si se encontrase superado por un destino ajeno a su elección.

El ángulo picado⁵ ubica al espectador en una situación de superioridad, ya que se encuentra a una altura mayor que la del personaje filmado. Éste se percibe débil y vulnerable.

2.2.1. Ángulo picado y contrapicado



(9)



(10)

Es de destacar en el film la existencia en una misma escena de dos fotogramas yuxtapuestos que combinan ángulo picado, en primera instancia y luego, ángulo contrapicado.

La alternancia de estos ángulos de toma opuestos (fotogramas 9 y 10) crea dramatismo y dinamismo, además de incrementar el interés en la escena y dotarla de cierto humor. Se relevó aquí la antítesis como figura retórica. Este cambio repentino del ángulo de la cámara sugiere cuáles es el rol de cada uno de los personajes y qué relaciones de poder se establecen entre ellos. En este punto, se constata un discurso colonialista, que presenta al “colonizado por un lado como alguien alegremente ignorante, puro y acogedor; y por otro lado como alguien incontroladamente salvaje, histérico, caótico y que necesita la tutela y la disciplina de la ley” (Shohat y Stam, 2002, p. 158). Se aprecia a través de la elección de estos ángulos de toma, el *tropo de infantilización del discurso colonial* que proponen los autores de referencia, el cual “presenta al colonizado encarnando un estado anterior del desarrollo del individuo o de la cultura” (Shohat y Stam, 2002, p. 153). Marcel, el líder de los traficantes de aves se retira de la habitación. Su mascota Nigel, una cacatúa australiana, desde un ángulo picado supervisa a los contrabandistas brasileños mientras miran alienados un partido de fútbol. El ángulo elegido, en este sentido, podría connotar *la inmadurez política de los pueblos colonizados*.

2.3. Movimiento de la cámara



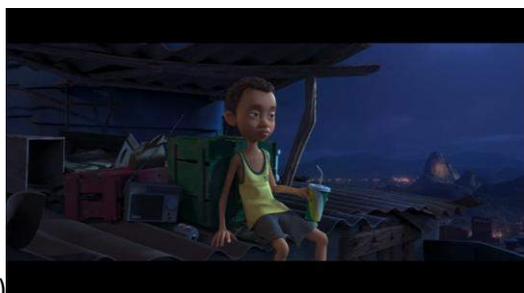
(11)

2.3.1. Travelling⁶ hacia atrás

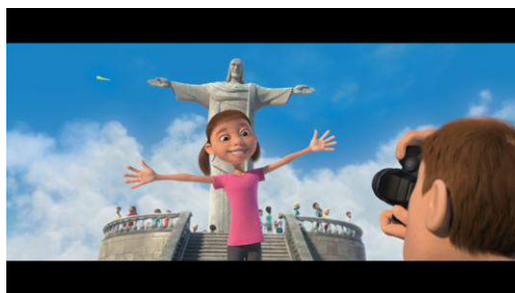
Martin (2002, p. 36) concibe la cámara como un “*agente activo de registro de la realidad material y de creación de la realidad cinematográfica*”. Evidenciamos en este movimiento de cámara las funciones descriptiva y dramática. El travelling hacia atrás de la secuencia (11) describe dos realidades que coexisten en *Río* enlazadas por medio del carnaval: la *Río* (de Janeiro) turística-paradisiaca y la *Río* marginal, de favelas y delincuencia, y al mismo tiempo, este movimiento de cámara se inmiscuye en la psicología del protagonista de la escena: Fernando. A medida que la cámara se aleja, asoma por detrás la ciudad luminosa, la postal turística de *Río* con todo su esplendor, pero enmarcada en construcciones características de una favela. El travelling hacia atrás empequeñece a Fernando como efecto de la dirección que toma la cámara y genera en el espectador “*impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia*” (Martin, 2002, p. 55). Este niño negro, huérfano y sin hogar es uno de los personajes brasileños del film que no parece contentarse con el partido de fútbol entre Argentina y Brasil ni con los preparativos del carnaval como el resto de la gente. Apabullado por su soledad y pobreza, cavila en la noche sobre un techo de chapa en la favela donde vive. Conflictuado moralmente debido a su colaboración con los contrabandistas, se muestra emocionalmente más maduro que éstos y finalmente es adoptado por los protagonistas Tulio y Linda como una suerte de recompensa.

Así como este travelling que expresa esa crudeza particular del cine documental, nos parece pertinente para el análisis reparar en dos retratos de dos infancias posibles presentes en el film. Uno de ellos, es la ya mencionada imagen de Fernando (12), que busca qué comer en un techo de lata de una favela. El otro, representa a una niña turista de la misma edad que posa sonriente junto a la estatua del Cristo (13). Como puede observarse, aquí se contraponen parejas de conceptos claramente opuestos: la noche/el día, lo lúgubre/lo luminoso, la soledad/la compañía de Cristo, el

niño negro/ la niña blanca, el brasileño pobre/la turista extranjera, el Tercer Mundo/el Primer Mundo. Pero esta “voluntad de denuncia social” del director, se desvirtúa al legitimar el poder económico y político de las grandes potencias, es decir, al reproducir inevitablemente el discurso hegemónico en adhesión a un pensamiento eurocéntrico.



(12)

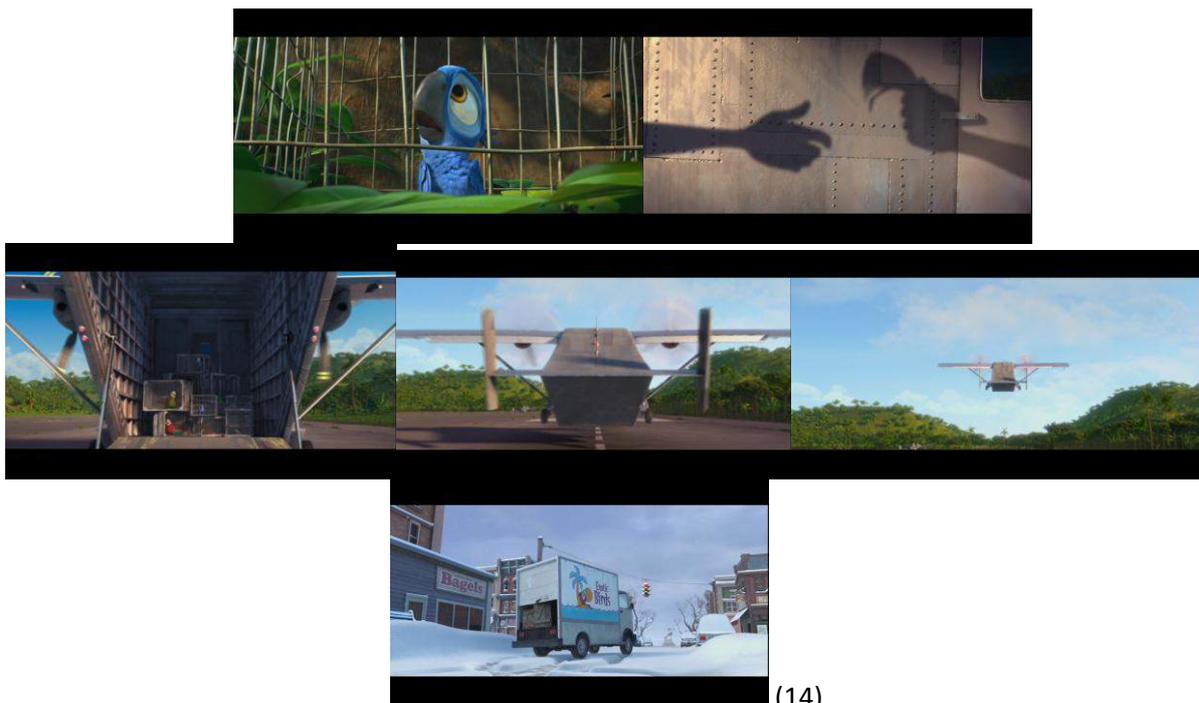


(13)

2.4. Elipsis

En la siguiente secuencia fílmica (14) se analiza la elipsis como procedimiento cinematográfico. Elipsis es un recorte, es la desaparición en el encuadre de un elemento en la narración. En el primer fotograma se observa a Blu atrapado en una jaula, pero no se muestra de dónde provino ésta; a continuación, la sombra de los contrabandistas; luego, la avioneta que parte y, finalmente, un vehículo con la inscripción: “*Exotic birds*”, circulando en un paisaje cubierto de nieve.

Como primera impresión, este recurso crea suspenso e intriga en el espectador, pero en este caso, al tratarse de una elipsis de contenido motivada por “razones de censura social” (Martin, 2002, p. 88), sólo se observa una silueta de dos manos que actúa como un signo: se ve la proyección de un crimen, pero no el crimen en sí. La elipsis se relaciona con el ocultamiento de quien paga y mantiene el mercado de aves exóticas, es decir, de quien alimenta ese círculo. En la secuencia (14), se muestra una transacción anónima, visualmente resuelta con sombras de manos que reciben dinero e inmediatamente después, una avioneta que se aleja con destino a EE.UU. De esta manera, las responsabilidades se diluyen y la culpa recae exclusivamente en los contrabandistas brasileños, que son visibles durante toda la película.



(14)

3. Signos índices (gestos-comportamientos)

Resulta además importante, trabajar con los comportamientos-índice. Estos son:

3.1. Fútbol y carnaval

Estas dos prácticas culturales populares reúnen a los brasileños en sus casas o en los bares de las favelas. En la película, mientras transcurre en paralelo la historia principal (las araras Blu y Jewel escapan), el pueblo es ajeno a eso, no se da por aludido. Parece estar poseído o hipnotizado por un partido de fútbol entre Argentina y Brasil (15), a tal punto que cuando se produce un apagón en la ciudad, se oye un grito de lamento al unísono justo en el preciso momento en el que un jugador patea al arco rival (detalle bastante jocoso en la película). Esta exageración se trata de una *representación ridiculizante* que caricaturiza a la cultura brasileña, ya que el discurso que subyace en la producción hollywoodense muestra que “la cultura europea es profunda e intensa mientras que las culturas no europeas son superficiales y banales, al decir de Shohat y Stam (2002, p. 155)

Brasil es un pueblo fácil de contentar: los brasileños, y por extensión los sudamericanos, son considerados seres cuya vida gira alrededor del fútbol y el carnaval.



(15)



(16)

La aparición de la dentista de Tulio, la doctora Barboza (16), bailando en unas de las avenidas principales durante las vísperas del carnaval viene a constatar que esta celebración es efectivamente la fiesta del pueblo, que reúne a personas pertenecientes a distintas clases sociales y de recursos económicos diversos. El carnaval, así como el fútbol, tiene entonces el rol de homogeneizador del pueblo.

Otro de los personajes clave para entender la representación que en el film se hace del carnaval y que colabora con la construcción del estereotipo del pueblo brasileño, es el guardia del centro ambiental de conservación de aves, un trabajador clase media-baja, torpe y de pocas luces que es fácilmente manipulado y engañado por el astuto Nigel (10).



(17)

En un momento de soledad en su trabajo, el guardia enciende la radio y escucha la transmisión de la fiesta. Se desviste al ritmo del samba y vemos que debajo de su uniforme lleva puesto el traje de carnaval, como si lo llevara en la piel, como si ésta fuera su verdadera esencia (17).

Si bien aparece caracterizado como alguien poco inteligente, da la idea de un personaje amenazante que encarna cierto “salvajismo africano” que es posible reconocer a partir del sonido de un berimbau que se escucha cada vez que el guardia arroja un lápiz contra la pared y con excelente puntería caza una mosca⁷.

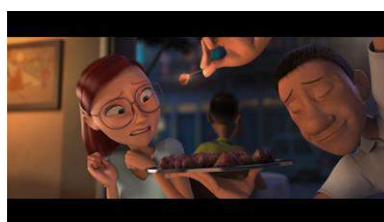
3.2. Cara de espanto de Linda

Linda, cual colonizadora en contacto con los nativos, experimenta un abanico de sensaciones que se abre desde la mayor sorpresa a la más consciente repugnancia. Tomando tres secuencias filmicas, se ejemplifica lo expuesto. En primer lugar, un fotograma (18) de los ya mencionados preparativos de carnaval en la calle. Camino al centro de conservación de aves, Linda y Tulio se encuentran con que una de las avenidas principales está cortada. Linda, con una mirada atónita que contrasta con el embelesamiento de Tulio, contempla temerosa a la gente disfrazada que desfila, entre ellos, la doctora Barboza (16). Lo que constituye lo inconcebible para Linda es que una profesional esté bailando semidesnuda por la calle, con total desinhibición y alegría. Es posible identificar aquí los estereotipos raciales y de género presentes en el discurso eurocéntrico hollywoodense: la libidinosidad de la mujer negra se enfrenta a la frigidez de la mujer blanca. Shohat y Stam sostienen al respecto: “las imágenes de ardientes mujeres árabes/negras “en celo” frente a la mujer blanca ‘frígida’ oculta míticamente la historia de subordinación de las mujeres del Tercer Mundo a los hombres del Primer Mundo” (Shohat y Stam 2002, p. 172)



(18)

Otro de los episodios que despierta el horror en Linda se desarrolla en un restaurant, como se ve en la secuencia (19), durante una cena con Tulio. El encuentro con los modales salvajes de los mozos negros que atienden la mesa, la muestra aterrada ante el “salvajismo” y la “bestialidad” de los mozos negros. En la película parecería ser que mientras más melanina tienen en la piel los personajes, más torpes son.



(19)

Por último, Linda manifiesta sentirse ridícula disfrazada para carnaval y una vez subida a una carroza, se paraliza pudorosa y se niega a bailar porque considera indecorosos esos tipos de movimientos. Mantiene el siguiente diálogo⁸ con Tulio, quien la observa desde abajo:

- *"You've got to shake your tushy!"*
- *"No, we don't shake our tushies in Minnesota!"*



(20)

3.3. Erotismo y exotismo

Entre los comportamientos que se incluyen en este trabajo como signos, se encuentra la relación entre erotismo y exotismo. Al analizar qué ocurre con las dos parejas principales del film, Tulio y Linda/Blu y Jewel, es posible constatar lo que sigue. Tulio se excita cuando ve a Linda disfrazada de arara para el desfile de carnaval y Jewel, cuando lo ve bailar a Blu. La paradoja de estos comportamientos radica en que estos personajes brasileños se excitan con fantasías eróticas importadas (eurocentristas) y con música norteamericana (Lionel Richie y Black Eyed Peas). Linda se siente ridícula con esa ropa sugerente, pero Tulio se deslumbra, como si no estuviese habituado al carnaval, como si en lugar de Linda, él fuera el colonizador⁹.

3.4. El ritmo innato



(21)



"*Río*" presenta a los brasileños como poseedores de un ritmo o habilidad para la danza innatos. En la selva, los huevos de las aves bailan incluso antes de hacer eclosión y la colita de Blu, para su sorpresa, se mueve involuntariamente al son del samba. La mirada colonizadora que atraviesa el discurso fílmico, le quita mérito a los colonizados, al mostrar sus destrezas no como logros, frutos de

trabajo y dedicación, sino como algo hereditario o genético. Sin embargo, la embriaguez que experimenta el colonizador ante el exotismo hace de las imágenes una fiesta para los sentidos.

3.5. La dicotomía sentir/pensar

La dicotomía ficticia sentir/pensar no hace otra cosa que reforzar estereotipos ya instalados en el imaginario popular: sudamericanos pasionales como contrapartida a primermundistas racionales.

El tucán Rafael encarna la *brasilidad* como ningún otro personaje. Dueño de una sabiduría basada en la intuición y los sentimientos¹⁰ (al igual que Pedro y Nico, cuyo conocimiento está basado exclusivamente en su experiencia), intenta reeducar a Blu, quien impedido por su racionalidad, no puede volar. Como requisito para lograrlo, debe aprender a sentir o desaprender a “pensar tanto”. Claramente, aquí se releva otro tropo del discurso colonialista: la *animalización* a través del cual los colonos son representados como seres no pensantes, libidinosos y movilizados por la pasión. En los fotogramas elegidos para identificar el signo referido, aparece la repetición como figura retórica. El tucán hace la distinción entre mente-corazón en dos ocasiones en el film, para darle sus lecciones sobre vuelo a Blu y para ilustrar su filosofía de vida en la cual las decisiones se toman con el corazón. Su enseñanza reza:

- *“You think too much. Flying is not what you think up here, it’s what you feel in here. And when you feel the rhythm of your heart, it’s like samba. You fly!”*



(22)

- *Rafael, quit following me. You’re going in the wrong direction. Isn’t carnival that way?*
- *I’m not going to carnival. No, I’m going home.*
- *But I thought you loved carnival.*
- *I do. But I love my family much more. And that’s a choice I made with this. Not with this.*



(23)

Como se puede observar, en esta lección que Rafael le da a Blu, volar y bailar son dos actividades ligadas íntimamente a lo sentimental y sensorial. Pero la frase del primer diálogo transcrito va aún más lejos. El tucán se muestra orgulloso de su nacionalidad, y de su música brasileña de raíces africanas, el samba. La africanidad o negritud aparece elogiada como ya se vio anteriormente en el ritmo innato (habilidad para la danza), cosa que se contradice con la cara de asco de Linda al ver a los mozos negros en el restaurant. Shohat y Stam explican qué hay detrás de este elogio capcioso:

A veces es más revelador analizar al estereotipador que deconstruir el estereotipo. Cuando los estereotipos antinegro (por ejemplo, la repulsiva bestialidad) se recodifican como positivos (pongamos, la libertad de libido) nos dice más sobre el imaginario erótico blanco que sobre los objetos de su fascinación. La adulación de la agilidad física de los negros tiene como corolario tácito la asunción de una cierta incapacidad mental. El elogio del talento “natural” en la actuación da a entender que los logros de los negros no tienen nada que ver con el trabajo o la disciplina. (Shohat y Stam, 2002, p.39)

3.6. Superioridad de las mentes eurocéntricas

Por oposición a la sabiduría tercermundista de Rafael, la película nos habla de la *superioridad de las mentes eurocéntricas*, educadas en la lectura y en la tecnología (en USA se lee, se estudia, se usa PC, etc. en cambio en Río la gente está en la calle baila, mira fútbol, delinque). Estas mentes eurocéntricas son las verdaderas heroínas del film. Blu rescata a Jewel; y Linda, gracias a sus conocimientos en materia de motos de nieve, logra conducir una carroza de carnaval y encontrar a Blu.



(24)

3.7. Escena de cortejo entre Blu y Jewel en la jungla ficticia del centro de conservación de aves

En esta escena, se evidencian los tropos del discurso colonialista referidos al género que caracterizan a la mujer latina “con epítetos que evocan el calor tropical, la violencia, la pasión y lo picante”¹¹. Esto es válido para todos los personajes femeninos brasileños de la película: Jewel, Barboza, Eva (la mujer de Rafael, muy temperamental y pasional). En el fotograma (25), Jewel ataca a Blu, cuando lo ve por primera vez.



(25)

4. Relaciones de poder

En “Río” pueden leerse jerarquías de poder en las cuales los tercermundistas son los más perjudicados, ya sea por la censura de su voz o por las analogías interculturales con las que Hollywood sustituye una cultura por otra.

4.1. Elección racial del reparto y analogías interculturales (actores afroamericanos que doblan a personajes afrobrasileños)

Obviamente, los protagonistas del film son blancos¹², pero lo curioso es que encontramos personajes como Pedro y Nico, un canario y un cardenal aparentemente afrobrasileños que presentan comportamientos y gestos asociados con la cultura rapera afroamericana¹³. Además, son doblados por actores afroamericanos cantantes de rap. Consideramos esta intromisión o interferencia de la cultura afroamericana rapera en la película como un atropello étnico y un pisoteo a la cultura brasileña y, por extensión, a las naciones tercermundistas. Otros datos interesantes: Fernando, el niño negro que vive en la favela es doblado por un actor blanco. El cantante portorriqueño Ponce interpreta al líder brasileño de los traficantes de aves, Marcel. El único actor brasileño es Rodrigo Santoro, la voz de Tulio¹⁴.

4.2. Representación lingüística

Si bien la mayor parte del film transcurre en Río de Janeiro y casi todos sus personajes son brasileños, Hollywood los transforma en angloparlantes, limitando la presencia de la lengua portuguesa a saludos, vocativos y a algunas letras de canciones mundialmente conocidas. La cultura hegemónica ejerce su sadismo a través de la dominación lingüística: el colonizador priva de su lengua al colonizado.

Otro aspecto importante a considerar es la lengua de las canciones que forman parte de la banda de sonido de la película. Escenas claves como la del cortejo en el boliche, en que Blu comienza a bailar y se conecta con Río y con su “brasilidad”, está musicalizada con la canción en inglés con ritmo de hip hop “Hot wings (I wanna party)”, interpretada por will.i.am (vocalista y miembro del

grupo The Black Eyed Peas) y Jamie Foxx. Paradójicamente en este momento decisivo para el replanteo identitario de Blu, no se oye un ritmo brasileño ni se habla portugués.

A modo de conclusión

El film proyecta dos estereotipos antagónicos bien diferenciados: el de la cultura hegemónica, esto es, los norteamericanos; y por otro lado, el estereotipo del brasileño. Todo esto, enmarcado en un discurso eurocéntrico con resabios de colonialismo y racismo. El norteamericano o colonizador, por oposición al brasileño o colonizado, es representado como racional, ordenado, frígido, pulcro, de buenos modales, civilizado. El brasileño es: delincuente, pobre, vulgar, salvaje, primitivo, infantil, grotesco, torpe, apasionado, fanático del carnaval y del fútbol.

A través del análisis de signos realizado, se reconocieron los tropos del imperio planteados por Shohat y Stam (2002). Esto es:

- ✓ Dualidades relacionadas con el clima: orden/caos, racionalidad/impulsos violentos, lo civilizado/lo primitivo
- ✓ Tercer mundo exótico y erótico
- ✓ Infantilización
- ✓ Representación ridiculizante
- ✓ Animalización (libidinosidad-pasión-violencia-cuerpo)
- ✓ Analogías interculturales
- ✓ Jerarquía de poder: representación lingüística

Podemos decir finalmente que la película reproduce un discurso colonial y racista, implícito en el discurso eurocéntrico que atraviesa la película.

Notas

¹Villafañe se cuestiona si una imagen extraída poseerá la misma significación que una aislada. El autor habla de "*significación mutilada*" y de "*espacio destemporalizado*". Explica que las imágenes secuenciales (comic o secuencia cinematográfica) son de naturaleza narrativa y su espacio, cambiante, por el contrario, las imágenes aisladas (viñeta de comic, cuadro cinematográfico, una pintura) se caracterizan por su naturaleza descriptiva y su espacio permanente y cerrado. En estas últimas, la estructura temporal depende del espacio figurativo. Todo esto implica que imagen extraída e imagen aislada no pueden ser portadoras de la misma significación. (Villafañe, 1996, p.140)

² "...el discurso artístico constituye el reflejo de un reflejo, es decir, una versión mediada de un mundo socioideológico que ya se ha convertido en texto y en discurso." (Shohat y Stam, 2002, p. 188)

³ "*Las películas colonialistas quedan conformadas por una polaridad geográfico-simbólica que se basa en un doble eje Norte/Sur y Este/Oeste y que viene completamente determinada por la cultura. El cine eurocéntrico da forma a una ecología visual de "Oriente" o del "Sur" que se nutre de un primitivismo irracional y de instintos peligrosos...*" (Shohat y Stam, 2002, p. 164)

⁴ "El contrapicado (el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada) suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas..." (Martin, M, 2002 p.47)

⁵ “El picado (toma de arriba hacia abajo) tiende a empequeñecer al individuo, aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto envasado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.” (Martin, M, 2002, p.47)

⁶ Consiste en “un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento” (Martin, M, 2002, p.54)

⁷ “En muchas películas de Hollywood, la polirritmia africana se convierte en significativo auditivo de estar rodeados por el salvajismo, lo cual es una manera rápida de expresar acústicamente la paranoia racial...” (Martin, M, 2002 p.214)

⁸ La inclusión de diálogos transcritos en inglés extraídos de la versión angloparlante de la película no es caprichosa: refleja la voluntad de analizar las condiciones de producción de la obra original y está en concordancia con el reparto de actores del cual se hablará más adelante. En la versión en español neutro, se ven modificadas las intervenciones en portugués tanto en los diálogos como en las canciones, curiosamente, esta versión censura o recorta más la lengua portuguesa que la versión norteamericana.

⁹ “Al representar el Tercer Mundo como exótico y erótico, el imaginario imperial podía desarrollar sus propias fantasías de dominación sexual.” (Martin, M, 2002 p.173)

¹⁰ “Los colonizados son presentados como cuerpo y no como mente, del mismo modo que se ve al mundo colonizado como materia prima y no como elaboración o actividad mental.”(Martin, M, 2002 p.152)

¹¹ Martin, M, 2002 p.152

¹² “En las cromáticas jerarquías sexuales de las narrativas colonialistas, los hombres y mujeres blancos ocupan el centro de la narrativa...” (Shohat y Stam, 2002, p. 171)

¹³ “Al cine dominante le gusta convertir a las gentes “oscuras” o del Tercer Mundo en otros sustituibles, en unidades intercambiables que pueden suplirse unos a otros”. (Shohat y Stam, 2002, p. 196)

¹⁴ A continuación ponemos a disposición la lista de los actores originales de Río:

Jesse Eisenberg: Blu, Anne Hathaway: Jewel, Leslie Mann: Linda, Rodrigo Santoro: Tulio

Jemaine Clement: Nigel, George Lopez: Rafael, Jamie Foxx : Nico, will.i.am (vocalista y miembro del grupo The Black Eyed Peas): Pedro, Jake T. Austin: Fernando, Tracy Morgan: Luiz, Bebel Gilberto: Eva, Carlos Ponce: Marcel (jefe de los contrabandistas), Francisco Ramos: Mauro (mono tití).

Bibliografía

AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG PIERROT, Anne. (2001) *Estereotipos y clichés*. Enciclopedia Semiológica. Buenos Aires: Eudeba

BARTHES, Roland. (1972) Retórica de la imagen, en *La Semiología*. Bs As: Tiempo Contemporáneo.

DONDIS, Donis. (1985) *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GUIÑAZÚ, Liliana. (2005-a) *Introducción a la(s) Semiótica(s). Nociones básicas y estrategias de aplicación*. Comité Editor de la Facultad de Ciencias Humanas. U.N.R.C.

MARTIN, Marcel. (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

VERÓN, Eliseo. (1998) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

VILLAFANE, Justo. (1996) *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Disquisiciones y primeros oteos en torno a la propuesta discursivo-literaria del autor misionero Vasco Baigorri

Por Franco Saúl Barrios

Frankito_saul@hotmail.com

Territorios literarios e interculturales despliegues críticos teóricos y metodológicos.

Carmen Santander (directora). Carla Andruskevicz. Carmen Guadalupe. Javier Chemes. Claudia Burg. Silvia Insaurralde. Sergio Quintana. Carolina Mora. Rodrigo DG Ríos Giménez. Tor Romina. Yanina De Campos. María Eugenia Mercol. Marcos Pereyra. Carolina Fernandez.

Programa de Semiótica, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Resumen

Esta ponencia se enmarca dentro del proyecto Territorios literarios e interculturales, despliegues críticos, teóricos y metodológicos. La misma busca vislumbrar los aspectos relevantes que hacen al proyecto autoral y literario del escritor e intelectual Vasco Baigorri de la localidad de Aristóbulo del Valle, Misiones. Su propuesta discursiva se encuentra diseminada en una diversidad de esferas de la producción cultural y literaria de la provincia. Dicho trabajo propone un abordaje del material discursivo-literario de Baigorri; determinado por un corpus de cuentos, (género al que se le prestará mayor atención), seleccionados de la producción total de dicho autor en los cuales se intentará vislumbrar de qué manera influye su propuesta discursiva en el campo intelectual del territorio misionero. Este trabajo enmarca sus itinerarios teórico-metodológicos a partir del aporte de autores y categorías teóricas como las de Foucault, Benjamín, Said y Lotman, entre otros.

Palabras claves: Autor. Intelectual. Ideologemas. Territorio. Interculturalidad

Keywords: Author. Intellectual. Ideologéma. Territory. Interculturality.

El siguiente trabajo, tiene su origen en reflexiones y recorridos teórico-críticos realizados en el marco de la cátedra *Teoría y Metodología de la Investigación I* de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. En un segundo momento se integra al proyecto de investigación Del Programa de Semiótica que lleva por nombre *Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos*, el mismo está dirigido por la Dra. Carmen Santander. Cabe destacar, que el escrito es solo un esbozo de un plan mayor, que buscara concretarse a futuro.

Dicho proyecto trabaja una serie de autores (Novau, Marcial Toledo, Capaccio, Recientemente Vasco Baigorri) a los cuales pretende darle una vuelta a su condición de autor y promoverlos como autores territoriales, productores de una literatura que se considerara en los mismos términos, y se conforma en un diálogo intercultural constante.

Con este trabajo busco vislumbrar los aspectos relevantes que hacen al proyecto autoral y literario del escritor e intelectual Vasco Baigorri¹ de la localidad de Aristóbulo del Valle, Misiones. Su propuesta discursiva se encuentra diseminada en una diversidad de esferas de la producción cultural y literaria de la provincia, a la cual pertenece, como el mismo autor dice-, por adopción, pues es originario de Tandil, Buenos Aires.

Uno de los motivos que impulsan este trabajo es el reconocimiento, en términos de capital simbólico, del escritor tanto a nivel provincial así como también nacional, como por ejemplo haber sido premiado con la edición de sus obras, así como también haber sido galardonado como “escritor destacado” por el senado de la nación Argentina.

Este trabajo representa un abordaje del material discursivo-literario de Baigorri; determinado por un libro, seleccionado de la producción total de dicho autor en el cual se intentará vislumbrar de qué manera sus propuestas y proyectos discursivos y literarios se territorializan en la provincia de Misiones.

Es fundamental para este trabajo, también, poner en relevancia la participación de dicho intelectual en grupos literarios y el reconocimiento de su persona dentro de estos centros de producción cultural y literaria que proliferan por la provincia de Misiones. A partir de esta entrada, en futuros avances del trabajo, se pretende poner en consideración un análisis de tipo receptivo donde se pueda apreciar como repercute la obra del autor en su público lector.

Es decir que este trabajo apunta a considerar a Vasco Baigorri como un *autor e intelectual* de la Provincia de Misiones y a entender, a partir de los ideogramas que éste utiliza en sus composiciones, la representación social del autor, las condiciones de producción y circulación de su obra, en el marco de las conflictivas y móviles relaciones entre el centro y la periferia de este territorio. En este sentido, pretendemos reflexionar acerca de si las marcas discursivas mencionadas representan un posible diálogo con las realidades sociales de las esferas en las que se circunscriben y si el autor contribuye con su escritura a reforzar la construcción de la identidad dialógica e intercultural de la literatura del territorio al cual pertenece.

Vasco Baigorri: un autor territorial

Teniendo en cuenta las propuestas teóricas de Said, Benjamin, Foucault, entre otros reflexionaremos qué caracteres en la figura de un escritor lo posicionan-habilitan como un autor literario.

El escritor Vasco Baigorri (1950) es reconocido socialmente como poeta, escritor y periodista dentro y fuera de la provincia de Misiones, es en esta última, donde aparte de su “profesión de poeta, escritor” la cual lo vincula a los grupos literarios del territorio, es fundador de uno (AVE:

Aristóbulo del valle escribe), también tiene una participación activa, dentro de otros grupos, los cuales están dispersos en todo el territorio misionero; en concordancia con esto, desarrolla una intensa actividad ecologista y defensora de los derechos de los aborígenes del lugar, y por ello forma parte del Equipo Misiones de pastoral aborígen. Todo esto nos lleva a considerar la idea de que la publicación de textos no es el único requisito determinante a la hora de considerar a un escritor como autor, sino todo un proceso de formación y reconocimiento social e institucional, tanto del sujeto, como participante activo de su esfera cultural así como de su obra proyectándolo en dicha esfera, y por la cual es reconocido.

Sus obras (*Soy yo a pesar de mí, El país de las naranjas amargas, Algunos cuentos, Las cabañas, Traficando palabras, Confieso que he pecado y mucho*), el reconocimiento de éstas, dentro de la esfera social y cultural, y el reconocimiento del propio Vasco Baigorri por medio de dichas obras, según Foucault podrán, en gran medida, posicionar al escritor como un autor literario:

De hecho, lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección (...) del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas. (Foucault. M, 1985)

Comprendemos esto como una conformación del propio autor por medio de su obra, la cual sienta base para discursos que debaten posiciones ideológicas autorales constantes en las semiosferas en las que significa. Cabe destacar que Vasco Baigorri deja ver, claramente su persona, allí, como una estampa llamativa de su lucha cotidiana, dentro de sus escritos.

Cabe destacar, que la noción de autor a la que pretendemos llegar, es a la que propone el equipo del proyecto de investigación del cual formo parte, *Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos*, el mismo se dispone a repensar para:

Teorizar y redefinir el género de la literatura regional frecuentemente entendida como aquella en la que las representaciones se ciñen a los matices paisajísticos y geográficos, a los pintoresquismos, al color local y a los detalles típicos y folklóricos de las zonas culturales (Santander y otros, 2013)

Es decir, plantear una literatura que se enmarca en realidades que sobrepasen las típicas características regionales y muestra en ella una verdadera lucha de poderes simbólicos, en dinámicas surgidas de roces entre el centro y la periferia, potenciadas con las condiciones políticas y sociales de la realidad misionera.

De estas consideraciones se desprende una nueva concepción de autor, que se vincula directamente con esta noción de Literatura territorial. Con respecto a esto, la investigadora Carla Andruskevicz dice:

En consonancia con lo dicho, los autores territoriales son aquellos que habitan, pero también habilitan, un espacio geográfico que deviene político e ideológico. En este sentido, la literatura producida por estos autores, la literatura territorial, focaliza y mapea determinados puntos espaciales y opera como un dispositivo de poder, como una maquinaria legitimadora de representaciones culturales y posiciones ideológicas. (Santander y otros. 2013)

Consideramos que en esta idea se enmarca la figura de Vasco Baigorri, pues éste, confecciona su proyecto escritural en este campo de luchas, y en él evidencia la suya propia, que lleva adelante como un intelectual activo del campo cultural del territorio misionero

Por esta misma línea puedo asirme de lo que propone Bourdieu sobre los campos de producciones culturales, los cuales son básicamente como *campos de luchas*, en donde unas de las tantas cosas que se definen son las posiciones móviles y dinámicas en el juego entre centro-periferia. Considero primeramente necesario percibir los posicionamientos que tiene Vasco Baigorri, dentro de, no solo el campo cultural sino también el mismo campo intelectual misionero. Para ello me remito nuevamente a lo mencionado al comienzo del trabajo; el reconocimiento que posee por parte de las instituciones culturales, su participación en grupos literarios, su producción literaria así como también la no literaria, su posicionamiento político y su propia postura ante la cuestión autoral la cual se plantea de manera clara en el agradecimiento de su libro cuando dice “Theo no tiene obligación alguna con los autores que ha decidido publicar – yo entre ellos- es su decisión personal colaborar con la difusión personal de autores misioneros”(Vasco Baigorri,2009 , p. 5)

Otro autor que indago para seguir proponiendo a Vasco Baigorri es un autor e intelectual misionero, es Edward Said, con sus textos sobre la concepción de los intelectuales. El mismo considera que el intelectual es aquella persona comprometida, que trasgrede todo tipo de límites desde su saber; es decir, aquella persona capaz de romper los pensamientos estereotipados, que reducen y limitan la forma de pensar de todo ser humano, para debatir la libertad de cuestionar lo establecido por la política, el estado etc. Para ello el intelectual se valdrá de su espíritu crítico por excelencia, para plantear problemas bien fundamentados que sean contrarios al discurso del poder:

(...) el intelectual no representa algo que se parezca a una estatua, sino una vocación individual, una energía una fuerza obstinada que se compromete como una voz entregada y reconocible en el lenguaje y la sociedad (...) todos ellos relacionados al fin y al cabo con una combinación de ilusión y emancipación o libertad. (Said, E., 1996, p. 82)

Los intelectuales serán entonces sujetos desprovistos de miedos que los limiten a arriesgarse, buscaran siempre perturbar el estático y rígido mandato autoritario, encarnizaran luchas a favor de los grupos marginados y en situación de desventaja, esto posee relación directa con la actividad del autor Vasco Baigorri, quien siempre abogo por los pueblos Mbya de la zona centro de la provincia de Misiones, como ya se menciono, es miembro activo del Equipo Misiones de Pastoral aborigen. Por otro lado Said sostiene que aquella persona que se infunda en este rol debe ser laico, es decir, no

poseer un poder al cual estar subordinado; en relación con esto, cabe destacar la acción de Baigorri al oponerse el año pasado a las instituciones centrales al desautorizar la venta de su libro en la feria del libro en Buenos Aires, debido a conflictos que tenían con la Sadem.

El autor en sus textos, remiendos discursivos de una lucha cotidiana

*“...y cuando escucho nuestras
Canciones no veo escritas las soluciones
Sino las penas de los autores que son las nuestras” (Daniela .Herrero)*

Rescatamos ahora los posicionamientos ideológicos del intelectual misionero, ya que, él mismo es militante activista, fundador del grupo ecologista *Cuña Pirú*, por lo que se busca también establecer posibles articulaciones entre su actividad militante y su producción discursiva-literaria, así como también, ya se dijo en párrafos anteriores, se intenta poner en evidencia la repercusión de dichas convicciones políticas de su persona pública en el entramado de su obra.

Por ello intentamos, mediante una exploración de la obra seleccionada, reconocer el uso de determinados ideogemas, (Kristeva, 1978) es decir, los núcleos donde se concentra los pensamientos dominantes, tanto de las personas como de una sociedad, en un determinado tiempo histórico. Todo significado proveniente de un ideogemas tendrá connotación ideológica; por ello, buscamos, echar luz sobre estas posibles marcas discursivas ideológicas y establecer relaciones, de las mismas con la actividad militante del intelectual ya que establecer estas posibles correlaciones brinda información acerca de la motivación de Baigorri a la hora de componer su producción discursiva-literaria.

Con su propuesta discursiva, Vasco Baigorri, busca poner en relevancia un caudal informativo que es directo y que se corresponde con enunciados en el interior del texto, que serán, como dice Kristeva, sincrónicos a este, así como también anteriores al texto, sirviendo así de anclaje de textos exteriores, que circulan en la esfera cultural a la que pertenecen (textos y autor) es decir, en la realidad constante de los mismos.

Si considero al enunciado como un signo, preñado de otros signos y si recurrimos a esta idea desde Voloshinov, quien sostiene que *el signo*. Al estar ligado al hombre y a su historia no es permanente, es resultado de un proceso de desarrollo social dentro de las actividades actuales de quien los produce, del lenguaje y del desarrollo continuo de la lengua; por ello los signos que *realmente comunican* son los que evidencian el proceso social dentro del cual nacen (se conforman).

Los textos de Vasco Baigorri evidencian este proceso de formación, sus enunciados dan pie a sus debates diarios, a su lucha constante, su ideología política. Su militancia ecologista es muchas veces la matriz de los signos que enuncian su discurso:

¡Ay Horacio! Si supieras lo que queda de tu selva y tu río! (...) ¿qué dirías del Paraná prisionero en Yacireta y rabioso de espuma fétida llena la boca en Piray? Misiones, puercoespín de pinos, selva talada, ¿Dónde está el surubí majestuoso?, ¿el dorado señor del agua, el manguruyú? Ay Horacio, si supieras. (Baigorri, 2009, p. 51)

Puede apreciarse en dicho fragmento la lucha que lleva adelante, denunciado constantemente, la pérdida del monte nativo, los cambios devenidos de la implementación de represas, la reforestación con árboles no nativos; todos sucesos que motivan sus escrituras y en ellas se evidencian.

Los textos de Vasco Baigorri presentan una bulliciosa mezcla interdiscursiva, que exceden el género literario y se adentran en otros discursos sociales ya que el entramado de sus tejidos discursivos, muestran un relieve colorido de realidades. Kristeva dice “en el espacio de un texto, varios enunciados, tomando a otros textos, se cruzan y se neutralizan” (Kristeva, p. 147). Pero este autor no cierra sus escritos a las problemáticas misioneras, sino que trascienden las fronteras, rompe los límites geopolíticos y muchas veces trata temáticas generales, que afectan a toda Latinoamérica:

Me llamo América, he sido, y soy, dividida en pedazos por el común divisor de Texaco, Shell, Inglaterra y EE.UU, jamás arrojé dividendos para mis hijos, a los que llaman aborigen (sin origen) por no tenerlo europeo (Baigorri, p. 81.)

La cuestión su posicionamiento defensivo en favor de las culturas Mbya también aparece resaltado en su obra, es una constante que deja huellas en su discurso:

Mba' éicha pa Andrés. Te busque, busque la huella de la cantonera de tu lanza en este suelo que te nombra (...) te olvido también la enciclopedia Argentina de clarín, más duro fue, no hallarte en Las Venas Abiertas de América Latina Galeano, tampoco te recuerda (Baigorri, 2009, p. 73).

Es un imperativo en sus escritos la recurrencia guaraníca, ya sea exaltando a sus próceres, rescatando la identidad, o como simples marcas estéticas a la hora de utilizar la lengua guaraní en su obra, siempre y cuando fundamente una denuncia o revele un pesar, que le es propio y a la vez social

Suele decirse que misiones no tiene identidad (...) ante tamaña acusación del dedo de la argentinidad preguntamos ¿Qué es no tener identidad? ¿no bailar zamba, chacarera o cantar tango?(...) prefiero... hablar portuñol –riéndonos de las fronteras- guaraní o un español solo calificable de misionense (...) Misiones tiene identidad y es justamente la que le dan esas tres fronteras, a la propia cultura se le suma el aluvión provocado por las grandes masas migratorias. (Baigorri, 2009, p. 70)

Baigorri: textos y autor de confección intercultural

Para concluir estas insipientes reflexiones, consideramos relevante destacar nuevamente que el trabajo solo es un bosquejo de un plan a futuro, con vistas a concretar la tesis de licenciatura. Se considera esto importante, ya que existen muchas líneas de estudios que se han abordado brevemente y creemos pueden enriquecerse aun mas.

También, cabe destacar que Vasco Baigorri, representa un ejemplo de intelectual y autor en la perspectiva territorial a la que adherimos, desde el enfoque territorial e intercultural abordado en el proyecto en el cual trabajamos, debido a su lucha constante por oponerse a los designios rígidos centrales, desde un campo cultural tenido por periférico, como es el misionero y por su intensa militancia en pos de la conservación ecológica en la región céntrica de Misiones. Y todo esto, se ve aglomerado en sus cuentos, ensayos y poesías que son sus contactos informativos para con su pueblo.

Notas

¹ Vasco Baigorri nace en Tandil Buenos Aires, el 19 de enero de 1950, es licenciado en periodismo, director de FM 98,1 “La resistencia”. En 1968 en el diario “El Eco” publica por primera vez. Su primer libro “Soy yo a pesar de mí” galardonado con la Faja de Honor 2000 por la Asociación Argentina de Escritores, el segundo, “El País de las Naranjas Amargas” publicado por concurso por la Universidad Nacional del Nordeste, en el 2002. Miembro fundador de A.V.E (Aristóbulo del Vale Escribe) entidad que desde 1998 realiza un encuentro anual de escritores en la provincia de Misiones. Integrante también de otros grupos literarios. A dictado charlas dentro y fuera del país y algunos de sus cuentos se llevaron al teatro. Director de la revista Poesía y Poetas fundada por Cesar Enrique Juncos desde 1996. Miembro fundador de FUNCAR (fundación para la cultura Argentina).

Como ecologista integra desde sus inicios en el año 1993 el Grupo Ecologista **Cuñá Pirú** (*mujer flaca*) y es miembro del Equipo Misiones de Pastoral Aborigen trabajando para las comunidades Mbya Guaraníes de la provincia de Misiones.

Bibliografía

- BAIGORRI, Vasco (2009). *Traficando Palabras*. El dorado Misiones: The Barrios Rocha ediciones.
- BENJAMIN, Walter (1975). *El autor como productor*.
- BOURDIEU, Pierre (1983). *Campo intelectual y campo de poder*, Bs. As. Folios.
- FOUCAULT, Michel (1985). *¿Qué es un autor?* México Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica I*. Ed. Fundamentos Caracas.
- LOTMAN, Jurij (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis -Cátedra.
- SANTANDER, Carmen y otros (2006-2011): *Autores territoriales* Informes del Proyecto de Investigación inscripto en la Sec. de Investigación y Posgrado. Prog. de Semiótica FHyCS – UnaM.

Imaginarios sociales en el diseño de los pósteres: caso póster de mundiales de fútbol¹

Jairo Norberto Benavides Martínez

jbenavides@uao.edu.co

jbenavi3@hotmail.com

Proyecto de Investigación: Imaginarios sociales en el diseño de los pósteres.

Grupo de investigación: Ana Lucía Jimenez, Coordinadora; Jairo Norberto Benavides, co- investigador; Nikoll Echeverry Restrepo, estudiante; Claudia Patricia Cruz García, estudiante.

Universidad Autónoma de Occidente, Cali, Colombia

Resumen:

El póster publicitario de eventos deportivos, sociales o culturales locales, regionales, nacionales o mundiales se convierte en el medio por el cual se identifican los Imaginarios o representaciones Sociales. En concreto, el presente texto da cuenta de los imaginarios asociados al campeonato mundial de fútbol en su momento histórico y en los países sedes.

Palabras Clave: Imaginarios sociales, iconografía, iconología

1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de Imaginarios?

La discusión histórica sobre los imaginarios ha tenido los vaivenes propios de lo marginal en cuanto a que sobre ellos ha habido desamores, amores, interés utilitario y dominio para uso ideológico. En el mundo griego, verbigracia, estuvieron en el lado opuesto del esquema de conocimiento. Para los griegos era mayor la preocupación por la verdad y con ello, el desarrollo del intelecto, del pensamiento lo que permitió el relego en el otro extremo, en menor escala a la imaginación, la sensación que generalmente se la vinculaba a la falsedad. Paso mucho tiempo para que los imaginarios se convirtieran en una de las preocupaciones intelectuales del hombre. Dicho viraje se realizó porque se descubrió su vínculo cercano con la creencia, la fe y la utopía lo que le permitió al hombre del renacimiento usarlo en favor de la religión.

Ya en la modernidad los imaginarios fueron tratados como un conocimiento vago y confuso con niveles de superstición, prejuicios. De acuerdo con Pintos (1995), Kant veía que “la imaginación es una Facultad productiva esquema a priori de todo conocimiento. La imaginación actúa como una facultad activa de síntesis o unificación en el tiempo, haciendo posible la aplicación de categorías a objetos de la experiencia, para de este modo, construir el conocimiento” (Pintos, 1995, p.130).

Su desarrollo como objeto de estudio logra en Bachelard y en Sartre un mayor impulso al considerar que la imaginación es la base de la creatividad y la ensoñación. El primero dirá que “la fuerza de la imaginación radica en su capacidad de proyectar realidades posibles, crear posibilidades que nos liberan del sometimiento a la realidad” (Pintos, 1995, p.133). Mientras que el segundo manifiesta que la “imaginación produce lo irreal y que la percepción depende de lo real” (Pintos, 1995, p.133).

El estudio académico sobre los imaginarios encuentran en la sociología su mayor alianza puesto que lo vuelven su objeto de indagaciones y en consecuencia con ello, surgen dos corrientes; una, que proviene de los antiguos creyentes en cuanto a que las representaciones colectivas tienen que ver con las formas elementales de la vida religiosa con nexos en el mito (Durand G). La consecuencia de lo anterior es que instauran, el orden y el conflicto (Durkheim) como punto de referencia para reconocer el nivel de representación colectiva. Corriente que jerarquiza las representaciones en favor de lo social, que está siempre por encima de lo psicológico, puesto que el todo siempre será algo más que una asociación de sus partes, como lo dirá, Durkheim (Pintos, 1995, p.137). De ahí deriva el reconocimiento del valor de la religión para una sociedad puesto que ésta no existe sin la primera y lo sagrado se convierte en el lugar de la comunión social, en el lugar de la integración simbólica de la sociedad. Al reconocer el carácter primario de la religión está dándole a su vez estatus primario a lo social como espacio de encuentro de las individualidades y por ello va a decir que es imposible concebir un marco lógico conceptual, universal y transhistórico que nos sirva para organizar la realidad, que esté desvinculado de unos fundamentos siempre sociales (Pintos, 1995, p.141).

La otra corriente descubre el uso de la imaginación para liberarse de la prisión del tiempo y del espacio y abre un nuevo debate sobre la realidad y las representaciones, dualidad expresada en la nueva corriente del pensamiento francés actual que está constantemente buscando sopesar lo ideal a lo material o la representación social a la realidad. Esta corriente dirá que la imaginación social impregna a lo real de una necesaria estructura de sentido, de ahí, que las significaciones imaginarias, como su *modus operandi* están implicadas y constituidas en la práctica real (Pintos, 1995, p.157). Podríamos parodiar lo anterior diciendo que la fantasía en cuanto imaginario o deseo, libera al hombre de todo tipo de barrotes que encierran.

Dicho debate continúa con la crítica que efectúa Castoriadis para quien la Cultura determina el poder simbólico y en tanto tal, define aquello que debe aceptarse como natural. Pero su propuesta va más allá en tanto que establece vínculos entre la realidad y la imaginación toda vez que no hay una brecha que separe a las dos; por el contrario, lo que hay es una interdependencia: lo real es imaginario y la imaginación es creación de realidad (Pintos, 1995, p.177).

En la época actual, uno de los estudiosos de los imaginarios es Juan Camilo Escobar Villegas (2000), quien manifiesta que el (los) imaginario (s) están actualmente inmersos en un debate que involucra a las ciencias sociales y a la historia, quienes han rastreado el proceso y que finalmente han contribuido a que en este mundo postmoderno pese a que el estudio de las imágenes genere muchas dudas o tensiones académicas entrega un concepto que los enmarca. Antes nos dice que “las imágenes mentales son además independientes de los criterios científicos de verdad. No se discuten. Tienen un status particular de verdad. Se aprueban, por ejemplo, gracias a la convicción, la fe, la tradición. Estas imágenes son producidas, son históricas, construidas por los hombres en sociedad, no son pues ni naturales ni biológicas. (Escobar, 2000, p.115). Para finalmente entregarnos una noción que nos hace pensar en que los imaginarios están ubicados en los más profundo de la significación y que utilizan varios tipos de medios de expresión para su materialización. En concreto nos dice que “los imaginarios emplean toda clase de producciones sociales para sobrevivir y ser transmitidos. Se sirven de mitos y leyendas, de lugares, de memoria, de técnicas de cuerpos, de gestos, así como de toda clase de fenómenos sociales para sobrevivir, para permanecer y perpetuarse (Escobar, 2000, p. 119). De acuerdo con lo anterior, podríamos inferir en consecuencia que los imaginarios están ubicados en el primer correlato de la Triada de Pierce en cuanto su explicación de la realidad.

En segunda instancia, en cuanto al interés que a nosotros nos atañe encontramos que Armando Silva (2006) nos habla de imaginarios urbanos y en ellos la importancia, por un lado de los relatos o narrativas que reconstruyen las practicas, los rituales y las representaciones sociales; y de otro lado, los fantasmas que se construyen en la intercepción entre la realidad empírica y el imaginario, lugar donde está el mito, la creencia.

Lo anterior nos induce a plantearnos que la visión actualizada de los imaginarios ubica nuevos puntos de referencia: el inconsciente colectivo, los traumas sociales que se materializan a través de los relatos que encuentran a los fantasmas como sujetos de sus historias y de otro lado, encontraremos los deseos, las fantasías que tienen al paraíso como el punto máximo de su aspiración. Y aquí es donde el discurso aparece como el mediador entre la realidad imaginada, lo idealizado, lo fantástico o el fantasma y la realidad biológica, lo físico, lo tangible. Los diversos discursos que circulan en el mundo en cada uno de los campos de saber, son de hecho una realidad, construyen la suya propia y de una u otra manera se convierten en mediadores entre esa realidad biológica y la deseada que se puede sintetizar y visualizar en el siguiente esquema gráfico.

Gráfico 1: Realidades Posibles



Fuente. Creación propia para esta investigación

El gráfico ilustra lo que hemos venido manifestando. Cada círculo representa un tipo de realidad; en el primero está lo que hemos denominado realidad fisiológica o tangible, física, o empírica como la llama Silva, donde está todo aquello que se observa, se toca, se hace sensible al cuerpo desde los sentidos primarios; la otra, la simbólica, o sea la virtual, correlato de la primera, que se hace en paralelo a la realidad física para graficarla, enunciarla, identificarla, agredirla o en extremo, *matarla* con sus simulacros como nos lo dirá Baudrillard en su ya famoso *Crímen perfecto* (2000); sirve también para hacer ficción sobre la primera, que se vuelve física cuando se materializa y la tercera esfera que corresponde al lugar donde está el deseo, los ideales, las ideologías, las proyecciones, las creencias y con ello la fe o por el contrario, el lugar de las represiones, de los traumas sociales, de los temores, en suma, el lugar de los imaginarios que al hacer la intersección con la realidad física construye sus fantasmas, sus fantasías. Es decir cada círculo infiere a pensar la existencia de tres correlatos cada uno de los cuales suma a la construcción de la vida misma: ella en su conjunto es movilizada cuando una de esas realidades varía, cambia o se descubre una nueva forma de contar historias, un nuevo discurso o nuevos mitos.

Por ello, el poster como cualquier otro tipo de texto se convierte en la huella, el indicador, la evidencia que de una otra forma, guarda en su lecho una serie de discursos conscientes e inconscientes, muchos de los cuales forman parte del imaginario individual y colectivo del momento histórico, del espacio geográfico que los diseña. El poster hace evidentes por medio de los símbolos, los relatos, los estilos, los mitos, los fantasmas y las fantasías los imaginarios de la época en que se desarrollan.

Lo que sucede con los póster de los Mundiales de Fútbol en cuanto a evidencias, huellas que nos permite establecer el nexo entre ese pasado histórico, su imaginario social y nuestro momento que busca reconocer en ello aquello que abrumba o que genera fantasía puede, de igual manera verse en el diseño del Póster de eventos como el de los festivales de arte o en el de los juegos olímpicos que si se

analizan con detalle, conservan información valiosa sobre los imaginarios de un grupo social, de una cultura o de la población en su totalidad.

Cuando digo *guarda* información quiero decir que el diseño del Póster es de una u otra manera una *baúl o huella*, un objeto antropológico de la cultura en el que queda plasmado el imaginario colectivo constituido por los temores, fantasmas, por un lado y de otro lado, los deseos, fantasías e ideales de una sociedad en su conjunto, en un espacio geográfico e histórico.

Veamos entonces los hallazgos encontrados en el diseño de los Póster de los mundiales de futbol en relación con lo que sucedía en el mundo y cuando hablo del mundo, estoy refiriendo a todos los acontecimientos sociales, culturales, económicos, políticos e incluso, del desarrollo tecnológico.

2. ¿Cuál es nuestro método?

Para realizar el análisis de los poster nos centraremos en el reconocimiento de los imaginarios y específicamente las fantasías, los deseos y de otro lado, los traumas y los fantasmas que circularon en cada momento en que se realizaron los campeonatos de futbol mundial.

Para hacer el acercamiento aprovecharemos el modelo de análisis iconográfico planteado por Panofsky (1972, p. 60), quien al realizar el estudio del arte del renacimiento plantea la existencia de tres niveles de significación; la significación primaria o natural; la significación secundaria o convencional y la significación intrínseca o de contenido, que tiene de una u otra manera un punto de encuentro con el modelo que Ángel Carretero (2010) utiliza para explicar la Tipología de las Representaciones Sociales desde la Sociología y la Antropología, principalmente desde los aportes de G. Durand, Maffesli, Roland Barthes, Balandier, Castoriadis, entre otros, donde ubica en un primer nivel a los imaginarios como Arquetipo Cultural; en el nivel dos el imaginario como significación imaginaria y en el nivel tres, el imaginario como constructor de realidades sociales.

Entonces al volver al modelo propuesto nos encontramos con el siguiente cuadro planteado por Panofsky (1972, p.60) cuyo objeto es ofrecer una herramienta para identificar niveles de interpretación, desde lo superficial hasta el nivel más profundo en cuadros de arte pictórico. Este modelo lo hemos adoptado puesto que de una u otra manera corresponde con lo que hemos venido manifestando en cuanto a que existen tres realidades cada una de las cuales tiene una función y se ubican en tres niveles de significación, desde lo superficial o visible hasta lo profundo.

Objeto de Interpretación	Acto de Interpretación	Bagaje para la Interpretación	Principio correctivo de La interpretación (Historia de la tradición)
I.Asunto primario o natural: a) fáctico, y b) expresivo, universo de los motivos artísticos	Descripción pre-iconográfica (y análisis pseudo-formal)	Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y acontecimientos)	Historia del estilo (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y

			acontecimientos, fueron expresados mediante formas.
II. Asunto secundario o convencional, que constituye el universo de las imágenes, historia y alegoría.	Análisis iconográfico	Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos)	Historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas los temas o específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos)
III. Significación intrínseca o contenido que, el universo de los valores simbólicos	Interpretación iconológica	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionadas por una psicología y una <<Weltanschauung>> personales	Historia de los símbolos, o los símbolos en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos).

Fuente: Panofsky (1976). Estudios sobre Iconología. Madrid: Alianza Editorial.

Para el caso nuestro, tenemos entonces que en el primer asunto ubicamos la realidad física-fisiológica; en el segundo asunto la realidad discursiva y en el tercer asunto la realidad imaginada y en la intercepción entre la realidad fisiológica y la realidad discursiva se encuentra la ficción; entre la realidad discursiva y la realidad imaginada está el mito y entre la realidad imaginada y la realidad fisiológica se encuentra el fantasma o la fantasía. De hecho todo lo anterior enmarcado en un espacio y tiempo.

Y quiero advertir con Panofsky que este tipo de análisis le exige al observador un conocimiento cultural mayor, del (los) estilos o del arte en sí, bien sea pictórico o del Diseño de poster, de la cinematografía o de la literatura; y exige también, parodiando a Eco, tener una Enciclopedia personal construida con todos aquellos conceptos que bien sea porque su historia académica le ofrece, a la que se le puede anexar su experiencia práctica, profesional y su recorrido por la vida misma.

2.1 Categorías de Análisis

Es necesario tener en cuenta que en tanto cartel publicitario, las categorías de análisis de un lado están las relacionadas con el diseño, con la forma, con la morfología de la imagen, con la sintaxis o con la retórica del texto visual y de otro lado, lo relacionado con el contenido temático, la alegoría o la historia narrada en el poster.

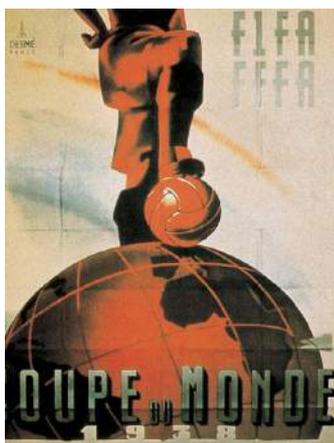
Nosotros aquí nos limitaremos a referir principalmente a las categorías de análisis del contenido temático que tiene relación con la historia y a las categorías relacionadas con la morfología serán complementarias en tanto se relacionan con los imaginarios o representaciones sociales del deseo o de los traumas sociales.

En las categorías del contenido temático, por tanto están: las relacionadas con el cuerpo y ahí encontramos atuendo o vestimenta, donde se encuentra el uniforme, el color, el número, los guayos, la disposición del cuerpo o kinesis y el jugador en sus diversos roles en la cancha-guardameta o jugador de campo; otra categoría es el espacio que se relaciona con la cancha, el arco y el estadio y finalmente el balón, el trofeo y otros accesorios propios al deporte del fútbol.

3. ¿Cuáles han sido los resultados?

Antes que todo es de suma importancia advertir que aplicaremos nuestro modelo de análisis a un grupo de pósters en los que su diseño evidencia con mayor claridad los imaginarios sociales que circularon en el mundo, quiero advertir que lo hago para sintetizar puesto que todos se pueden explicar desde lo que venimos expresando y se puede corroborar en el cuadro abajo presentado y las descripciones de algunos poster que presentamos. Veámoslo.

Campeonato mundial de fútbol en Francia 1938



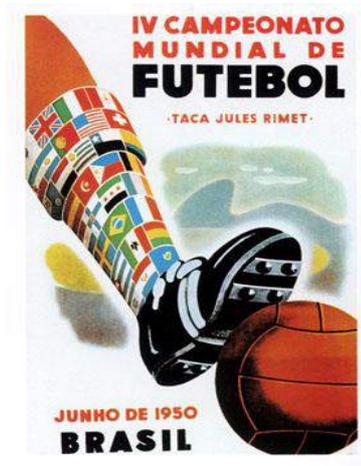
El poster que analizamos como ejemplo frente a lo que estamos planteando es precisamente el del mundial de Francia 1938, puesto que presenta algunos elementos de la construcción icónica que ameritan análisis.

De acuerdo con las categorías planteadas encontramos el cuerpo de un jugador sin visibilidad en la parte superior del mismo, la pierna derecha sostiene el balón con fortaleza y debajo de él está el mundo; el jugador está ubicado en posición vertical, en el centro superior del poster que muestra su actitud de dominio total. La ubicación del balón en el mapa es sobre Europa. Tanto en el uniforme como en la pieza dominan el color ocre con sus matices claros y oscuros. A diferencia del anterior, el componente lingüístico refiere a una sola lengua, la francesa, del país organizador.

En su valor simbólico se encuentra que refleja lo que estaba pasando en la política mundial y era que a los países europeos los estaban gobernado presidentes con tendencia ultraconservadora, tanto de tinte fascistas como nazi por eso la falta del dorso y el rostro del jugador que domina el balón.

La amenaza sobre el mundo provenía desde cualquier país o desde un grupo de países que querían el poder total, inicialmente sobre Europa y al final sobre la tierra. Esta amenaza provenía desde el lado alemán, el francés, el italiano, el español, el nipón y el de la Unión Soviética, entre otros. El rostro lo puede completar cualquiera de los gobernantes que está amenazando al mundo y se concreta con la presencia de Hitler y sus aliados en Europa.

Campeonato mundial de futbol en Brasil 1950: la Postguerra:



El campeonato mundial de futbol de Brasil 1950 es el de la posguerra. Volvemos a encontrar un diseño que privilegia la visibilidad de una parte del cuerpo, solo la pierna donde sobresale el atuendo de la misma, la media de futbol diseñada con banderas de un conjunto de naciones ¿Quiénes son aquellas naciones que se unen para arropar la pierna del jugador? Y antes de dar la respuesta es necesario seguir la línea de análisis que hemos desarrollado.

La pierna está ubicada en la pieza en forma diagonal desde la parte superior izquierda hasta la tercera parte del centro inferior, en actitud de dominio sobre el balón que hace inferir que corresponde con un jugador de campo, el que puede mover el balón a su antojo.

No aparece la parte superior del cuerpo, pero la diferencia frente a la anterior es la actitud de dominio sobre el balón que nos indica un valor simbólico diferente, ya que al ser un campeonato de la posguerra participaron naciones principalmente de Europa y América, quienes están presentes por medio de sus banderas en las medias. Y para dar respuesta a la incógnita planteada al inicio podemos decir que de una u otra manera el poster visualiza el surgimiento de un nuevo órgano multilateral como lo es la ONU que desde entonces empezó a impactar el desarrollo de la humanidad y que se concretó luego de terminada la segunda guerra mundial. Por ello la kinesis reflejada por la pierna frente a la pelota que será manejada, cual mundo, acorde con las políticas de las Naciones Unidas.

Campeonato mundial de futbol en México 1970.



El protagonismo es del balón: se virtualiza y se muestra los hexágonos de color negro con que se segmenta a diferencia al de Chile, que aparecía uniforme y compacto. Desaparece el jugador como eje de la alegría. El contraste de colores muestra el fucsia de fondo y los hexágonos de color negro con que se forma la figura de un balón de futbol. En letra de color blanco y con diseño propio a la época se ubica el nombre del país organizador que así sigue esa línea de contrastes con el fondo y con el color del balón.

Si lo vemos desde el punto de vista simbólico se puede interpretar que la época está buscando nuevos caminos y con ello el surgimiento de nuevos bloques socio económico y político sobre todo porque las dos ideologías que habían orientado el desarrollo del mundo no cumplían las expectativas que se había generado. No obstante el color de tanto del fondo y los de los hexágonos indican por un lado, el equilibrio existente en contraste con el pesimismo de las posibles uniones que se generarían y la crisis que se avizoraba para el mundo con el advenimiento de la digitalización del mundo que aparece en el nombre del país sede del evento orbital.

Campeonato mundial de futbol en Italia 1990.

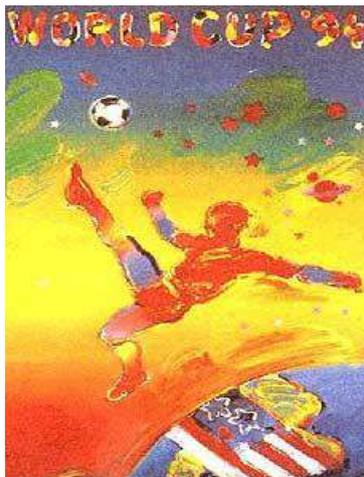


Como podemos ver cada vez se desplaza al jugador como eje del relato del poster, así como el balón; son desplazados esta vez por la cancha como el espacio donde se realiza la contienda. El estadio se mimetiza y en ese sentido se oculta con un antiguo espacio de contiendas como lo fue el coliseo romano.

En la cancha sobresale el color verde de su pasto en contraste con el estadio que privilegia el azul turquí con brillos de luces blancas que iluminan algunos espacios del mismo como el de la ciudad que le rodea.

Al ver lo anterior como un índice podríamos inferir que la historia da cuenta que Roma e Italia ha tenido periodos oscuros como lo fueron el periodo imperial y el reciente periodo fascista de los años asociados a la segunda guerra mundial, que de una u otra manera aparece en el uso de colores oscuros en el fondo y en el diseño en general del cartel; solo aparece como verde la cancha de fútbol que ha sido el espacio donde las adversidades se superan, epicentro de la esperanza para un país que vive el espectáculo futbolero.

Campeonato mundial de fútbol en Estados Unidos 1994.



La categoría cuerpo se hace presente con el jugador de fútbol como eje de la acción y con ello su importancia para el juego; no obstante es un jugador sui generis, un superhéroe que se impulsa para patear el balón en el espacio, fuera de la tierra.

En el Mundial de Inglaterra del año 1966 había aparecido la mascota en el rol de jugador. Ahora encontramos a Flash, figura importante entre los superhéroes creados por la industria de la narración gráfica, que empiezan a circular, inicialmente por medio de los comics y luego en soporte audiovisual.

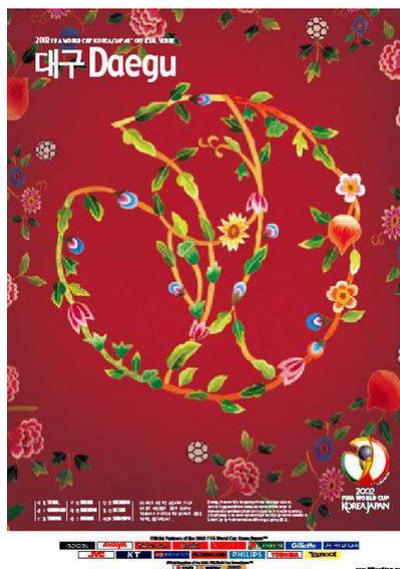
En la categoría espacio no aparece el estadio o la cancha; es reemplazado por el croquis de una parte del mapa del país que realiza el evento, que a su vez es el único país en el diseño del poster que se visualiza del globo terráqueo.

De otro lado se ve colores vivos como fondo desde el azul del espacio y del agua en la tierra, hasta el verde que se mezcla del amarillo del poniente y el azul del cielo y que finaliza en el rojo encendido del horizonte.

Siguiendo el análisis de tipo iconológico que hemos venido desarrollando, tratando de relacionar los imaginarios y el diseño podemos interpretar que muestra la presencia de un solo país, que aunque es la sede del mundial, es el que domina la tierra más cuando su mayor opositor desde el fin de la segunda guerra mundial pierde espacio como lo fue el bloque soviético. ¿Cómo lo logró?, ¿Acaso la creación de un patrimonio simbólico con origen en el cine, continuado por los comics y la publicidad lograron el dominio ideológico del mundo?

La actitud del jugador frente al balón indica de una u otra manera el dominio que tiene sobre el mundo y puede guiar o pegarle al balón hacia el sistema sideral que ha sido desde hace un tiempo su búsqueda que lo ha llevado a explorar vida en otros planetas.

Campeonato mundial de futbol Corea-Japón 2002



Primero que todo es importante mencionar que es el primer campeonato del nuevo milenio en el que aparece una nueva categoría de análisis y en tanto tal una variante como nuevo sujeto de la historia narrada en el poster; aparece en efecto un balón que hace una especie de enlace para que se visualice el trofeo. ¿Qué ha llevado a que el trofeo tenga un rol por encima del mismo balón, del jugador o del estadio de futbol?

El trofeo está diseñado con bordes de flores en un fondo rojo y un borde del poster enmarcado en flores que le rodean. En la parte superior izquierda el texto en lenguas nativas el nombre de las sedes del evento y en la parte inferior, las marcas patrocinadoras del campeonato. En un costado inferior derecho,

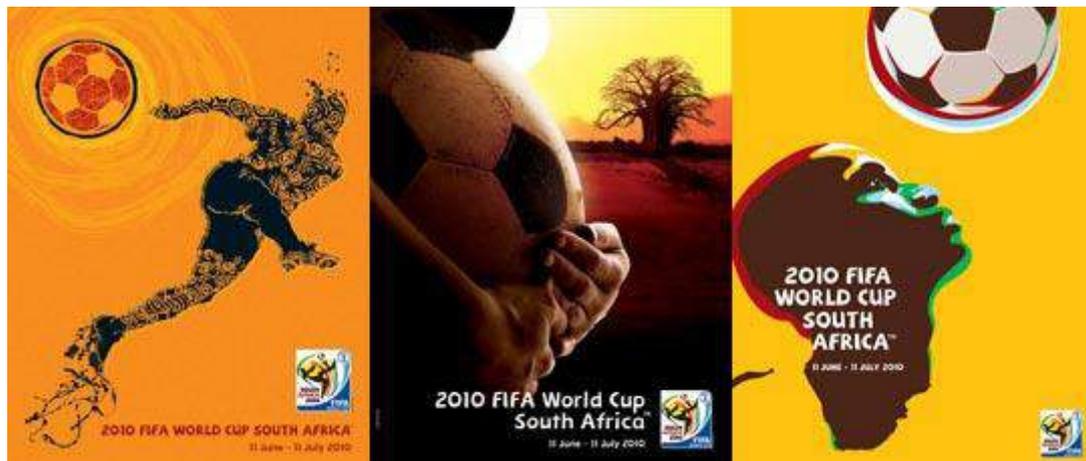
el logo oficial del campeonato que es a su vez corresponde al que está como imagen central, hecho con flores.

Desde el punto de vista simbólico tenemos que el símil de corona que a la vez sugiere un balón y un trofeo deseado por quien quiere ganar el campeonato mundial pareciera volver Dioses del mundo moderno a aquel equipo que se corone campeón. El campeonato de futbol mundial se convierte así en el espectáculo que exalta a sus protagonistas a categorías elevadas de la pirámide social y cultural del mundo. Y pareciera que lo anterior no solo se da en el futbol sino en los deportes en general, que convierten en gladiadores modernos a los deportistas, en estrellas o iconos que los medios globalizan.

Campeonato mundial de futbol en Suráfrica 2010

El más reciente campeonato fue el realizado en Suráfrica. De los tres carteles vamos a referir al tercero, de izquierda a derecha. Como se puede apreciar, en él aparece la categoría cuerpo representada en forma metonímica por la parte superior del mismo, que forma al mismo tiempo el croquis de África y donde brilla el rostro de un afro descendiente, quien tiene la mirada fija sobre el balón. Cabe advertir que es la primera vez que se presenta dicha combinación: cabeza y balón.

El diseño privilegia el contraste de colores entre el amarillo y el marrón. La mirada fija sobre el balón hace ver el movimiento de la cabeza para golpear el balón sin rumbo definido. En color blanco, el texto lingüístico que está ubicado en la parte inferior del croquis del mapa de África realiza el relevo con el color blanco del balón para darle equilibrio a los colores que maneja la pieza.



Ahora teniendo en cuenta su valor simbólico y el asocio con las representaciones sociales, podemos inferir que África, salvo para su explotación minera y de ahí el fondo amarillo que da cuenta de su riqueza aurífera, petrolera, entre otros, el mundo la ha tenido en la sombra y por eso el brillo de la parte norte del continente que ha sido la más visible por su riqueza. Su nivel de desarrollo era un misterio

para el mundo y en nuestro imaginario solo refería a los aborígenes con ciertas prácticas algunas de las cuales circulaban como algo exótico o en medios especializados que daban cuenta de su existencia.

El tercer poster es el que el brillo del rostro es reflejado por el balón de futbol, medio por el cual un continente se muestra. África por un lado es el que va a nacer y por el otro es el que se dará a conocer y con ello se evidenciará el nivel de desarrollo que tiene. Lo interesante es que la sede es un país del continente africano y pareciera que el campeonato mundial de futbol le dio visibilidad a todo el continente en su conjunto.

Campeonato mundial de futbol en Brasil, 2014



Es otro de los países que repite en la organización del campeonato. Aquí encontramos que metonímicamente dos piernas disputan el balón de futbol que está coloreado en verde y diseñado ya no con los hexágonos, sino con iconos de las prácticas culturales y de la vegetación de la selva amazónica.

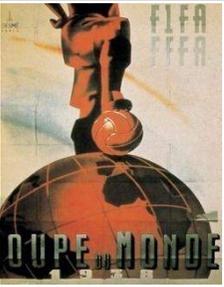
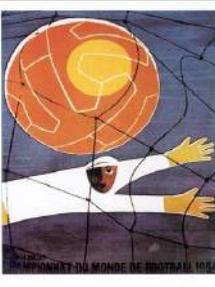
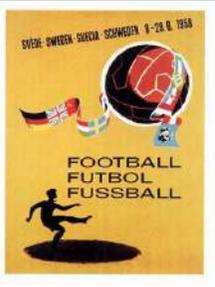
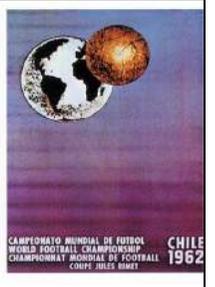
Las piernas se unen para formar el croquis del territorio brasileiro, donde de igual manera aparecen los colores de su bandera. Sus atuendos lo constituye su pantaloneta, sus medias y sus guayos todos ellos con el mismo diseño del balón; en el fondo se hace visible en color blanco el mapa de Brasil. En el centro de la parte inferior, aparecen las marcas patrocinadoras del evento mundialista.

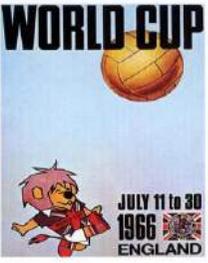
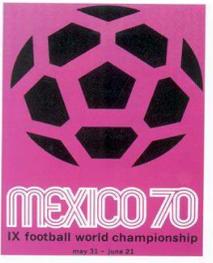
Como hemos venido diciendo, cada categoría de análisis tiene estrecha relación simbólica con discursos, fantasías y fantasmas que circulan por el mundo. Es evidente que el diseño del poster muestra, quiéralo o no, la crisis de identidad que vive el mundo. El mundo moderno conoce la crisis de identidad que cada cultura está perdiendo y pareciera que el poster nos recordara que así como todos los países, Brasil tampoco quiere perder lo que lo identifica y lo diferencia como cultura, lo que a la vez es la base, está en las piernas recordémoslo, de los sentidos de pertenencia de los pueblos que habitan el Brasil, donde el futbol, su competencia, es lo que moviliza el desarrollo. Para los brasileiros las culturas son parte de su idiosincrasia y en ellas, el futbol es un ritual donde se encuentran.

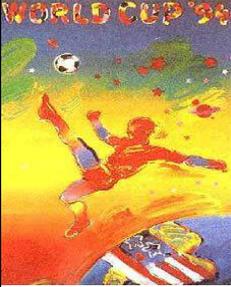
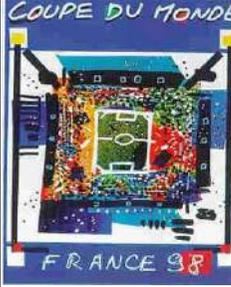
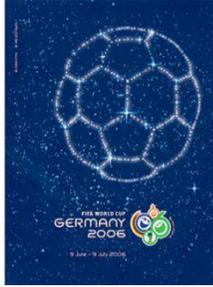
La preocupación por las condiciones que vive la naturaleza que ha venido rondando en los últimos años en el imaginario de los pueblos, encuentra aquí también su espacio puesto que los jugadores están buscando el dominio del balón, formado, como el croquis del país anfitrión, por la presencia de figuras que representan la selva y las prácticas culturales y de los jugadores dependerá en gran medida hacia donde lanzarlo. El balón está en medio de la disputa entre dos jugadores, quienes orientaran al Brasil y porque no, al mundo hacia el lugar deseado. El fondo blanco quizá tenga relación con el rol que tiene Brasil como país neutral frente a los conflictos políticos que viven sus países vecinos.

En síntesis el siguiente cuadro muestra los pósteres de todos los mundiales y su respectiva descripción con el modelo adoptado:

Cuadro Aplicación Modelo de Análisis Adjunto:

	 Uruguay 1930	 Italia 1934	 Francia 1938	 Brasil 1950	 Suiza 1954	 Suecia 1958	 Chile 1962
Descripción Pre-iconográfica. La realidad física del poster	Parte superior del cuerpo, sin rostro definido. Arco de fútbol. Grafías de palabras en Tipo minimalista. Nombre del evento de futbol, fecha, sede y país que organiza. Marco en primer plano.	Jugador de campo, sin antebrazo, con rostro definido a punto de golpear con su pie el balón. Cinta construida con banderas de países participantes atraviesa en forma diagonal desde la superior derecha hasta el costado izquierdo de la parte inferior.	Parte inferior de un cuerpo pisa, con la pierna derecha, un balón de futbol, debajo está la mitad del globo terráqueo. El balón está ubicado encima de Europa. En la parte inferior, el nombre del país sede del evento.	En forma diagonal desde la izquierda superior, atraviesa la pieza la pierna de un jugador con su media visible, diseñada con el conjunto de banderas de los países participantes que domina el balón de futbol que se encuentra en la parte inferior derecha.	Un balón golpea la red, mientras la parte superior de un cuerpo con la mirada puesta en el balón se percata de ello. La figura del cuerpo corresponde a un icono con rostro en estilo surrealista.	El cuerpo entero de un jugador mueve sus piernas en actitud de golpear un balón que fue lanzado al aire y que le da la sombra, mientras una cinta conformada por las banderas cubre una parte del balón.	En la parte superior izquierda la imagen de la tierra, precedida, cual satélite de la tierra, en menor tamaño por la del balón de futbol.
Análisis Iconográfico. La realidad discursiva o el relato, la ficción que evidencia.	En un marco en forma de U, de color verde, un portero retiene el balón que está en función de Gol. Las letras del nombre del evento forman la imagen de una llama.	El jugador con uniforme del país organizador del mundial está a punto de patear el balón con fuerza. La imagen del jugador no es propia al genotipo italiano sino teutón.	La actitud arrogante del jugador sin rostro definido pisa el balón de futbol, que está encima de Europa del mapa mundo.	El jugador de futbol con su pierna izquierda y media diseñada con banderas de varios países domina y mueve el balón.	El portero se sorprende por el gol que le hicieron en el arco de su equipo.	El balón y con ello el futbol es el que le da la sombra al jugador. Así se convierte en el deporte que le puede ayudar a superar conflictos.	El balón se convierte en satélite de la tierra. El mundo sigue dividido en dos posibilidades ideológicas que lo dominan.
Interpretación Iconológica. La realidad imaginada, la fantasía o el fantasma que circula.	El mundo acababa de vivir un conflicto. La recesión económica mundial hace vulnerable todo el sistema terráqueo.	Italia estaba gobernado por Benito Mussolini. En Europa circulaba la amenaza de un gobierno totalizador que liderara al mundo con ideología ultra-conservadora.	La segunda guerra mundial está a punto de estallar donde Hitler, Mussolini, entre otros quieren instauran gobiernos totalizadores.	Las naciones Unidas habían nacido en los años cuarenta y desde entonces son las que orientan el rumbo de la tierra.	Luego de la segunda guerra mundial, el mundo se divide en dos bloques: el orientado por Estados Unidos y el de Rusia.	Época donde la guerra fría se vuelve noticia por el conflicto de Vietnam que sigue amenazando a la humanidad de una guerra total.	Década en que el hombre está a punto de concretar su deseo de conquistar el sistema sideral.

							
	Inglaterra 1966	México 1970	Alemania 1974	Argentina 1978	España 1982	México 1986	Italia 1990
Descripción Pre-Iconográfica. La realidad física del poster	En la parte baja, el icono de un león y el balón en la parte superior. La parte lingüística que corresponde con el país sede y las fechas del evento	Forma de un balón segmentado en hexágonos de color negro y en la parte baja con diseño de letra moderna, digital, el nombre del país sede del evento.	Un jugador de campo pintado con trazos fuertes y con uniforme. Un balón blanco con vetas negras. El nombre en idioma del país sede. Fondo negro.	Dos jugadores se abrazan. En el uniforme de uno de los jugadores aparece el número 8. A la izquierda, de abajo hacia arriba, el nombre del país sede.	Una figura amorfa, propia de la pintura vanguardista española. La fecha del año del evento.	Vestigios del mundo azteca y en uno de ellos se proyecta la sombra de la figura de un indígena. Por fuera un balón de fútbol.	El estadio se mimetiza con el coliseo romano y en el centro se hace visible la cancha de fútbol. La ciudad rodea al escenario.
Análisis Iconográfica. La realidad discursiva o el relato, la ficción que evidencia.	El icono es de la mascota adoptada por el país organizador que patea el balón hacia la parte superior.	Aunque la tierra mantiene la unidad, la crisis de paradigmas está dividiéndola en partes	El jugador golpea con fortaleza el balón de fútbol.	Los jugadores se abrazan por que han triunfado. El número es de un jugador del mediocampo cuyo rol es defender o atacar.	La fiesta popular españolas y en general la cultura se hace visible en el poster.	La figura está a punto de patear el balón pintado en hexágonos en blanco y negro que está fuera de la escultura prehispánica.	Hay escenarios para el surgimiento de los guerreros; el coliseo para los gladiadores y el estadio para los nuevos iconos del deporte mundial.
Interpretación Iconológica. La realidad imaginada, la fantasía o el fantasma que circula.	Los medios masivos de la comunicación se convierten en amenaza que determinan la identidad de los pueblos.	La transformación rápida del mundo es un hecho. Hay equilibrio pero los bloques económicos, ideológicos empiezan a aparecer.	El fondo oscuro, infiere el ocultamiento de un pasado que fue una época que marcó la historia de la humanidad. La amenaza continua sobre la humanidad.	En el país sede y en el cono sur de América, con golpes militares fueron reemplazados presidentes elegidos democráticamente, quienes triunfaron ante la posibilidad de dominio de la izquierda política.	El diseño del cartel regresa a los inicios donde el arte influye en su contenido. Ante la crisis de los paradigmas el mundo buscando alternativas que orienten su futuro.	El pasado indígena está pidiendo visibilizarse en el país azteca. Faltan pocos años para la celebración de los 500 años de la conquista de América.	Italia ha tenido periodos oscuros: el periodo imperial y el reciente periodo fascista de los años asociados a la segunda guerra. La esperanza del país está puesta en el fútbol.

						
	Estados Unidos 1994	Francia 1998	Corea-Japón 2002	Alemania 2006	África 2010	Brasil 2014
Descripción Pre- iconográfica. La realidad física del poster	Un superhéroe en el centro de la pieza. Un balón de fútbol. La bandera del país sede del campeonato. El croquis del mapa del país sede. Una parte del mundo. Y el espacio.	La figura de un estadio donde se destacan la variedad de colores en las graderías. En el centro, la cancha en color verde, con vetas oscuras. En la parte baja el nombre del país donde se realiza el certamen.	Figura en forma de trofeo y balón a la vez, realizada con ramas de flores en el centro y rodeada de muchas flores que lo enmarcan.	En el centro un balón de fútbol y en la parte inferior, el nombre del país sede del evento. Al lado del nombre, el logo del evento.	Poster del costado derecho, la cabeza de un hombre africano que a la vez es el croquis del continente. El balón de fútbol en colores blanco y negro. En el diseño se ve el contraste entre colores claros, amarillo y marrón.	Dos piernas en disputa del balón de color verde, diseñado con figuras icónicas de las culturas que la habitan, que forman el croquis del país organizador del evento. En la parte baja, logos de marcas patrocinadoras.
Análisis Iconográfico. La realidad discursiva o el relato, la ficción que evidencia.	El superhéroe sale de la tierra para golpear con su pierna derecha el balón de fútbol para enviarlo hacia el sistema orbital.	Da importancia al estadio, a las culturas del mundo que se congregan al evento mundial de fútbol. Sombras oscuras rodean al estadio.	Simbiosis entre un balón y un trofeo, en medio del florecimiento de un nuevo milenio, donde los protagonistas son dos nuevos países.	En medio del sistema galáctico, un balón construido por la unión de estrellas, ilumina el firmamento.	Con la mirada fija un jugador está dispuesto a cabecear el balón que a su vez ilumina su rostro para volverle visible.	El balón es disputado por dos jugadores que están en contienda en un partido de fútbol.
Interpretación Iconológica. La realidad imaginada, la fantasía o el fantasma que circula.	El cómic, el cine y los mass media ha servido para construir un patrimonio simbólico que lo visibiliza como único país en el mundo: los Estados Unidos y con ello el sueño americano.	¿La resistencia que tuvieron para liberar a sus colonias a la Argentina, en particular está presente en las sombras que tiene el estadio y que le rodean?	Los deportistas son las estrellas del nuevo milenio, independientemente del lugar de procedencia, serán los sujetos que el mercado volverá importante.	Milenio azul, de la filosofía del equilibrio. La nueva tierra, construida con las nuevas tecnologías. Visible, cuando la crisis aflora en su territorio.	Su valor simbólico, hace inferir que África, salvo por su explotación minera, el mundo la ha tenido en la sombra. Su nivel de desarrollo era un misterio y en nuestro imaginario solo refería a aborígenes con ciertas prácticas algunas de las cuales circulaban como algo exótico o en medios especializados que daban cuenta de su existencia. Es un continente que se muestra al mundo por medio del fútbol.	El mundo moderno conoce la crisis que está viviendo, Brasil, tampoco quiere perder las culturas y la diversidad ecológica de la Amazonía.

4. Conclusiones

Al realizar un rastreo de los sujetos de la historia narrada en cada uno de los poster encontramos que el rol representativo en sus inicios los tuvieron los jugadores en su diferente posición, sea el arquero que lo inaugura, pasando por los delanteros o aquellos que pueden hacer un gol; continua el rol en el balón; seguido de la cancha de futbol hasta descansar en la simbiosis entre trofeo y balón; para finalizar en las piernas donde la identidad de la competencia misma en un país donde el futbol forma parte de su patrimonio simbólico está amenazado por diferentes circunstancias, principalmente el de la ecología y la cultura que se puede perder en cualquier momento por efectos de la economía y mercado global.

Otro aspecto que se puede concluir es que la representaciones sociales de una u otra manera aparecen en el diseño bien sea como fantasmas que circulan para generar temor o como fantasías que producen deseo. Lo anterior se observa en sus comienzos que ante la inminencia de la guerra aparece el guardameta en cuerpo entero, cuya función es detener el balón antes de ingresar a la red; mientras que en los últimos se vuelve más importante el balón, sea como epicentro que simboliza el futbol como tal y sus dimensiones de sentido para cada habitante del planeta, como su disputa y dominio cuyo resultado da jerarquía mayor en la pirámide de poder deportivo del mundo actual.

Aun en el diseño de los poster no se les da cabida a los técnicos de futbol que en los últimos treinta años le han dado un viraje hacia el mejoramiento de la táctica toda vez que sus estrategias de ataque y defensa determinan en gran medida el triunfo de un equipo de futbol, muchas veces por encima de figuras sobresalientes del balompié mundial.

Números como el 1 o el 10 que han sido objeto de deseo por parte de los jugadores en tanto representan a iconos importantes como lo es el arquero-guardameta y el mediocampista o delantero (Pele) que hace los goles, no se ha tenido en cuenta en los diseños de los carteles. El único número que aparece es el 8 y sucede en el mundial de Argentina 1978, momento en el cual el país estaba regido por un gobierno militar y que de una u otra manera está asociado a la función que tiene el jugador que lleva dicho número en su equipo, cual es ser mediocampista con funciones de defensa y ataque.

Notas

¹ Los pósteres fueron consultados en la página oficial de la FIFA <http://www.fifa.com/>

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1997). *El Mensaje Publicitario*. En: *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BARNICOAT, John. (1972). *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili.
- BERGER, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

-
- CARRETERO, Ángel (2010). Para una tipología de las representaciones sociales. Una lectura de sus implicaciones epistemológicas. En: *Empíria- Revista de metodología de ciencias sociales*. No.20, Julio-diciembre. Santiago de Compostela, p. 87-108.
- DOMINGUEZ GOMEZ, Eduardo (1998). *La Construcción de la Imagen*. Entrevista a Armando Silva. Bogotá: Colección PLEXUS- Universidad Pontificia Bolivariana. .
- Eco, Umberto(1970). *Semiología de los mensajes visuales*. En: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- ESCOBAR V. Juan (2000).*Lo Imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT
- FIFA.COM. Página oficial. Consultada en diferentes fechas de agosto de 2013.
- FLOCH, Jean-Marie (1993). *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1998).*Las Palabras y Las Cosas*. Madrid: Siglo XXI,
- JOFRE, Manuel Alcides (1997).*Estado del arte de la Semiótica Actual*. Santiago de Chile:En: <http://www.scielo.cl>.
- JOLY, De Martine (1999).*Introducción al Análisis de la Imagen*. Buenos Aires: Edit. LaMarca.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2006).*Manual de Semiótica General*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- NIÑO, Douglas (2008).*Ensayos Semióticos*. Bogotá. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- PANOFKY, Erwin (1976). Estudios sobre Iconología. Cap. 1. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- PEREZ TORNERO, J. M. (1982). *La Semiótica de la Publicidad*. Barcelona. Edit. Mitre.
- PINTOS, Juan L. (1995). *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad social*. Madrid: Grafo S.A.-Fe y secularidad.
- SILVA, Armando (2006).*Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- VÁSQUEZ R, Fernando (2004). *La Cultura como Texto. Lectura Semiótica y Educación*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- VILCHES, Lorenzo(1997). "*La lectura de la imagen*". Barcelona: Paidós Comunicación.
- VILLAFANE, Justo; MINGUEZ, Norberto (1996).*Principios de la teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide,
- VILLAFANE, Justo (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- ZECCHETTO, Victorino. *Seis Semiólogos en busca de Lector*. Edit. AbyaYala. 2002.

Aspectos de la hibridación en los *motiongraphics*

Miguel Bohórquez Nates

manojov@gmail.com

Estrategias de construcción de sentido en las secuencias de títulos cinematográficos

Proyecto de tesis. Doctorado de la FADU – UBA

Claudio Guerri (director de tesis). Beatriz Herraiz (codirectora de tesis).

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo – Universidad de Buenos Aires

Resumen

El texto es un acercamiento a la organización de un marco teórico para fundamentar las ideas motoras de una propuesta de tesis doctoral. Obedeciendo a un enfoque semiótico soportado por la visión triádica de Charles Sanders Peirce se propone una posible entrada al estudio del concepto de hibridación como argumento central de las estrategias de producción de sentido en los *motiongraphics*. Para una introducción a una noción propia del concepto de hibridación, se expone lo que se entiende como un tránsito entre el concepto de *semiosfera* de Iuri Lotman y el concepto de *entre imágenes* de Raymon Bellour, pasando por la idea de lo *neobarroco* de Omar Calabrese. Posteriormente se estructura el análisis de la hibridación en los *motiongraphics* desde los aspectos relativos a su forma, sus modos de representación y la pertinencia del estilo y el género como categorías estéticas.

Palabras clave: Semiosfera, entre imágenes, forma, representación, estilo

Keywords: Semiosphere, between images, form, representation, style

1. Un enfoque semiótico

El enfoque semiótico está antecedido en este caso por el supuesto teórico de que los *motiongraphics* son una forma de lenguaje. Este supuesto teórico se apoya en cierta transformación que sufrió el término “lenguaje” como resultado de los estudios semióticos de sistemas diferentes al verbal como el cine, la pintura y la arquitectura, entre otros. Para nuestro caso particular hemos adoptado la noción resultante de las propuestas de Metz (2002, p. 66), Casetti y Di Chio (1991, p. 65), según las cuales se puede entender como una manifestación de la realidad más amplia del lenguaje a cualquier dispositivo por medio del cual se otorgue significado a las cosas y situaciones, se expresen sentimientos y emociones, y se logre establecer una comunicación entre interlocutores. Esta noción es reforzada por una definición de Juan Magariños para quien el lenguaje es la facultad para generar sistemas de signos que, regidos por la convención, sustituyen la realidad objetiva evidenciando la naturaleza semiotizante del ser humano (Magariños, 1983, p. 19-21). Y desde una mirada peirceana, retomamos los tres requisitos propuestos por Lucia Santaella para que un sistema perceptivo pueda

funcionar como lenguaje, los cuales son: contener *legisignos*, ser susceptible a registro y tener capacidad metalingüística (Santaella, 2009, p. 79). Al adaptar estos requisitos al análisis de algunas secuencias de *motiongraphics* encontramos lo pertinente de considerarlo una forma de lenguaje.

Como resultado de un proceso de relevamiento¹ de textos especializados en busca de un enfoque semiótico para el estudio de los *motiongraphics* como forma de lenguaje hemos recurrido al pensamiento de Charles Sanders Peirce porque tenemos la idea de que la forma triádica de su planteamiento lógico-filosófico comparte su estructura subyacente² con las características centrales de la constitución del objeto de estudio de esta investigación. De esta manera, el planteamiento de las tres categorías fenomenológicas y su derivación al estudio de los aspectos del signo será la base del enfoque semiótico para nuestro estudio de las estrategias formales de producción de sentido en los *motiongraphics*.

Para Peirce todos los signos implican un compendio de aspectos complejos, que eventualmente pueden ser nombrados o valorados en forma dominante –uno respecto del otro– según sus circunstancias y usos particulares en contextos específicos. Esta diversidad de aspectos del signo está organizada según las tres categorías fenomenológicas que Peirce llamó *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad* (Peirce, CP 1.300). A partir de estas tres categorías, Peirce construye nueve aspectos del signo dentro de los cuales encontramos el *icono*, el *índice* y el *símbolo* (Peirce, CP 2.247) como la tricotomía sobre la cual más estudios desarrolló.

La estructura general subyacente común entre la forma constitutiva de los *motiongraphics* y las tres categorías peirceanas se pone en evidencia después de revisar el planteamiento de las matrices del lenguaje de Lucía Santaella, quien sostiene que todas las formas del lenguaje son híbridas y se construyen por medio de relaciones particulares entre las tres matrices de lo *sonoro*, lo *visual* y lo *verbal*. Según su propuesta de organización lógica basada en la triada peirceana, esta autora sostiene que la *matriz sonora* tiene como aspecto predominante la *primeridad* que es equivalente a lo *icónico*, en la *matriz visual* predomina el aspecto de la *segundidad* equivalente a lo *indicial* y en la *verbal* el aspecto de la *terceridad* correspondiente a lo *simbólico* (Santaella, 2009, p. 18 y 19).

Según el planteamiento peirceano, el predominio de cualquiera de los aspectos de un signo –el *icónico*, *indicial* o *simbólico*– obedece a una lógica circunstancial, relacional y contextual que puede variar según los diferentes usos del signo. Entre otros análisis, recordemos la propuesta de Dubois (2008, p. 22, 23) sobre los diferentes valores predominantes construidos en los diferentes periodos históricos de la fotografía³ o a los planteos de Régis Debray (1994, p. 175 - 202) sobre los valores que la imagen va cobrando a lo largo de la historia de la mirada⁴. Según esto, podemos decir que la asignación de valor predominante de cada una de las matrices de lenguaje según la lógica de los tres aspectos más desarrollados del signo deberá tener en cuenta por lo menos tres factores

determinantes: el contexto histórico y cultural, el medio técnico de flujo de datos y las formas constituyentes de un lenguaje específico. Para el caso particular de los *motiongraphics* como forma de lenguaje tenemos cierta intuición que nos lleva a pensar que esta relación de dominancias es diferente a la planteada por Santaella. Esta intuición está basada en que en los procesos de mediatización digital el valor del *spectrum* (Barthes, 2011, p. 35 - 37) propio de la imagen fotográfica se diluye en la diversidad de modos de representación visual que convergen en esta forma contemporánea de puesta en pantalla, a diferencia de la relación de contigüidad de un sonido con su fuente (Schaeffer, 2003, p. 48) (Rocha, 2004, p. 4 y 5), cuyo predominio permanece por la naturaleza física del *representamen* a pesar de la diversidad de las manifestaciones de lo sonoro. De ahí que los valores semióticos entre lo visual y lo sonoro puedan invertirse, inclinándose a cierta tendencia *icónica* el primero e *indicial* el segundo.

La mayoría de los autores (Curran, 2000; Bellantoni y Woolman, 2001; Raffols y Colomer, 2003; Costa, 2007; Herraiz, 2008; Tyłski, 2008; Krasner, 2008; Finke y Manger, 2012) cuyos planteamientos se agrupan dentro del marco teórico que fundamenta esta práctica comunicativa coinciden en que los elementos constitutivos de los *motiongraphics* pueden agruparse en tres tipos: la *imagen*, el *sonido* y el *texto*.

El estudio de estos elementos, sus relaciones y el valor simbólico que vuelve categorizable su uso en los circuitos de la creación proyectual —en los que se produce una buena parte de su sentido—, se puede abordar por medio de un despliegue sistemático de los ya mencionados aspectos *icónicos* (primeridad), *indiciales* (secundidad) y *simbólicos* (terceridad).

La pertinencia del enfoque peirceano se refuerza al considerar la renuncia del modelo al predominio del registro verbal como objeto de estudio central de los procesos de producción de sentido, ampliando el espectro de posibilidades a cualquier tipo de forma de significación perceptible usada por los seres vivos. Peirce a diferencia de otros pensadores fundamentales para los estudios de la significación no está interesado en reducir su objeto de estudio al lenguaje verbal. La base lógica de su planteamiento filosófico le permite elaborar planteamientos generales susceptibles a ser adaptados a diferentes objetos de estudio.

2. De las semiosferas de Lotman al énfasis en el pasaje permanente

El estudio de los rasgos característicos de una forma de lenguaje implicaría cierto reconocimiento de un abordaje especificista que considera dichas formas como territorios de sentido con límites establecidos. Siguiendo a Lotman, estos territorios tienen fronteras en donde las dinámicas internas entran en relación con elementos semióticos externos para lo cual se llevan a cabo procesos de traducción que permiten ciertos grados de apropiación del sentido proveniente de

otros territorios. De esta manera se produce una relación entre el centro y la periferia como uno de los propulsores del flujo y la transformación de sentido (Lotman, 1996, p. 10 – 25).

El centro organizador de la semiofera se define a partir de la convivencia de las diferentes estructuras nucleares cuyas relaciones se dinamizan según una lógica de predominio interno. Estas estructuras son la base de posiciones ideológicas en donde será dominante la que ostente una mayor coherencia formal y un grado de pertinencia (Calabrese, 1999, p. 21) con relación a las dinámicas contextuales de una época. De esta manera para Lotman además de la bidireccionalidad del sentido que se expresa en una dialéctica entre el centro y la periferia en una oscilación entre lo centrípeto y lo centrífugo del flujo de la intensidad semiótica, existe una lógica de relaciones internas entre los diferentes núcleos estructurales que se concentra en una unidad ideal de la semiosfera que “segrega un sistema de metalenguajes” (Lotman, 1996, p. 29) que pueden dar cuenta de los códigos de su funcionamiento interno y de la frontera.

Por otro lado, Calabrese, en su planteamiento de la era neobarroca, expone que todos los productos significantes del ser humano son susceptibles al establecimiento de vínculos basados en una analogía estructural entre diferentes formas profundas (Calabrese, 1999, p. 26) que sustentan los diversos contextos culturales de producción de sentido. De este modo se pueden establecer vínculos epistemológicos entre por ejemplo una teoría científica y una comedia televisiva. Sostiene que hay estructuras formales subyacentes a todas las manifestaciones estéticas. Estas estructuras ostentan aspectos en común entre diferentes posibilidades de intersección (genérica, estilística y mediática). Mientras otros abordan el estudio de dichas intersecciones desde la descripción formal, Calabrese trata de poner en evidencia algunos fragmentos de sistemas de pensamiento que proliferan en los diferentes medios, géneros y estilos (cine, literatura, tv). Lo que podría llamar la atención de esta idea con relación al planteamiento de Lotman es la inmanente probabilidad de la afinidad estructural entre diferentes semiosferas al interior de una cultura. Calabrese concibe la semiosfera como un espacio de sentido cuya lógica dual entre periferia y centro organizador adquiere cierta tendencia hacia el corrimiento de los confines a partir de la tensión ejercida sobre los límites proveniente del interior que amplía las posibilidades estilísticas, mediáticas y genéricas de las manifestaciones estéticas (Calabrese, 1999, p. 67). Esta idea se observa más claramente en su exposición sobre la dupla *límite – exceso* en donde se experimenta la elasticidad del confín de la semiosfera obteniendo como resultado “la existencia de una zona de frontera variable e irreconocible “entre real” y “posible inactual”” (Calabrese, 1999, p. 68) en donde el sentido es la posibilidad de un estado de cosas representado por los objetos culturales soportados en una base material. Este posible inactual es la ampliación del sentido que se manifiesta de dos modos en el audiovisual, uno en términos de su forma y el otro en términos de su contenido.

2.1 Forma

El exceso aquí se manifiesta por medio del traspaso de los umbrales de percepción del espacio y el tiempo. Un posible traspaso se produce a partir de la naturaleza informe de algunas entidades. Este concepto de “informidad” es adoptado por Calabrese para describir los casos en donde hay ausencia de una forma estable como sucede en *La cosa* (1982) de John Carpenter y en *Zelig* (1983) de Woody Allen. En ambos casos los personajes adquieren su forma de las características de los seres con los cuales entran en contacto para lograr su supervivencia, en el primer caso como recurso para alimentarse, en el segundo caso como medio para ser aceptado socialmente. Los dos personajes son presentados como monstruosidades. La Cosa es un depredador alienígena que acecha a los seres humanos asumiendo la forma de los diferentes integrantes de un equipo de científicos confinados en el Ártico. No posee forma concreta y estable, es un organismo parásito y mutante en donde cada parte tiene autonomía biológica, lo que hace que su proliferación invada los cuerpos del reducido número de seres humanos en la base científica a donde llega. Zelig es más parecido a lo que se puede considerar una atracción de circo, que en el espacio cronológico de la película se convierte en una atracción de los medios de información amarillista por su capacidad para transformarse físicamente adoptando el comportamiento y la ideología de las personas que lo rodean. La comunidad médica con sus limitaciones de entendimiento (definidas por su adherencia a una estructura nuclear dominante al interior de la semiosfera de la medicina de la época al interior de la diégesis) frente al enigmático personaje lo somete a diferentes pruebas para tratar de contrarrestar su naturaleza informe, logrando efectos disfuncionales en su organismo y su comportamiento físico y social. Hasta aquí el concepto de lo informe parece tener una naturaleza temporal en tránsito permanente y estar vinculado funcionalmente a una operación de apropiación a partir de la cual se consolida pasajeramente una forma relativamente estable.

Por otro lado, Calabrese recurre a la teoría de las catástrofes para reforzar la idea de inestabilidad de la forma informe. Uno de los principios de esta teoría habla sobre la coexistencia de dos o más formas en una misma entidad, que en la medida en que una se va acercando a otra se puede dar una precipitación catastrófica que transforma su estructura. Las diferentes formas que comparten el mismo espacio son aspectos de una misma entidad de carácter informe cuya estabilidad es efímera cada vez que sufre una precipitación. Calabrese recurre a esta teoría como alternativa a la concepción continua del paso de una forma a otra (Calabrese, 1999, p. 128). Esta teoría funciona para explicar la idea de coexistencia de las formas en un mismo espacio geométrico, lo que se puede entender como un traspaso de los límites de nuestra percepción de la forma determinados por los cúmulos de herencia genética y cultural de nuestra mirada que no nos permite

en este caso particular recordando a Gombrich disfrutar de una ilusión y al mismo tiempo observarla. Siempre vamos a ver o un pato o un conejo, pero no un pato-conejo (Gombrich, 1969, p. 5, 6).

El umbral de percepción del tiempo “real” es también traspasado en las representaciones audiovisuales que han instaurado una temporalidad analítica y una temporalidad sintética afectando el modo de imaginar las acciones (Calabrese, 1999, p. 69). Estos dos modos hacen parte del tiempo cinematográfico o el tiempo audiovisual en donde se produce cierta relativización según los efectos dramáticos, informativos y argumentativos del caso. La primera se refiere a la elongación temporal de la situación representada. Se presta para la descomposición de las diferentes unidades que constituyen la acción. Esta temporalidad es determinada por una operación técnica en donde se registra el movimiento con una cámara de alta velocidad que permite su restitución a una velocidad menor que la real posibilitando la percepción de fenómenos que el ojo humano no puede captar sin una mediación tecnológica. Este recurso es usado por el periodismo deportivo cuando quiere hacer énfasis en alguna acción que llama la atención por su espectacularidad (una jugada magistral de un astro del fútbol o un movimiento excepcional de un boxeador) o por ser parte de una decisión técnica del árbitro que contribuye a la definición del resultado del evento deportivo, entre otras razones. En uno de sus usos contemporáneos se observa también cierto predominio de su aspecto estético promoviendo la contemplación de unidades dinámicas encadenadas de modo continuo en una poética de la forma que parece reinventar el tiempo audiovisual, como en el caso del prólogo de *Anticristo* (2009) de Lars von Trier en donde nos presenta por medio de un montaje alternado al lento ritmo de *Lasciach'io pianga* de Friedrich Händel dos sucesos paralelos uno de los cuales deviene en una tragedia familiar que parece ser el detonante de la crisis emocional de uno de los personajes principales.

La temporalidad sintética a diferencia de la anterior, ya no se concentra en un desglose minucioso de la acción y el movimiento, sino en el resultado global de la combinación de los elementos constitutivos de la representación del movimiento y la acción. Se concentra en la velocidad frenética e ininterrumpida de la sucesión de imágenes heterogéneas morfológicamente diversas, con referencias diferentes y pertenecientes a momentos y espacios diferentes. De este modo se produce un claro fenómeno de hibridación por medio de una operación de montaje que en algunas ocasiones es sistemática como en algunos *videoclips* y en otras ocasiones es impulsiva como en el caso del *zapping*. Sin embargo esta naturaleza frenética no solo se expresa a través del montaje. Algunas secuencias de *motiongraphics* se caracterizan por un predominio del plano secuencia en donde diferentes grupos de objetos gráficos entran y salen rápidamente de cuadro en donde permanecen muy poco tiempo llevando hasta el extremo el carácter dinámico de su forma. Este es el caso de las secuencias de algunos de los *Beast files* de *Hungrybeast* un programa

australiano cuyo formato resulta de una mezcla entre comedia y programa de actualidades. Los *beast files* son pequeñas secuencias infográficas a modo de reportes informativos con un locutor en *off* en donde se presentaba un desglose estructural de una situación que por su complejidad no es un fenómeno que se perciba a simple vista, sino que requiere de una actitud analítica y una disposición parecida a lo que Wright Mills llamó *la imaginación sociológica* (2003) que permite establecer conexiones estructurales entre elementos de la realidad que funcionan al interior de redes de relaciones que constituyen al hecho social complejo. De este modo presentaba un conjunto de objetos gráficos que iban disponiéndose espacialmente dentro de los encuadres de una cámara en movimiento los cuales eran articulados temporalmente por un discurso verbal y al final de la secuencia la cámara se alejaba y nos presentaba una imagen icónica cuyo valor simbólico hacía referencia directa al tema central en cuestión. Esta imagen estaba constituida por los objetos gráficos que fueron apareciendo durante la secuencia⁵.

2.2. Contenido

En términos del contenido el exceso se manifiesta por medio de representaciones enfocadas hacia la oposición de valores sociales y culturales que funcionan como norma general de comportamiento (Calabrese, 1999, p. 76). Este es el caso de la puesta en escena de la miseria en *Agarrando pueblo* (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, una película colombiana en donde se usa este flagelo como contenido para aludir críticamente a un modo de hacer cine en la década del setenta en Colombia en donde se explotaba una imagen de la pobreza por parte de algunos pocos directores y productores cinematográficos que ganaban premios en Europa por este tipo de productos documentales. Este modo recibió críticamente el nombre de *pornomiseria* como una derivación del amarillismo en donde se exaltaban las deplorables condiciones de vida de modo sensacionalista, lo que procuraba producir un efecto emotivo en la audiencia europea de los países de lo conocido como el primer mundo. Esta exaltación de la miseria constituye un desborde de los territorios de sentido al interior de los cuales se construye una red de valores morales y culturales concretados en los principios sociales comunes que garantizan cierta estabilidad en la sociedad. Por un lado se entienden como un exótico atentado contra los grados de satisfacción de necesidades en estos países europeos por medio de la representación indicial de unos modos de vida y de supervivencia muy por debajo de sus niveles de vida. El gran “escándalo” (Calabrese, 1999, p. 76) se produce por el hecho de que estos grados de miseria son un estado permanente, una forma de vida naturalizada y transmitida generacionalmente que solo puede compararse con la experiencia vivida en la Europa de los periodos de posguerra mientras se reconstruían las ciudades, se restablecía la economía y el tejido social volvía a adquirir consistencia.

Otros casos de desborde del sentido instaurado en las semiosferas son producidos por el surgimiento de nuevos contenidos determinados por el acceso técnico a aspectos de lo real que son imperceptibles a la visión del ser humano como el caso de las imágenes microscópicas, las radiografías e imágenes producidas por resonancia magnética, entre otros casos. Sin embargo este tipo de imágenes es más rápidamente asimilable por un sector especializado sin circular públicamente como el caso del cine y la imagen publicitaria.

Finalmente, Bellour concentra su mirada ya no en las semiosferas como territorios delimitados al interior de los cuales hay cierta estabilidad de sentido otorgada por el predominio de un código de funcionamiento, sino en la naturaleza indeterminada de lo que antes eran los confines del territorio y ahora, debido a la gran tensión sobre dichos límites ha terminado por combinarse con otras esferas de producción de sentido⁶. Los confines se expanden en ambos sentidos. Hacia afuera por la tensión que ejerce el centro hacia la periferia y hacia adentro por ser afectados por la presión ejercida por los centros organizadores de otras semiosferas que logran trascender su territorio. Los confines en su dinámica de expansión se diluyen en las diversas intersecciones convirtiendo las diversas semiosferas en un gran campo heterogéneo en donde ya no se perciben los rasgos de distinción que permiten agrupar los objetos culturales en conjuntos a partir de sus recurrencias formales, representacionales y enunciativas. Bellour observa este fenómeno en el caso de los pasajes entre la fotografía, el cine y el video en donde se observan nuevos modos de ser de la imagen que reemplazan su naturaleza pregnante por un estado de indeterminación anulando toda promoción de la previsibilidad como condición de las técnicas, los géneros y los estilos en tanto semiosferas. De este modo se producen operaciones de desestabilización de los criterios de figuración, una suerte de desfiguración al interior de una primera fase de la experiencia (Bellour, 2009, p. 13) con los nuevos modos de la imagen caracterizada por el malestar provocado por la ausencia de patrones de reconocimiento que deja como única posibilidad dejarse hechizar por la forma, dejarse devorar por ella como táctica de restitución de su dominación estética (245) como entrada a una segunda fase de la experiencia en donde se produce una refiguración como instauración del sentido de la desfiguración. Por medio de estas fases se ponen en riesgo las concepciones vigentes de analogía ampliando sus capacidades y cualidades en tanto dispositivo funcional de la distancia entre la captura del mundo en cuanto tal y su captura en cuanto imagen de este (Bellour, 2011, p. 6). La analogía funciona como “dispositivo de posibles, fundado sobre las usurpaciones y los pasajes susceptibles de operarse, técnica, lógica e históricamente entre las diferentes artes” (Bellour, 2011, p. 7) debido a la tendencia de cada arte de abarcar el repertorio de formas constituido por las otras artes (Bellour, 2011, p. 6).

3. La hibridación en los *motiongraphics*

A mediados de la década del noventa se ha producido un giro en los modos de ser de la imagen, determinado por la tecnología digital y su inserción masiva en el ámbito de los medios audiovisuales e impresos. Nos encontramos frente a lo que Bellour ha llamado una “nueva fisicalidad de la imagen” (Bellour, 2009, p. 13) para referirse a un fenómeno de refiguración que involucra la mixtura y convergencia de sus diversos modos de ser. Esta nueva fisicalidad de la imagen surge a partir de la migración mediática cuando por ejemplo la fotografía hace parte fundamental del tratamiento estético de una secuencia de imagen en movimiento. Esta migración trae implícita una desmediatización entendida como una suerte de desplazamiento entre soportes posibilitado por la tecnología y observado en la convergencia de diversos tipos de imagen técnica y plástica al interior de los límites físicos de la pantalla. Esta nueva constitución física es posibilitada por la discretización con respecto al principio de realidad de los medios analógicos por medio de la implementación de códigos de programación digital que son usados para una reconstrucción de la imagen basada en unidades binarias de información que se manifiestan según un patrón con raíces cartesianas a partir del cual se concretan gracias a un *soporte* (disco de almacenamiento de datos) y un *conformante* (pantalla) (Hervás, 2002, p. 140) (Cassetti y Di Chio, 1991, p. 77 -80) lumínico pequeñas unidades espaciales con información traducida al sistema de códigos de organización del color usado en occidente. Gracias a esto podemos ver una gama de colores en pantalla que simula de manera convincente la forma como percibimos las relaciones cromáticas en el espacio real afectado por diversas fuentes de luz. Estas pequeñas unidades virtuales se agrupan según lógicas provenientes de sistemas de pensamiento anteriores que han cumplido su papel en la sedimentación de los modos de ver el mundo que posibilitan la construcción de una cultura material, o en este caso una cultura digital. El medio en el que circulan estas imágenes inmatriciales está basado así en líneas de lenguajes de programación, textos científicos (Flusser, 2001, p. 103 - 129)⁷, que recrean en una versión virtual de medios analógicos como la fotografía, el cine, la televisión, la radio, la imprenta y medios plásticos como la pintura, el grabado, el altorrelieve, la escultura, entre otros. De esta manera los medios digitales de producción de imágenes se caracterizan por la convergencia de una diversidad de medios técnicos que los anteceden históricamente y hacen parte de su herencia genética. Este fenómeno ha sido estudiado bajo el nombre de *Remediation* por Jay David Bolter y Richard Grusin reconociendo lo que puede ser entendido como una paradoja mediática al encontrar en el mismo espacio enunciativo la *inmediatez* y la *hipermediatez* (Bolter y Grusin, 2000, p. 6). También Manovich se refiere en su estudio de los medios híbridos a esta mezcla como constitutiva de un *metamedio* (Manovich, 2007, p. 7). En esta representación virtual de la convergencia se revitalizan los aspectos técnicos de dichos antecedentes mediáticos los cuales son presentados de tal forma que se procura generar una ilusión visual que permite su operatividad. Esto incluye ciertas interpolaciones *procedimentales* (lo

conceptual en tanto organización de la acción), *instrumentales* (lo funcional) y *materiales* (lo real) de la técnica. De estos tres, los dos primeros son usados por el sujeto como medios para entrar en confrontación dialéctica con la materia. Esto es claro en los medios técnicos clásicos (pintura, escultura, etc.) y modernos (fotografía, cine, imprenta, entre otros). Sin embargo, en los medios contemporáneos (digitales) la materia se desvanece (incluyendo la de los instrumentos) en gran parte del proceso de creación, no obstante trabajamos con su espectro discreto (Barthes, 2011, p. 35 – 37). “Espectro” porque en los procesos de creación nos dejamos llevar por la alucinación (Flusser, 2001, p. 13- 123) que implica su apariencia en el entorno de trabajo virtual, generando una supuesta conciencia de su presencia. Usamos pinceles, mezclamos colores, emplazamos cámaras gracias a un fenómeno de auto-olvido (Gadamer, 1998, p. 149) que nos permite ser operativos (sin detenernos a pensar en la naturaleza constitutiva de estos durante el proceso). Dicho espectro incluso en su calidad inmaterial es completamente determinante pues las decisiones técnicas (¿pincel o lapiz?, ¿grises o CMYK?, ¿objetivo gran angular o teleobjetivo) afectan directamente el sentido plástico de la imagen. La discretización de los aspectos técnicos tradicionales son un paso para presentar una imagen de estos con la cual el sujeto creador (diseñador, montajista, artista visual) pueda producir nuevas imágenes para operar sobre lo real (ejemplo: postal virtual, secuencia audiovisual, obra de *media art*). Esos aspectos técnicos se regulan por medio de métodos de trabajo (metodologías) que son los modelos para organizar la producción. En ese sentido son una posibilidad en tanto representación proyectual de un estado de cosas dispuestos en el espacio y el tiempo bajo una lógica instrumental de roles cuyo sentido es determinado por la función que cumplen los diferentes agentes involucrados en el proceso. Las propuestas metodológicas son actualizadas gracias a la existencia concreta de las técnicas de los procesos de producción en donde se enfrentan con la fuerza bruta de los hechos (Peirce, CP 1.21) que obliga a someterlas a diferentes transformaciones. Entonces lo que posibilita esta nueva fisicalidad es la mixtura de los aspectos técnicos en la plataforma digital. Esta mixtura lleva consigo la herencia cultural de la imagen acumulada a través de los medios de representación, medios de producción y usos históricos los cuales son sometidos a procesos de resignificación en los medios contemporáneos. Esta resignificación es evidente en secuencias como la serie de *spots* diseñados y producidos por Cocoe para publicitar “*La mirada del tiempo*”⁸, una enciclopedia fotográfica de la Historia de España del siglo xx que sacó el diario el País de España. Los *spots* muestran un entorno tridimensional construido a partir de un conjunto de fotos compuestas en una plataforma multicapas en donde la cámara se adentra accediendo a los detalles de la fotografía que sirven de umbrales entre las diferentes imágenes con las que se compone la secuencia visual. Una ventana, un reflejo sobre una superficie de cristal, una fotografía de un diario, son los detalles que sirven de transición conservando la continuidad dinámica en el recorrido por las

diferentes *capas* de imágenes fotográficas. En esta secuencia se ven ciertas marcas de unidades técnicas características del dibujo animado y el cine: la plataforma multicapas que tienen todos los programas de graficación, ilustración y composición de imagen fija y en movimiento puede ser entendida como una extensión contemporánea del *three-dimensional setback* de Max Fleischer y la posterior cámara multiplanos de Disney. La diferencia que introduce la tecnología digital es la posibilidad de que el desplazamiento de la cámara sobre un eje de profundidad (eje z) atraviese las fronteras físicas que la separan del *set* permitiéndole desplazarse entre los diferentes planos bidimensionales que conforman la imagen potenciando la expansión del uso del plano secuencia como recurso estilístico usado frecuentemente por el cine moderno a mediados del siglo xx. Dicha expansión es llevada hasta extremos insospechados por los límites materiales de la imagen capturada.

Esta nueva fisicalidad es posibilitada también por los diversos aspectos de sustitución semiotizante de la realidad que se conjugan en los procesos de interpretación – enunciación de la imagen. De ahí la naturaleza impura, híbrida de la imagen concebida como signo, a partir de la convergencia de los modos de mirarla que diferentes autores han organizado según los tres aspectos del signo más estudiados por Charles Peirce⁹. De este modo la imagen puede ser icono, índice y símbolo gracias a la combinatoria de criterios del establecimiento de vínculos con su objeto en donde la dualidad semejanza - abstracción, la contigüidad y la convención respectivamente se entrecruzan en los procesos de producción de sentido. En esta relación triádica se observan ciertos momentos de predominio de uno de los tres aspectos según las circunstancias que rodean al acto significativo. De esta manera en una fotografía de prensa por ejemplo hay un reconocimiento de una forma visual basado en su semejanza con lo representado, hay una serie de asignaciones simbólicas tácitas o explícitas a la imagen, pero sobre todo hay un predominio de un testimonio gráfico causado por cierta naturaleza indicial cuando el referente de la imagen eclipsa a la imagen como objeto. Esto es entre otras razones por la calidad formal de la fotografía de prensa en donde el artificio estético está en función de la presentación aparentemente objetiva de una referencia que hace que las cualidades estilísticas de la imagen pasen desapercibidas en una primera instancia de observación. Este predominio define el desarrollo técnico y estético de la imagen fotográfica pues en su caso parece no haber otro medio que haya sido capaz de desplazarla de su función esencial de traernos el “esto ha sido” (Barthes, 2011, p. 120 - 122) con tan altos grados de verosimilitud. Cada vez más se fabrican lentes y otro tipo de instrumentos con mayor capacidad de capturar aspectos de la realidad física que incluso son imperceptibles a la visión humana. De este modo los intentos por ampliar su espectro de posibilidades de representación y sus cualidades de analogía sufren de una especie de *hipertrofia estética*, al hacer tanto énfasis en su desarrollo dentro de grados de analogía con

tendencia a la verosimilitud, descuidando (con algunas excepciones) los aspectos más estrechamente relacionados con la autonomía de sus formas. Por otro lado la imagen digital tridimensional ha logrado ciertos grados de verosimilitud que simulan los efectos del predominio indicial de la fotografía por medio de una apropiación técnica en donde se observa una desmediatización y una remediatización de sus recursos técnicos provocando incluso la conjugación de los dos tipos de imagen técnica para la producción de los efectos buscados por los grados más altos de realismo, pero también las fantasías y aberraciones más alótópicas del surrealismo y el expresionismo, solo por mencionar algunos casos.

Volviendo a usar el ejemplo de Cocoe, estas secuencias son una metáfora en donde el término metaforizado es una enciclopedia fotográfica de la historia de España en el siglo XX, el término metaforizador es la secuencia compuesta por Cocoe y el término intermedio es en este caso el valor que se le ha dado a una cualidad en común entre el producto y la secuencia (Eco, 1990, p. 179, 180). La cualidad radica en la idea de serie aplicada al grupo de fotografías para organizarlas temporalmente, tanto en términos cronológicos para el caso de la enciclopedia, como en términos retóricos para el caso de la secuencia audiovisual. El valor que se le otorga a dicha serie es la de “recorrido histórico” o “mirada al tiempo” el cual es representado por Cocoe por medio de su composición fotográfica en movimiento, presentando así una situación virtual en sustitución de un grupo de objetos editoriales (los diferentes volúmenes de la enciclopedia). Para esta elaboración retórica son necesarios tanto los aspectos cualitativos de la imagen fotográfica como su valor en tanto índice. Los primeros son necesarios para lograr la apariencia fotográfica requerida para hacer la alusión directa al medio que constituye el producto editorial. Su Valor indicial está en la característica que determina la función de dicho medio en términos de su relación con lo real, a partir del cual adquiere un sentido de uso la enciclopedia. Este par de aspectos constituyen la materia prima del tipo de imagen escogido para la elaboración del mensaje audiovisual y permiten el surgimiento de un tercer aspecto que permite la puesta en escena metafórica del producto. Este tercer aspecto se produce a partir del criterio construido sobre la base de una convención que surge a partir de un acuerdo comunitario tácito instaurado en el contexto cultural de circulación del producto promocionado. Este valor instaurado es el que permite poner en relación de analogía la secuencia con la enciclopedia de modo indirecto y radica en la idea de que el objeto “enciclopedia” es constituido a partir de la estructuración de un relato histórico que organiza los hechos del pasado según una estética posibilitante – en tanto conjunto de normas para la configuración de la forma del producto perteneciente a un género literario -, una ética determinante – que rige la secuencia de acciones que dan existencia al producto literario - y una lógica decisiva - por la mirada ideológica de los autores – (Guerri, 2012, p. 37 -39). De esta forma, podemos decir que la relación de analogía

entre la imagen y su referencia es posibilitada por los rasgos formales característicos del medio fotográfico, determinada por la función indicial de dicho medio, y definida por un código.

Las formas que se vislumbran en los nuevos acontecimientos plásticos - determinados por esta nueva fisicalidad que al mismo tiempo es posibilitada por la hibridación tecnológica - huyen violentamente a todo intento inicial de aprehensión lingüística, por medio de los cuales se producen unos primeros balbuceos descriptivos que no alcanzan a sosegar el malestar estético, pues resultan ser poco menos ambiguos que su referente visual. Estamos ante un fenómeno que guarda cierta analogía con lo que Gombrich recuerda como un despliegue inicial de terminología estilística en las artes visuales de la primera mitad del imperio romano (Gombrich, 1960 [1969], p. 9, 10), en donde como consecuencia de los estudios en torno a los modos de elocuencia, se alcanza un grado de instauración importante de la categorización estilística de la imagen por medio del lenguaje verbal. La nueva forma intuida en la nueva fisicalidad es provisionalmente apaciguada por medio del lenguaje verbal en un intento de construir un portal por donde accedemos a su espacio laberíntico en busca del reconocimiento de su unidad, que nos permitiría alcanzar ciertos grados de comprensión provisional.

La única salida aparente frente a la nueva forma es abandonarse a las emociones que promueve su contemplación indeterminada, o no determinada por los hechos, sino, dejarse invadir por el hecho plástico en su naturaleza abstracta (Bellour, 2009, p.254). En este intento es imposible volver la mirada hacia atrás y reconocer ciertas marcas de las imágenes técnicas que anteceden las actuales, entendiendo así los nuevos medios, damos paso a su comprensión bajo el gran argumento de la hibridación. Lo que Bellour ha llamado la "forma faja" (Bellour, 2009, p. 247) es una manifestación de la migración de la concepción de la imagen en los medios impresos a los medios audiovisuales en donde pasa de ser un todo abarcador del espacio escénico (pantalla) a ser un elemento compositivo que comparte dicho espacio con otras imágenes o con textos. Esta es la forma por donde pasa mi mirada (Bellour, 2009, p. 245) como espectador audiovisual, es la forma contaminada por el medio impreso, por la pintura, por el diseño gráfico. Es el reconocimiento que se hace bajo el filtro del conocimiento que trae todo lector analítico de la imagen quien organiza su mirada bajo un repertorio de formas que ha relacionado a través de años de experiencia significativa con modelos anteriores construidos a partir de la observación de fenómenos de la imagen que anteceden las manifestaciones contemporáneas gracias a lo que Calabrese llama la "acumulación del recinto de los objetos culturales" 1999, p. 60) y los modelos que dieron cuenta de su comprensión.

Ya varios autores han explorado los pasadizos de esta nueva fisicalidad llegando a ciertos aspectos en común relacionados con la naturaleza híbrida de la imagen contemporánea como aspecto central de la construcción de un sistema de valores convencionales (Magariños, 2008, p.

119) que definen la forma y la existencia de este tipo de imágenes contemporáneas. Esta nueva fisicalidad produce una desestabilización de valores estilísticos y de género acomodados provisionalmente en un nicho cultural, un momento de la historia, en donde entra rampante a reclamar su espacio afectando y transformando su recinto. Este sistema de valores es definido por un contexto al interior del cual conviven diversos géneros discursivos cada uno de los cuales tiene sus propias reglas de funcionamiento interno que siguiendo a Steimberg obedecen a regularidades temáticas, retóricas y enunciativas que sirven de criterio para agrupar diferentes textos y objetos culturales (Steimberg, 1998, p. 44). Estas reglas son las que entran en convergencia en una relación intergéneros que desdibuja toda posibilidad de un género puro. Para esto el estilo como fenómeno transversal a los géneros cumple una función catalizadora en esta migración de códigos, pues al no estar exclusivamente atado a un soporte particular, puede transitar los pasajes entre estos de modo más fluido, transmitiendo los gérmenes temáticos, retóricos y enunciativos a través de las diferentes esferas de la producción audiovisual. Este tránsito provoca un entrecruce de estilos como condición estética del sistema de formas posibles de la imagen. Las recurrencias de los aspectos de género y estilo (retórica, tema, enunciación) producen ciertos hábitos de comportamiento frente a la imagen en términos de su contemplación, lectura e interpretación instaurando ciertas condiciones de previsibilidad (Steimberg 1998, p. 41) dentro de una lógica de permanencia y efectividad comunicativa, además del síndrome del pulsado transferible del *zapping* televisivo a la multitarea computacional. En ese sentido el género y el estilo se pueden entender como un dispositivo basado en la tendencia hibridizante de los medios que define los usos, la existencia perceptible y las teorías que tratan de dar cuenta de la imagen contemporánea

Notas

¹El relevamiento incluyó la propuesta clásica de Ferdinand de Saussure, y sus derivaciones dentro de las cuales se destacan el planteamiento de Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Julien Greimas; la propuesta filosófica de Gottlob Frege y la de Ludwig Wittgenstein al igual que las derivaciones de esta última en donde destacamos los planteamientos de John Austin, John Searle; también el modelo de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson.

²Calabrese sostiene que en la dinámica de los objetos culturales se produce una recaída de las estructuras subyacentes de unos sobre otros (1999, p. 26). Nosotros pensamos que si bien no se puede constatar una relación de este tipo entre la teoría peirceana y la constitución de los *motiongraphics*, si hacemos evidente una relación estructural que nos sirve de punto de partida para desarrollar un estudio según un enfoque peirceano de los procesos semióticos en esta forma de lenguaje.

³Dubois plantea que en su primer periodo la fotografía adquiere un gran valor como registro mecánico de la realidad expandiendo “el discurso de la mimesis” fuera de la pintura, lo que evidencia un claro predominio del aspecto icónico. En un segundo periodo se produce un giro hacia el valor de “la fotografía como transformación de lo real” en donde predomina “el discurso del código y la deconstrucción” con una clara tendencia hacia su aspecto simbólico. En el tercer periodo se valora la fotografía como “huella de un real” en donde predomina “el discurso del *index* y la referencia”.

⁴Debray propone una periodización triádica de las eras mediológicas de la mirada en donde en la primera que denomina logosfera el medio principal es la escritura y el régimen de la imagen es el *ídolo* con un claro predominio de su valor *indicial* por estar en relación de contigüidad con su referente, en la segunda el medio principal es la imprenta y el régimen de la mirada es el *arte*, en donde la imagen es detonante del deleite y el placer visual propio de un predominio de su valor *icónico*; la tercera comienza con la televisión en donde la mediatización de lo *visual* como régimen se populariza llegando hasta los confines más cotidianos de la cultura occidental en donde adquiere el predominio de lo *simbólico*.

⁵ Estas secuencias están disponibles en <http://www.youtube.com/user/abchungrybeast/videos?query=beast+files>.

⁶ Así los círculos mediáticos de Machado se han expandido de tal modo que su forma se ha fusionado entre sí, convirtiéndose en una masa mediática informe.

⁷ Textos científicos elaborados con el lenguaje artificial de la lógica simbólica que por medio de un código especializado reconstruyen los discursos en la pantalla que asumen la apariencia de combinatorias entre lo visual, lo sonoro y lo verbal.

⁸ Estas secuencias están disponibles en <http://www.youtube.com/watch?v=x6pgSIM1n4s>

⁹ Como los trabajos ya mencionados de Régis Debray y Philippe Dubois.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (2011): *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- BELLANTONI, Jeff; WOOLMAN, Matt: *Tipos en movimiento*, Mexico, McGraw – Hill, 2001.
- BELLOUR, Raymond (2009). *Entre imágenes – Foto. Cine. Video*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- _____ (2011). *La doble hélice*. Recuperado en febrero 12 de 2013 de <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/La-doble-h%C3%A9lice.pdf>
- BOLTER, Jay David; GRUSIN Richard (2000). *Remediation*, MitPress.
- CALABRESE, Omar (1999). *La Era Neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1991). *Como analizar un film*. Barcelona, ediciones Paidós Ibérica.
- COSTA, Joan (2007): *Diseñar para los ojos*, Joan Costa.
- CURRAN, Steve: *Motiongraphics – Graphicdesignforbroadcast and film*, Massachusetts, Rock portPublisherss, 2000.
- DEBRAY, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica.
- DUBOIS, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La marca editora.
- ECO, Umberto (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Editorial Lumen S.A.
- FINKE, Tim; MANGER, Sebastian (2012): *Informotion – Animatedinfographics*. Berlin, Gestalten.
- FLUSSER, Vilem (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis.
- GADAMER Hans George (1998). *Verdad y Método II*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GOMBRICH, Ernst (1969). *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press.
- GUERRI, Claudio (2012). *Lenguaje Gráfico TDE más allá de la perspectiva*. Buenos Aires, Eudeba.
- HERRAIZ, Beatriz (2008). *Grafismo Audiovisual: el lenguaje efímero*. Tesis doctoral sin publicar, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- HERVAS, Christian (2002): *El diseño gráfico en televisión*. Madrid, ediciones Cátedra S. A.
- KRASNER, Jhon (2008): *Motiongraphics, appliedhistory and aesthetics*, Burlington, Focal Press.

-
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera I - Semiótica de la cultura visual y el texto*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- MACHADO, Arlindo. *Convergencia y divergencia de los medios*. Recuperado el 7 de octubre de 2012 de http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/biblio/Machado_convergencia_y_divergencia.pdf.
- MAGARIÑOS, Juan (1983). *El Signo – Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires, Hachette.
- _____ (2008). *La semiótica de los bordes*. Córdoba – Argentina, Comunicarte.
- MANOVICH, Lev (2007). *Understanding hybrid media*. Recuperado el 4 de abril 2013 de <http://www.manovich.net/articles.php>.
- METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968)*, volumen I. Ediciones Paidós Ibérica.
- MILLS, Charles Wright (2003). *La imaginación sociológica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PEIRCE, Charles (1931-58): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RÁFOLS, Rafael; COLOMER, Antoni (2003). *Diseño audiovisual*. Barcelona, editorial Gustavo Gili.
- ROCHA ALONSO, Amparo (2004). *La música/ las músicas/ cuerpo y discurso musical - un enfoque peirceano del fenómeno de la música*. Recuperado el 21 de noviembre de 2013 de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/biblioteca.php>.
- SANTAELLA, Lucia (2009). *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora visual verbal*. San Pablo, Editora Iluminuras Ltda.
- SCHAEFFER, Pierre, (1988), *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza.
- STEIMBERG, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.
- TYLSKI, Alexander (2008). *Le générique de cinéma – Histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

La transformación del discurso maternal de la mujer doméstica colombiana

Laura Cristina Bonilla Neira

laura.bonilla@correo.uis.edu.co

Configuración de la identidad femenina en crónicas periodísticas colombianas. Análisis semiótico¹

Luis Fernando Arévalo Viveros (Director)²

Universidad Industrial de Santander

Resumen

Para analizar las transformaciones en la configuración identitaria de las mujeres se hace preciso indagar en los discursos donde enuncien voces femeninas. Desde la perspectiva del análisis semiótico del discurso, la identidad de los sujetos se revela a través de la descripción de los estados y de las acciones; a partir de la descripción de las dimensiones cognitiva, pasional y axiológica. En este sentido, el objetivo principal de esta ponencia es evidenciar cómo se configura la identidad de la mujer doméstica en las representaciones de la mujer en crónicas colombianas a partir de tres categorías constituyentes: esposa, madre y ama de casa. El análisis adopta la perspectiva teórica y metodológica de la semiótica discursiva de la Escuela Intersemiótica de París. Lo que conducirá a la reconstrucción del recorrido generativo de la significación a partir de las estructuras figurativas, narrativas, temáticas, actanciales y profundas que componen el mencionado modelo analítico.

Palabras clave: Identidad, mujer, discurso, sistemas de valores.

Keywords: identity, women, discourse, values system

Para analizar las transformaciones en la configuración identitaria de las mujeres se hace preciso indagar sobre los enunciados propios y ajenos que se abordan en las crónicas. Dichos discursos revelan la identidad de los sujetos a través de la descripción de sus estados y de sus acciones. Para Greimas y Courtés, la identidad es entendida como “el principio de permanencia que permite al individuo permanecer él “mismo”, “persistir en su ser” a lo largo de su existencia narrativa, a pesar de los cambios que provoca o sufre” (Greimas, 1990, p. 212-213), esto es, la identidad vista como el conjunto de rasgos que se mantienen en medio de las transformaciones. Para Magdalena León (1995), la identidad de cada individuo está cruzada por diferentes aspectos, o por aquellos que son relevantes en su vida social. Lo cual evidencia que tanto para la semiótica como para la teoría de género es importante el carácter constructivo e intersubjetivo que configura la identidad.

En este sentido, determinar la identidad de las mujeres en sus discursos permite analizar este fenómeno social desde las prácticas discursivas que subyacen a las prácticas sociales. Puesto que en los discursos es donde se aprecian las dimensiones cognoscitiva y evaluativa. La primera compuesta por el

saber y el aspecto lingüístico y la segunda por el aspecto axiológico y el pasional (Serrano, 2005). Estas dimensiones permiten describir la identidad de los sujetos involucrados en el discurso según lo que digan de sí mismos y lo que enuncien los otros. Por tanto las dimensiones cognitiva y evaluativa constituyen la base del análisis semiótico que explica los estados y los procesos de transformación o conservación identitaria dentro de una práctica social y discursiva que la describe.

Dentro de dichas prácticas, las denominaciones cotidianas como el Ángel del hogar o la Reina de casa han construido de un modelo ampliamente difundido dentro de la cultura occidental. Este modelo se ha denominado mujer doméstica y se ha asumido a partir del rol que las mujeres desempeñan en la sociedad y con el cual son valoradas de forma positiva. Miriam Brito (2000) se refiere a este concepto como una herramienta indispensable para analizar y comprender el problema de la subordinación moderna de las mujeres. Puesto que la aplicación de dicho concepto en los discursos filosóficos-políticos instauró la idea de domesticidad como hegemónica; lo cual evidencia una práctica social institucionalizada en la que se halla la forma de vida de la mujer doméstica. Entendiendo formas de vida, según lo que afirman Fontanille y Zilberberg, como la “captación de la globalidad de una práctica significativa en relación con las elecciones axiológicas propias de un individuo o de una cultura entera” (Fontanille y Zilberberg , 2004, p. 212).

Así, a partir de las funciones que cumplen las mujeres, de las relaciones que mantienen y de la fuerte influencia del tradicionalismo se han clasificado los roles de las mujeres dentro de las prácticas sociales. Se presenta la mujer ama de casa como núcleo de la sociedad, el rol de madre como determinante propio de la naturaleza y el papel de esposa que institucionaliza la familia. De modo que cada uno de estos roles se integran con la denominada mujer doméstica, es decir, con relación a los actores (esposo e hijos), al espacio donde ella se desarrolla y con las funciones de cuidado de la casa y servicio que realiza. Estos roles se generan como construcción social donde se destaca la modalización del deber que incluye las sobre modalizaciones del deber-hacer y el deber ser como las más focalizadas.

La forma de vida de la mujer doméstica se construyó dentro de un marco histórico que le permitió institucionalizarse y ser naturalizada en el imaginario social. Desde la ilustración, la idea de la mujer doméstica fue creada en sincronía con la construcción y desarrollo de la sociedad. En esa época se configuró el modelo de mujer al que aparentemente todas podían llegar, es decir, no importaba la estratificación social o la situación geopolítica, la mujer del hogar podría estar en cualquier sociedad moderna. En este devenir histórico se ha hecho creer que desde siempre ha existido la situación de sujeción de las mujeres, donde se presenta como única alternativa de realización el modelo de mujer doméstica.

Sin embargo, diversos estudios³ han demostrado que este modelo de mujer ha sido implantado entre otros a partir del concepto de naturaleza, establecido y promulgado por el Estado y la Iglesia en el imaginario occidental y está lejos de ser una proposición transhistórica, esto es, que trasciende y cruza los límites de la historia. Vale la pena entonces decir que, tanto el Estado como la Iglesia se han constituido a través de la historia y con sus diversas estrategias como actores que asumen el rol de manipuladores en el discurso. Puesto que han hecho hacer y han hecho saber sobre este modelo de feminidad al que han idealizado. Ambas son instituciones que han estandarizado y naturalizado la figura doméstica determinando, por ejemplo, el hogar como el único espacio donde las mujeres deben habitar. “Lo más importante del carácter de una mujer se circunscribe a la vida doméstica” –escribía Richard Steele en el *Spectator*–:

A ella se le puede culpar o alabar según el efecto que su comportamiento tenga en la casa de su padre o de su marido. Todo lo que tiene que hacer en este mundo se ciñe a sus deberes como hija, esposa y madre (Steele, citado en Anderson y Zinsser, 1991, p.139).

De este modo y poco a poco se fue instaurando la idea de la mujer, sujeta a su condición de reproducción, siendo hija, luego esposa y fundamentalmente madre, dadora de vida. En esa situación de hacer ver su indisoluble vínculo con lo natural se genera el discurso biologicista, considerando solamente la proximidad de la mujer a la naturaleza por su condición de reproductora de la especie humana y convirtiendo, como dice Celia Amorós, a lo natural en un “juez” que asigna y rige los roles en la sociedad. Este argumento de naturalización se constituye, dentro de los niveles de pertinencia de la expresión, como una estrategia discursiva generada para hacer creer que el único carácter que define a las mujeres es el natural. Puesto que las estrategias se erigen como “conjuntos significantes más o menos previsibles como ritos, usos y programación de los recorridos” (Amorós, 2004, p. 24). Y la maternidad, se hace ver como una ritualización inherente a la condición femenina.

Ante dicho planteamiento del ideal de mujer se estableció en una triada que la determina y describe parte de un sistema axiológico que culturalmente en ese momento y aún hoy se comparte. La triada está compuesta de: *madre-esposa-ama de casa*. Estos tres pilares fundamentales para cumplir con el modelo de mujer establecido también contenían una serie de figuras que permitían el acercamiento al ideal:

[...] antes que belleza física importa su belleza ‘interna’, que debía expresarse básicamente por medio de sus virtudes (ternura, compasión, docilidad, recato, mesura, abnegación) también importa que tenga un sentido ‘innato’ de sacrificio y dedicación hacia los otros (su familia), así como un fuerte sentido de vigilancia hacia todo lo que conformase su hogar (Amorós, 2004, p.29).

Dichas características configuran un sistema axiológico en el cual la mujer debía desempeñarse y por tanto en el nivel de la expresión hacen referencia a la conjetura generada para la consecución de la

forma de vida doméstica. Un universo de valores transmitido por la historia de la sociedad a todas las mujeres. A continuación se revisará la categoría de madre, por efectos prácticos de este análisis, que configura una parte de la identidad de mujer doméstica.

1.1 *El deber ser madre*

Una de esas necesidades creadas en dicho imaginario es reproducir y cuidar la especie. El ser madre se valora positivamente por parte del esposo, pues ha sido aprendido del universo axiológico inculcado por la sociedad. Según Richard Steel ensayista del siglo XVIII deja claro en el famoso periódico de la época los parámetros a partir de los cuales se juzga a las mujeres “una mujer es una hija, una hermana, una esposa y una madre, un menor apéndice de la raza humana [...]” (Steel, 1991, p. 139). En caso específico de Delfalina, este esquema de esposa-madre está dado por la madre de ella, manipuladora como ya se planteó, porque es la encargada de transmitir los saberes del *deber ser*.

La característica de madre está íntimamente ligada a los efectos de naturalización del deber ser. La maternidad fue catalogada como característica inherente de las mujeres. Lo natural en las mujeres, con la idea de la ilustración, era evidente en relación con los hombres, la mujer es procreadora. Es decir, no sólo por la falta de razón sino por ser madre, el discurso de la Ilustración estableció a la mujer doméstica. Entonces, la vida de la mujer gira entorno a la capacidad de tener hijos: “Es verdad que no están preñadas todo el tiempo, pero su destino es estarlo” (Rousseau, 1973, p. 249). Esto es, no importa que la mujer no tenga hijos en todo momento, está predestinada a esta función porque la naturaleza de su cuerpo así lo demuestra.

De este modo, en la manipulación generada por la forma de vida doméstica acude a fenómenos del mundo natural para naturalizar (hacer-parecer verdad) la maternidad. Se muestra como indispensable el rol materno para determinar la identidad de las mujeres. Asimismo, desde las competencias, se observa que un sujeto puede tener el saber y el poder para ser y hacer algo, en este caso: ser madre, pero no necesariamente serlo y hacerlo. Puesto que, las intenciones y motivaciones son de orden discursivo, cultural e individual, no innatas ni predestinada por la naturalezas. Luego del argumento biologicista se acude a la culturalización de algo denominado instinto maternal. Elisabeth Badinter al respecto señala la exaltación del amor maternal como valor simultáneamente natural y social, favorable a la especie y a la sociedad, puesto que:

(...) le crean a la mujer la obligación de ser ante todo madre, y engendran un mito que doscientos años más tarde seguiría más vivo que nunca: el mito del instinto maternal, del amor espontáneo de toda madre hacia su hijo que en la antigüedad no existía (Badinter, 1991, p. 117).

El argumento que Badinter tiene para catalogar de mito al instinto maternal y más adelante como producto de la evolución reciente de Occidente es su investigación sobre historia francesa en la cual da

cuenta del *modus vivendi* de los niños antes de 1760: aislados, abandonados por sus madres y entregados a nodrizas puesto que la concepción del infante era adulto aún no formado. Esto hacía que ellos hasta fueran objeto de miedo porque se les señalaba como sujetos producto del pecado original o estorbos (Badinter, 1991, p.47), “incluso la lactancia del niño era vista en muchos círculos como una pérdida de tiempo para la madre” (Gergen, 1997, p.34). Así, la respuesta de las mujeres era la llamada indiferencia materna, que no era sancionada de forma negativa por la sociedad, pues la población tenía esos mismos imaginarios sobre la condición del niño, es más, podría llegar a ser absurdo hablar de un instinto materno en esa época.

De modo que, la maternidad como valor tuvo una transformación pasó de causar disforia a euforia en la sanción social que se le otorgaba. Primero se crea el deber, con el fin de preservar la especie humana porque el abandono estaba generando alta mortandad infantil, pero al no ser este un argumento tan evidente se le otorgó un sentido pasional y así mostrar la maternidad como deber y acto de nobleza humana, entrañable digno del amor: “un deber que sería además la fuente de la felicidad humana”. Esto evidencia el carácter cultural de dicho valor y el efecto manipulatorio de su hacer parecer como natural, es decir de su naturalización. Un cuadrado semiótico de la veridicción permite analizar este fenómeno de persuasión en el cual se pretende hacer parecer verdad el instinto también llamado amor maternal con el cual se pretende mostrar la maternidad como determinante indispensable para dar identidad a las mujeres:

Figura 7. Cuadrado semiótico de la veridicción



Fuente: GREIMAS, (1990), p. 63.

Esta relación con la naturaleza hace que le sea asimilado el rol de reproductora por defecto. Pues se establece que, todas las mujeres deben procrear puesto que poseen el aparato reproductor que las determina para dicha función. Además, se argumenta que la conformación de un hogar no puede darse

solo con la unión marital, la reproducción es indispensable, la familia necesita de los hijos. Y, de ser posible, varios hijos, pues esto es muestra de la fertilidad que puede tener la mujer. Esta capacidad es valorada de forma positiva y de la cual se dependen otros valores como la armonía del hogar. Los hijos son vistos como la alegría de la casa, semejanza de la sagrada familia de la cristiandad, hombre, madre e hijos, donde la mujer sea el eje articulador: El culto a la virgen María proporciona un patrón de creencias y prácticas cuyas manifestaciones conductuales son las fortaleza espiritual de la mujer, paciencia con el hombre pecador, y respeto por la sagrada figura de la madre (Fuller, 1995,p.243).

Para el caso de las actoras de las crónicas, la experiencia de ser madre presenta variaciones respecto al ideal. Ante eso, Perrot afirma que “para las mujeres es una fuente de identidad (la maternidad), es el fundamento de la diferencia reconocida, aun cuando no haya sido una etapa vivida”. (Perrot, 2008, p.89) A eso se suma el sentimiento maternal que se vio en aumento durante el siglo XVII por medio de la manipulación de los discursos y el anclaje social a través de políticas de Estado institucionalizando, por ejemplo, el día de la madre en Estados Unidos y que luego se expandió por todo el mundo. Hacer sentir amor por la experiencia de la maternidad carga de simbolismo un acto que, como se ha visto hasta ahora, era solo naturaleza femenina.

El valor de la maternidad es claramente observado en la crónica *Secreto entre Sábanas*. María, figura femenina central de la historia, no focaliza su discurso en la maternidad y es parte inextricable de la situación de violencia intrafamiliar que padece. Ella reseña su experiencia sobre el embarazo y la relación que tenía con el esposo. Dichas relaciones entran en crisis cuando media el acto de violencia, pues la maternidad se ve afectada, tanto así que puede no llegar a compartir el ideal maternal de la forma de vida instaurada socialmente:

Tras unos pocos meses de amoríos, un embarazo no planeado y una propuesta de aborto que ella rechazó, María y Antonio juraron ante un cura estar juntos hasta que la muerte los separase. [...] La primera vez –ubica luego de patinar entre hechos y momentos–, debió haber sido cuando todavía estaba en embarazo del primer hijo, algunos meses después del matrimonio, por allá a principios de los años ochenta. El suyo es un drama que se repite desde hace siglos, y todavía: Antonio bebía, llegaba “contentico”, y en la alcoba la buscaba pero ella no accedía. Que no le gustaban los borrachos, le había dicho siempre, pero él la obligaba, y cuando no podía la llamaba puta, le pegaba, le preguntaba si era que había pasado muy bueno con el otro. [...] María no lo dice, pero cualquiera de sus cinco hijos (o varios) puede ser producto de una violación, y posiblemente todos hayan sido testigos desde el vientre de alguna de tantas vejaciones (Osorio Lema, 2010, p.1).

El recorrido de María en el relato empieza con un querer no estar embarazada, pues se enuncia un embarazo no deseado. Sin embargo el hecho de abortar tampoco fue su opción, por lo cual hace presencia un querer no estar. Es decir, el no querer hijos en dicho momento (al no estar planeado) no representaba un no quererlos como tal. El matrimonio fue su alternativa, lo cual muestra que la relación

marital fue producto de un deber ser madre que le implicaba su estado de embarazo, es decir, el deber ser madre le instaura la intención y la motivación de modo que el deber conduzca al querer. En este caso, la maternidad se construye como un acto voluntario y consciente. Entonces, María aparece sobremodalizada con el deber-deber, pues se encuentra sometida, se ve obligada mediante la violencia a tener relaciones sexuales con su esposo cuando ella no lo deseaba así. El enunciador manifiesta que es un acto reiterativo en muchos hogares donde la jerarquía de mando, quien tiene el poder sexual sobre la mujer es el hombre.

Así se puede hallar un deber ser esposa-madre que contrasta con un no poder actuar frente a las acciones violentas del esposo. Ante esta situación de maltrato proferido por el marido se muestra impotente. El que resista dichas vejaciones está dado por una valoración más importante hacia el deber ser madre “yo aguanté tanto porque él era muy buen padre, se veía en ellos”(Lema, 2010, p.2). Este enunciado nuevamente cobra importancia porque no solo evidencia la obediencia como ya se analizó anteriormente, sino que además muestra la importancia que para María tenía el mantener un hogar por sus hijos. El deber ser madre supera entonces la violencia a la que fue expuesta en el deber ser esposa.

En el caso de María, la maternidad está atravesada por un acto de violencia. Ella no rechaza a sus hijos, es decir, no evidencia un no quererlos sino a la forma como los concibe. Ante esto, el enunciador expone una escena en la que un hijo, ya grande, defiende a María del esposo cuando intenta continuar con las ofensas: “Una amenaza de golpe, su segundo hijo como testigo y defensor, y ella que empuña el palo para defenderse”. También, se hace presente la reiteración y los recuerdos de la violación “María no lo dice, pero cualquiera de sus cinco hijos (o varios) puede ser producto de una violación, y posiblemente todos hayan sido testigos desde el vientre de alguna de tantas vejaciones”(Lema, 2010, p.2).

De esta forma, María configura un conjunto de valores que le generan su identidad. La actora realiza valoraciones eufóricas ante el cumplimiento del deber como padre respecto a sus hijos así como a sus deberes con la economía del hogar, pues él paga a tiempo las deudas; mientras que manifiesta disforia ante la borrachera de su esposo y sobre todo ante su maltrato físico y verbal. Esta situación evidencia una tensión que le profiere la presencia de Antonio a María, pues su marido se configura como un sujeto ambivalente, de modo que se pueda representar un esquema tensivo donde se observe el carácter de intensidad producido por la mira sensible de María y la extensidad producto de la captación de las vejaciones que ella padecía. Él la golpea, la abusa y la insulta, estos elementos contribuyen a forzar la disforia de ella hacia él.

De otro lado, hay que recordar que la maternidad, como hecho natural instaurado por el discurso ilustrado, fue investida del amor maternal, una dedicación exclusiva a los hijos para mantener unidos los

lazos familiares. Sin embargo, el ser madre genera estados y acciones movilizadas por el deber más que por el querer, también llamado instinto maternal (Badinter, 1991, p.197). Así también se puede observar en la crónica Mamita Clementina de Francis Nelly Jaramillo, que relata la historia de una mujer-madre trabajadora en Antioquia:

Como esposa debía cumplir con otro mandato divino, tener los hijos que Dios le enviara, lo cual con mucha valentía, atrevimiento y desacato, sólo tuvo tres hijos, dos mujeres y un hombre, lo que del mismo modo la puso en apuros y merecedora de muchos golpes, que en esa época estaba mal visto tener tan pocos hijos y más aún tantas mujeres, que además de hacer perder el apellido se convertían en una carga, sino se tenía lo suficiente para pagar o arreglar un buen casorio (Jaramillo, 2005,p. 25).

En este apartado de la crónica se manifiesta nuevamente la reiteración del discurso de lo natural, esta vez sustentado en la divinidad. Era dios quien determinaba los roles y el de la mujer era ser madre. Deber ser madre era sagrado y como tal debía ser más que un deber una obligación porque dios así lo dice. Lo cual hace evidente la función de legitimación que cumple la iglesia como institución que genera y al mismo tiempo hace saber sobre los mandatos del discurso sagrado. Sin embargo, Clementina rompe con esa obediencia solo teniendo tres. Es decir, no rompe del todo el mandato divino, pues tiene hijos, pero por lo menos frena un poco su índice de natalidad. Clementina, como sujeto orientado al deber ser madre actúa en el relato también como antisujeto de ella misma, pues es ella quien decide no tener hijos a pesar de las consecuencias: “merecedora de muchos golpes” tuvo de parte de su marido.

Asimismo, la figura femenina enuncia rasgos axiológicos con visión androcéntrica al decir que “en esa época estaba mal visto tener tan pocos hijos y más aún tantas mujeres, que además de hacer perder el apellido se convertían en una carga”. Es decir, la mujer debía demostrar ante la sociedad su fertilidad, hacer ver que cumplía con su deber ser madre a través del número de hijos que podía parir. El poder concebir hijos, ser fértil, construye un valor sancionado de forma positiva por la sociedad. Más allá de cuidarlos (pues no se enuncia explícitamente), alumbrarlos daba estatus a la familia. La maternidad entonces es valorada por la sociedad de manera positiva y así la mujer era vista: como cumplidora de su deber. Lo contrario le traía problemas, la ponía en apuros con su marido y por ende con la sociedad.

Es importante insistir en que, el todo no era tener hijos, era importante que fueran varones. Por dos razones que investían de valor negativo el tener hijas. Estas se enuncian explícitamente: 1) perdían el apellido y 2) se convertían en una carga sino tenían un buen trato económico en un matrimonio. Esto determina la importancia que tiene la masculinidad, que al estar focalizada en el discurso se puede hallar un valor. La reproducción femenina es considerada como un valor positivo, pues era bien visto socialmente. A esto se suma la importancia que se le daba a que hijos sean de sexo masculino, mientras que si fuesen mujeres el prestigio social de familia y a su vez el propio de la mujer era gravemente

reducido. Algo no muy distinto sucede con Delfalina, quien en la crónica *Que nadie te arrebate la felicidad* donde se enuncia tal disforia representada en sus hijas:

Cuando la barriga le crecía y se le ponía dura, se daba cuenta que estaba en embarazo, se odiaba, no sabía cómo pasaba. “Para qué hijos —se lamentaba—, si la vida es para sufrir. Y él me decía: vos que no servís para nada, no me das sino mionas. Ahora es que me doy cuenta de que el hombre es el que define el sexo”. Cuando nació la niña se fueron a vivir donde otra familiar que al ver como lloraba Delfalina le dijo que no fuera boba, que planificara. Le explicó cómo, la llevó al centro de salud, le compró las pastillas. Feliz. No más hijos. Estaba feliz (Bedoya Builes, 2010, p.2).

Humberto utiliza el semema “mionas” para referirse a las hijas que le da Delfalina. Esta asimilación fonética es derivada de meón-ina, que significa que orina mucho o con mucha frecuencia, pero su uso representa un fenómeno fonético del habla regional. Este calificativo reduce el valor de la identidad del sujeto pues aminora sus capacidades al mero rol del sujeto. Es decir, “mionas” es un rasgo descriptivo que le produce molestia al marido y a su vez a la mujer. La disforia presente en Delfalina a causa de tener solamente hijas mujeres se convierte en un rasgo disfórico adicional a su rechazo hacia la maternidad.

Esta crónica reúne de cierta manera las angustias que la maternidad, el deber ser madre, trae para las mujeres. Pues tener hijos ha sido el deber de la mujer no solo para tener prestigio familiar sino para ocupar el cargo de mujer en la sociedad. La maternidad la inviste del rol de dadora de vida, en cumplidora de su deber que les da estatus al lado de su marido, le da poder. El no dar a luz representa los valores contrarios, señalamiento social, maltratos (verbal y físico) de parte de sus maridos y sanciones de los sujetos que asumen el rol de destinadoresjudicadores (generalmente sus madres y sus familias). En los casos de Delfalina y Clementina se describe un círculo de reproducción que paradójicamente es sancionado de forma negativa. En los casos de Delfalina y Clementina se hace evidente un círculo de reproducción que paradójicamente es sancionado de forma negativa. Tener hijas es señalado por la sociedad; pero al mismo tiempo es la garantía de la reproducción siguiente tanto de varones como de mujeres que continúen con el ciclo vital.

Así, el deber ser, modalidad virtualizante, se actualiza a través del poder que este trae consigo, es decir, se presenta una sobre modalización. Puesto que el deber ser madre junto al deber ser esposa constituyen una forma de poder femenino del cual son portadoras; como lo afirma Fuller cuando se refiere a que el modelo tradicional del sujeto femenino está asociado al ámbito doméstico y a la maternidad “su lugar en la sociedad pasa por la influencia que ejerce en el hogar y su poder sobre los hijos. Sus cualidades son su valor moral superior y su rol de mediadora frente a lo sagrado” (Fuller, 2010,p. 242-243).

Puesto que, la mujer casada se convierte en cuidadora también de su esposo, se halla un poder sobre la familia pero que solo puede conservar si mantiene su carácter sacrificial, en otras palabras, su

abnegación frente al esposo, sino se somete no puede. Por lo tanto “de este cuerpo de actitudes y valores (abnegación, docilidad, paciencia) habría surgido el marianismo como expresión de la creencia en la superioridad moral de la mujer que asocia la madre a la Virgen María” (Fuller, 2010, p. 243). Esto evidencia no solo el poder sino el efecto de manipulación discursiva, que hace parecer a la mujer como superior en cuanto a los valores morales frente a la forma de vida libertina que pueda tener el hombre. Se presenta un hacer creer para la mujer que le da poder, situación indisociable también del efecto manipulador que le dio la nominalización *ama* de casa, dueña del hogar.

Pese a este hacer creer, la invisibilización de rol de mediadora, por ejemplo, han reducido la importancia de valores fundamentales en la sociedad. Al naturalizar la maternidad se hace a un lado la importancia cultural de la crianza subvalorando dicho acto. Por eso, ellas no enuncian sentir rechazo, pero tampoco una grata alegría al tener hijos, más bien sancionan de forma negativa el tener ‘tantos’ hijos. Es decir, ven en el embarazo una carga, pues es un deber ser y no un querer ser. Esto se puede visualizar mejor en la tabla 1 sobre las valoraciones del deber ser madre.

En la tabla que sigue se muestra la valoración que cada mujer realiza y al mismo tiempo qué tipo de norma predomina según el esquema propuesto por Philippe Hamon (1989) sobre los sistemas normativos en el texto. Pues reconocer el carácter de la norma identifica la forma como son evaluados los estados, que como se verá se hace presente la predominancia de una norma ética⁴. Esta norma refiere a lo bueno y lo malo, lo conveniente e inconveniente, en síntesis, al saber vivir y en la semiótica se asumen partir de las evaluaciones que un sujeto realizan con respecto a una acción de otro o de sí mismo. Para tener un panorama más compacto sobre aquello que enuncian las mujeres, se analiza la maternidad como rasgo identitario. Se presenta el siguiente cuadro en que se compendian los enunciados que en cada crónica refieren a la figura femenina y su relación el deber ser madre.

Tabla 1. Deber ser madre

DEBER SER MADRE			
Actora	Enunciado	Valoración	Norma predominante
María	<ul style="list-style-type: none"> Tras unos pocos meses de amoríos, un embarazo no planeado y una propuesta de aborto que ella rechazó [...] 	(-) embarazo no deseado (-) aborto	Ética
	<ul style="list-style-type: none"> María no lo dice, pero cualquiera de sus cinco hijos puede ser producto de una violación [...] 	(-) ofensas (-) violencia sexual	Ética
	<ul style="list-style-type: none"> Una amenaza de golpe, su segundo hijo como testigo y defensor [...] 	(+) hijo como defensor	Ética- Instrumental
	<ul style="list-style-type: none"> Alimentar ese par de niñas que ella no entendía cómo y por qué salieron de su vientre [...] 	(-) no saber sobre embarazarse	Instrumental

Delfalina	<ul style="list-style-type: none"> Ella amarró a sus niñas con una cuerda a su cintura, porque le dijeron que se las podían robar. 	(+) cuidado hijos	Ética
	<ul style="list-style-type: none"> Él me violaba, yo no entendía lo que él me hacía. 	(-) violencia sexual	Ética
	<ul style="list-style-type: none"> Cuando la barriga le crecía y se le ponía dura, se daba cuenta de que estaba en embarazo, se odiaba, no sabía cómo pasaba. 	(-) embarazo (-) Mionas (hijas mujeres)	Ética
	<ul style="list-style-type: none"> Para qué hijos –se lamentaba- , si la vida es para sufrir. 	(-) sufrimiento	Ética
Clementina	<ul style="list-style-type: none"> Como esposa debía cumplir el mandato divino, tener los hijos que Dios le enviara, lo cual con mucha valentía, atrevimiento y desacato, sólo tuvo tres hijos [...] 	(-) norma religiosa (+) poder tener control natalidad	Ética Instrumental
	<ul style="list-style-type: none"> [...] ya que estaba mal visto tener tan pocos y más aún tantas mujeres. 	(-) sanción social	Ético
	<ul style="list-style-type: none"> Debes aprender [...] a cuidar a tus hijos, a formarlos bien. 	(+) formación (saber)	Ético
	<ul style="list-style-type: none"> [...] cuidado con dejarte cuentear pues si tienes hijo por fuera del matrimonio nadie te volteará a mirar. 	(-) dejarse cuentear	Ética

Fuente: Autora

Lo anterior, en resumen, presupone un juicio de valor disfórico con relación a la maternidad. El deber ser madres está sobremodalizado, es un deber-deber, pues es impuesto del mismo modo que el deber ser esposa. Entonces, hay una obligación de por medio, una norma ética por cumplir ante la sociedad que la representan los vecinos, la familia, etc. Ser madres no nace a partir de un deseo eufórico y propio de las mujeres, según los testimonios de las crónicas. Las valoraciones positivas respecto al tema dejan ver que es el poder, el no tener tantos hijos lo que quieren. El carácter positivo de este juicio de valor evidencia la transformación, pues la sumisión o la obediencia a la norma de conducta ética del deber-ser madre está intentando ser cambiado por estas tres mujeres. Además, los enunciados muestran la disforia en la que se encuentran, a lo que han tendido en llamar ‘llenarse de hijos’: “pues la otra ya se había casado y está llena de hijos” (Jaramillo, 2010,p.26).

El modelo de mujer madre en crisis

Como se analizó, el deber ser madre se evidencia como un motor que genera poder y les instaura un estado. La mujer doméstica a pesar de sus limitaciones de espacio, de las vejaciones que puede tener en el ámbito intimo privado gesta un poder. Esto es, la mujer doméstica está empoderada, en la medida en que ejecuta el programa narrativo de búsqueda del ideal de mujer ella va alcanzado poder. Sin

embargo, la realización femenina no se reduce al ámbito doméstico y de eso es que han dado cuenta las actoras centrales de las historias descritas. Brito explica esta idea de:

La figura de la mujer doméstica en las sociedades modernas fue adquiriendo tal hegemonía que pudo ser producida, como modelo y arquetipo, en todos los grupos sociales, hasta que se constituyó en un “deber ser” a la vez deseable y obligado para todas las mujeres que desean la aceptación y el prestigio; la domesticidad se ha convertido en un componente sustancial del moderno ideal de femineidad (Brito, 2000, p.102-103).

De modo que el deber ser quedó instaurado como un valor modal para la construcción del simulacro de mujer ideal. Pasa de ser una modalización de la mujer a generar sistemas de valores de orden cultural y social a partir de los cuales se actualizan la existencia de los sujetos. El deber ser como modalidad virtualizante se actualiza en el poder que genera el estar conjunta a un matrimonio ideal. Pero al ser esto una sobremodalización, es decir una obligación (deber-deber), al empezar a descubrir la frustración que le generaba no ser compensada en el simulacro del matrimonio ideal, la volición cambia de perspectiva y busca otros modos de realización y se pone en crisis la idea de componente sustancial del ideal femenino la alternativa instaurada que supone la domesticidad para la vida de las mujeres.

También se debe enfatizar en que el modelo de mujer doméstica en cuanto a la maternidad está sufriendo cambios. En los casos de las tres mujeres, la maternidad se constituye por obligación. Los destinadores manipuladores hacen hacer a los sujetos femeninos quienes asumen ese rol de forma natural y no como un deseo puro de las entrañas como se quiso hacer ver. La maternidad es, como ya se dijo, un deber que da prestigio y aceptación social y que por supuesto empodera de cierta manera a las mujeres. La crisis nace a partir del no querer continuar con un ciclo en el cual ellas no se sienten recompensadas por sus esposos, a pesar de hacer este y otros sacrificios. Y la crisis identitaria modaliza nuevamente al sujeto y constituye el primer paso de cambio.

Los valores más recurrentes en los discursos analizados fueron: la maternidad, la fertilidad, la reproducción sexual, la abnegación y por supuesto la obediencia. Este sistema de valores conforman la ideología sobre la domesticidad femenina como ideal moderno del ser mujer. Este sistema da cuenta además de la valoración positiva de masculinidad, porque los hijos son mejor recibidos en las casas de las hijas. El conjunto de estos valores deja entrever que sigue prevaleciendo la relación entre mujer y naturaleza y que son los argumentos relacionados con lo natural-femenino los que aún prevalecen en el imaginario de las representaciones femeninas analizadas. Asimismo aparecen valores como la obediencia y la abnegación junto con la representación de la masculinidad que también muestran el carácter cultural de la domesticidad. De modo que naturaleza y cultura son magnitudes complementarias en las crónicas. Este sistema se corrobora con las palabras de Velázquez:

El siglo XIX europeo no sólo es el momento de consolidación del matrimonio burgués y de la aparición de la familia nuclear moderna, sino que es ante todo el momento en que, tal como lo hemos visto, la figura de la mujer doméstica se instala como eje vertebrador del hogar; se trata de la creación de un ente virtuoso, provisto de cualidades esenciales a la vida matrimonial y doméstica: discreción, modestia, abnegación, afecto, protección, frugalidad, obediencia y sumisión; un prototipo de mujer o “ángel del hogar” que [...] se irradió a los países occidentales a lo largo del siglo XX (Velásquez, 2011, p.70).

En síntesis, aunque aún prevalece el imaginario de la maternidad abnegada se deja entrever una necesidad de transformación, es decir, un proceso de cambio que se fortalece con la actualización de las competencias de las representaciones femeninas. Esto es, las mujeres al no ser retribuidas en el contrato matrimonial por sus esposos, al verse obligadas a explorar otros espacios diferentes al hogar, entre otras situaciones empiezan a desarrollar otros saberes y sobre todo otras motivaciones que impulsan los cambios. De manera que la fuerza de transformación está dada por determinantes como el querer y el saber, modalidades actualizantes que apoyadas por el poder como objeto de deseo y como modalidad permiten mostrar tanto conservaciones como cambios propios de identidades en tránsito.

Notas

¹ Tesis de posgrado. Maestría en Semiótica.

² Director de Tesis

³ ARMSTRONG, Nancy. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Trad. María Coy. Madrid: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de mujer (Colección Feminismo). LAURETIS, Teresa de. (1992) Alicia ya no. *Feminismo, semiótica, cine*. Trad. Silvia Iglesias. Madrid: ediciones Cátedra. CLÉMENT, Catherine y KRISTEVA, Julia. (2000) *Lo femenino y lo sagrado*. Trad. Maribel García. Madrid: Ediciones Cátedra.

⁴ La norma ética hace parte de los aparatos normativos textuales incorporados al enunciado, con los cuales se construye el efecto ideología en un texto. [...] Cada vez que una persona actúa en colectividad, su relación con los otros puede hallarse reglamentada por etiquetas, leyes, un código civil, jerarquías, procedencias, virtuales tabúes alimentarios, manera de la mesa, códigos de urbanidad (decoroso/indecoroso, culpable/inocente, etc.) que asumidos por tal o cual evaluador, vienen a discriminar sus actos y su competencia para obrar en sociedad su saber-vivir (Cf. Hamon. p. 22)

Bibliografía

BADINTER, Elisabeth. (1991) *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal*. Siglos XVII al XX. Barcelona: Paidós.

BEDOYA BUILES, Ana maría. 14 de julio de 2010. *Que nadie te arrebatte la felicidad*. En: Vamos por ti mujer. [En línea]. Disponible desde internet en: <http://www.vamosmujer.org.co/site/index.php/herramientas/banco-de-noticias/233-seriedecronicas> [con acceso el 20-06-2012].

BONNIE S., Anderson y ZINSSER, (1991) Judith. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Volumen 2. Barcelona: Crítica.

BRITO, Myriam. (2000) *La construcción del discurso sobre la mujer doméstica*. Tesis de Licenciatura en Sociología. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (2004) *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.

FONTANILLE, Jaques. (2004) Textos, objetos, situaciones y formas de vida. Los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas. En: *Revista de la Asociación italiana de estudios semióticos on-line*. Trad. Horacio Rosales.

-
- FULLER, Nelly. (1995) *En torno a la polaridad marianismo-machismo*. En: género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino, ARANGO, Gabriela (Comp.). Bogotá D. C. Ediciones UNIANDES y Facultad de Ciencias Humanas UN.
- GERGEN, Keneth. (1997) *El yo saturado. Dilemas de la identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- GREIMAS, AlgirdasJulien y COURTÉS, Joseph. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I. Madrid: Gredos.
- HAMON, Philippe. Texto e ideología: para una poética de la norma, en: *Criterios* Nº 2-28, enero 1989-diciembre 1990. La Habana: Documenta Magazines, pp. 66-94.
- JARAMILLO, Francis. (2005) Mamita clementina. *En voces y silencios. Testimonios de mujeres trabajadoras*. HENAO, Amparo (Ed.). Medellín: Ediciones Escuela Nacional.
- JARAMILLO, Francis. (2005) Mamita clementina. *En voces y silencios. Testimonios de mujeres trabajadoras*. HENAO, Amparo (Ed.). Medellín: Ediciones Escuela Nacional Sindical.
- LEÓN, Magdalena. *La familia nuclear: origen de las identidades hegemónicas femenina y masculina*. En ARANGO, Gabriela (1995) *Género e identidad*. Bogotá: Ediciones UNIANDES y UN Facultad de Ciencias Humanas.
- OSORIO LEMA, Paula Camila. *Secreto entre sábanas*. En: *Vamos por ti mujer*, [En línea]. Disponible desde internet: <http://www.vamosmujer.org.co/site/index.php/herramientas/banco-denoticias/245cronicasecretoentrelasabanas>[con acceso el 20-6-2012]
- PERROT, Michelle. (2008) *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROUSSEAU, Jean Jaques. (1995) *Emilio o de la educación*. Trad. Antonio Valiente. Barcelona: Fontanella, 1973.
- LOCKE, John. *Ensayo sobre el gobierno civil*. México: Ed. Original.
- SERRANO OREJUELA, Eduardo. (2005) *Narración, argumentación y construcción de identidad*. En: MARTÍNEZ, María Cristina (Ed.) *Didáctica del discurso. Argumentación y narración. Talleres* (pp.97-103). Cali: Ed. Artes Gráficas Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- STEELE, Richard. *Spectator*. Citado por ANDERSON, B. y ZINSSER, J. (1991) *Historia de las mujeres una historia propia*. Vol. 2. Barcelona: Editorial Crítica.
- VELÁZQUEZ, Pilar. (2011) *El espacio doméstico: Geometrías de la subjetividad*. Tesis de Maestría en Sociología. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Las lecturas de la crítica como prácticas discursivas: la recepción del universo ficcional lamborghiniiano como caso

Cristian Cardozo

cristcardozo75@hotmail.com

Proyecto de investigación: Cuando el hacer es decir

Equipo: Dra. Teresa Mozejko de Costa (directora). Dr. Ricardo Costa (co-director). Dra. Soledad Segura. Mgr. Edgardo Rozas. Mgr. Cristian Cardozo. Lic. Sergio Fernández. Lic. José Eugenio Rodríguez. Lic. Cintia Wecksser. Lic. Angélica Vega.

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades – Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Resumen

En el marco de las relaciones entre Discurso y Sociedad, la(s) lectura(s) de la crítica especializada sobre la literatura puede(n) ser concebida(s) como el resultado de una práctica discursiva y social la cual, a su vez, supone un sujeto o agente que la realiza. Igualmente, dado que esta práctica se da en el interior de un sistema de relaciones entre posiciones sociales y conforme a reglas de juego específicas, se pone en evidencia que todo sujeto que realiza una práctica discursiva de tal naturaleza en el ámbito de la crítica compite con otros sujetos por la imposición de juicios, interpretaciones o formas consideradas valiosas de leer la “literatura” o lo que es lo mismo, por la imposición de modos de entender y valorar la producción literaria en un momento y espacio dados. En tal sentido, la lectura de algunos trabajos, ensayos y estudios recientes referidos al universo ficcional de Osvaldo Lamborghini permite identificar una suerte de migración que recoloca su literatura en el escenario local. Esto es: desde unos cinco años a esta parte, básicamente, desde 2008 con la aparición de la biografía monumental escrita por Ricardo Strafacce sobre el autor de *El fiord*, el mito de lo clandestino ligado a la producción lamborghiniiana va migrando de manera progresiva hacia un reconocimiento que la reubica, al menos para ciertos sectores de la crítica, en las coordenadas centrales del campo literario argentino contemporáneo. Entendemos que las razones que permitirían explicar/comprender, al menos de manera parcial, tal recolocación desde una marginalidad inicial a una consagración actual se vinculan no sólo con una discusión en torno a los límites de la literatura y a una cuestión de valor sino, principalmente, con los juicios y los “usos” formulados por algunos escritores quienes –desde su labor crítica– construyen las condiciones necesarias para favorecer la recepción del universo de Lamborghini pero, sobre todo, para favorecer la propia literatura que producen. En otras palabras: la lectura formulada en cada caso guarda relación con el lugar que estos críticos ocupan en el campo literario argentino contemporáneo y encuentran un principio de explicación desde una concepción del discurso como práctica. Pensemos aquí, entre otros, en César Aira como nombre paradigmático de este proceso.

Palabras Clave: Recepción – Clandestinidad – Crítica – Consagración – Literatura

Keywords: Reception – Hiding – Criticism – Consecration – Literature

1. Antecedentes

La aparición en 2008 de *Y todo el resto es literatura* –una compilación de ensayos orientados a actualizar y poner en valor la mirada de la crítica sobre la producción ficcional de Osvaldo

Lamborghini– junto a la publicación de una biografía monumental sobre su figura (Strafacce, 2008) pone de manifiesto una suerte de canonización del autor de *El fiord* (1969). Esto habida cuenta de que el mito de lo clandestino de su literatura habría dado paso, en la actualidad, a un reconocimiento que lo reposiciona, al menos para ciertos sectores de la crítica, en las coordenadas centrales del campo literario argentino contemporáneo.

En lo que sigue, nos proponemos indagar sobre cómo las razones, que permitirían entender esta migración desde una marginalidad inicial hacia una consagración actual, se vinculan no sólo con una discusión en torno a los límites de la literatura y a una cuestión de valor –ya sea de la obra lamborghiniana en particular, ya sea de la práctica literaria en general– sino, sobre todo, con los juicios y los usos formulados por otros escritores quienes –desde su labor crítica sobre el universo ficcional de Lamborghini– construyen las condiciones necesarias para favorecer la recepción de la propia literatura que producen. O lo que es igual: la lectura formulada del universo lamborghiniano guarda relación con el lugar que estos escritores y/o críticos ocupan en el campo literario argentino contemporáneo. Pensemos aquí, por mencionar sólo algunos, en nombres como los de César Aira, Germán García y Luis Gusmán.

2. Acerca de las condiciones de legibilidad del universo lamborghiniano

Como se sabe, el rasgo más sobresaliente que permite una primera aproximación a las notas que caracterizan la escritura de Osvaldo Lamborghini y que prácticamente atraviesa toda su producción ficcional es el fuerte componente experimental. En otras palabras, el universo lamborghiniano está conformado por textos heterodoxos y fragmentados que se separan de las expectativas que cualquier lector común imagina o espera: avances, retrocesos, digresiones, quiebres, interpelaciones al tú, saltos temporales, la irrupción de lo escatológico y de las pulsiones sexuales, cambios en los modos de designación, juegos de palabras, meta-textos, notas a pie de página y reflexiones sobre el arte de escribir son apenas una muestra de procedimientos que no sólo horadan todo convencionalismo o literatura deudora de un principio de transparencia del lenguaje sino que ponen de manifiesto la presencia de una escritura imposible, intratable, por momentos intraducible, dado que atenta contra la propia legibilidad y los sistemas internos de referencia, al tiempo que se formula en el espacio de la ilegalidad y lo ilegítimo ya que está construida por medio de una lengua violenta y rabiosa, de una lengua cruda que se corroe a sí misma y se sale deliberadamente de la norma y de las convenciones lingüísticas.

En efecto, tal fragmentariedad puede entenderse como un movimiento continuo de la escritura, al estilo de un automatismo y se resuelve en pequeñas frases yuxtapuestas, en la irreverencia ante las normas ortográficas, en distorsiones, ambigüedades, polisemia y neologismos. Por estas razones,

puede sostenerse también que se trata de una escritura en proceso, en continua transformación, llevada al extremo precisamente a través de algunos procedimientos ya mencionados como los saltos, quiebres e interpelaciones al lector; las digresiones y hasta la inestabilidad genérica y la indefinición que, por momentos, socava la voz narrativa. Con un agregado más: los rasgos enumerados hablan de una práctica escrituraria singular, marginal, anti-realista y abstracta, marcada por el imperativo de la trasgresión y las imposibilidades de traducción, sólo comparable —en palabras de César Aira (1988, p. 7) — con la literatura de Roberto Arlt y de Witold Gombrowicz quienes aparecen como los únicos antecedentes posibles en la literatura argentina contemporánea.

Se trata, entonces, de una práctica escrituraria que se traduce en una puesta en tensión tanto de las condiciones de legibilidad de los textos como enunciados como así también de un concepto de representación basado en el supuesto de la transparencia del lenguaje propio de las estéticas realistas y/o costumbristas en la literatura¹.

En palabras de Alejandra Ballester, los textos lamborghinianos son formulados en consonancia con el mito de la clandestinidad de su autor y llevan “al límite el imperativo de la transgresión (sic.) que marcaba el principio de los 70” (Ballester, 2008, p. 6) en nuestro país. Marginal, periférico, ubicado en las orillas en el momento de publicación de *El fiord* (1969), todavía hacia 1985 cuando muere en el extranjero, Lamborghini permanece ajeno a los circuitos locales de consagración. Sin embargo, según agrega Ballester, actualmente la literatura lamborghiniana, al menos para algunos críticos y/o escritores, “representa una de las líneas centrales en el sistema literario argentino” (Ballester, 2008, p. 6).

Ahora bien, ¿cómo explicar esta migración que va desde la marginalidad inicial a una supuesta posición central en el canon contemporáneo argentino? ¿En qué sentido la literatura de Lamborghini constituye —al decir de Brizuela y Davobe— un “clásico” que despierta “lealtad y fervor”? Más aún, ¿quiénes leen a Lamborghini hoy? ¿Hasta qué punto no deja de ser una operación del mercado editorial y nada más? ¿Qué papel cumple la crítica en esta puesta en valor del universo lamborghiniano y con qué propósitos?

3. Sobre la recepción y las operaciones de la crítica literaria

Si atendemos a las condiciones de recepción en Argentina de la literatura producida por Osvaldo Lamborghini, no puede dejar de señalarse primero que en vida sólo publicó tres de sus libros: *El fiord* (1969); *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980). Según anota Martín Prieto, originalmente todos fueron de “circulación restringida, por haberse publicado en ediciones únicas, en editoriales pequeñas o fantasmas y de tirada reducida” (Prieto, 2006, p. 433). Lo significativo es que los dos primeros resultaron excluyentes, incluso para aquellos lectores bien predispuestos a la

experimentación. En tal sentido, Prieto aporta un dato esclarecedor sobre la recepción de estos libros al compararlos con los de otros escritores que también publican sus obras de manera contemporánea a las del autor de *El fiord*: para esos mismos años las dos primeras novelas de Puig² y hasta *El frasquito* (1973) de Luis Guzmán tuvieron una muy buena repercusión en el público a punto que “en pocas semanas de principios de 1973 [El frasquito] agotó tres ediciones en la misma editorial donde ese mismo año Lamborghini publicaría *Sebregondi retrocede*” (Prieto, 2006, p. 433). Con lo cual, podría sostenerse que si bien la literatura lamborghiniiana circulaba, este circuito era restringido. Esta circunstancia lleva a algunos a afirmar que se trataba, y aun hoy se trata, de un clásico sin legitimidad.

¿Quiénes contribuyen a fundar esta afirmación y a instalar progresivamente al autor de *El fiord* en nuestra literatura? Los nombres son pocos y hay algunos que devienen en una referencia obligada en este proceso de relectura. Tal es el caso de Josefina Ludmer –compañera en la aventura en la revista *Literal* (1973-1977)– quien en 1988 publica *El género gauchesco*, ensayo en el que inscribe la primera obra de Lamborghini en la serie de las “fiestas del monstruo”. Esta serie se remonta a un linaje que se inaugura en “La refalosa” de Ascasubi, “El matadero” de Echeverría y que ya, en siglo veinte, continúa en el texto homónimo a la serie escrito por Borges y Bioy Casares. En palabras de Ludmer, esta serie alcanza su punto extremo en *El fiord* ya que el mismo –en ese relato orgiástico y pornográfico de las luchas internas del peronismo– representa la orilla más baja y violenta. Como se sabe, el ensayo de Ludmer aparece el mismo año en que en España se publica *Novelas y cuentos* (1988), edición al cuidado de César Aira quien constituye en gran parte el hacedor de este proceso que termina por recolocar la literatura de Lamborghini en el sistema literario argentino. En relación con lo anterior, se puede leer: “si en la operación de posicionamiento en el centro del sistema literario contemporáneo fue clave la tarea de César Aira, su lugar estratégico en la historia de la literatura argentina se debe al trabajo crítico de Josefina Ludmer” (Ballester, 2008, p. 6).

A la par de estos nombres, aparecen otros que también contribuyen a instalar la escritura lamborghiniiana en el escenario local: Nicolás Rosa, Adriana Astutti, Néstor Perlongher, Alan Pauls, Héctor Libertella, Tamara Kameszain, Germán García, Alejandra Valente y Ricardo Strafacce, algunos de los cuales han contribuido en los últimos años a develar las bases de esta escritura experimental a partir de muchas de sus claves biográficas. Según anota Prieto, estos verdaderos exegetas han contribuido al menos en dos sentidos: al volver medianamente diáfano el universo ficcional de Lamborghini para un círculo más amplio de lectores; al sustentar el mito de escritor maldito (Prieto, 2006, p. 435).

Y si bien la enumeración de nombres parece construir una imagen de conjunto, lo cierto es que se trata de trabajos críticos escasos y dispersos, publicados en distintos momentos a lo largo del

proceso de recepción de la literatura Lamborghiniana en nuestro país. En tal sentido, la aparición en 2008 del volumen colectivo *Y todo el resto es literatura* y de *Oswaldo Lamborghini, una biografía* de Strafacce, constituyen un dato importante en la medida en que se trata de trabajos orgánicos orientados a actualizar y poner en valor esta literatura.

Ahora bien, nadie pone en discusión la tarea realizada por Aira quien deviene en albacea o en mentor de este proceso que se traduce en el re-posicionamiento de Lamborghini en el sistema literario argentino. Sin embargo, existe una serie de cuestiones en relación con esta operación y con la tesis que atraviesa nuestro trabajo que no podemos dejar de señalar:

* En primer lugar, la lectura de las notas y de los prólogos de Aira a los textos de Lamborghini ponen de manifiesto una construcción de sí mismo como un lector privilegiado de esta escritura experimental y vanguardista. En efecto, Aira se asigna a sí mismo un rol según el cual está en condiciones de ordenar aquellos papeles y/o ficciones inéditos al momento de la muerte de su autor y de publicarlas póstumamente³.

* En segundo lugar, esta auto-construcción no puede separarse de la imagen o *identidad social* con la cual Aira, en ese momento, quiere ser reconocido por sus pares en el campo literario argentino del que forma parte y en el cual quiere afirmarse o lograr su consagración.

* En tercer lugar, esta exégesis de la obra de Lamborghini tampoco puede separarse de la formulación de estrategias y de condiciones por parte de Aira que favorecen la recepción de su propia literatura en el escenario argentino de mediados de la década del ochenta y principios de los noventa.

* Por último, estamos entonces frente a una doble operación: por un lado, la recolocación de la literatura lamborghiniana en el escenario argentino de fines de los ochenta; por otro lado, la configuración de condiciones que vuelven legible y favorecen la recepción de la propia escritura de Aira en el escenario local. En otras palabras, estamos entonces frente a lo que podría considerarse un uso de la obra de Lamborghini orientado a sentar las bases de cómo debe ser leída la literatura producida por el autor de *Enma, la cautiva* (1981). A propósito de esto, leemos:

La intervención de Aira en el sistema literario argentino a partir de la segunda mitad de la década del ochenta responde al modelo de la vanguardia (...) Aira crea una tradición –Arlt, Puig, Oswaldo Lamborghini, Pizarnik, Copi– que es la que permite que su obra sea visualizada más certeramente. Pero en el mismo movimiento, crea una descendencia no epigonal que se manifiesta en la obra de autores (...) que pueden ser mejor leídos desde la irrupción de ésta en el sistema literario: es el caso del autodefinido ‘realista delirante’ Alberto Laiseca, el de Jorge Di Paola y, también, el de los más jóvenes Sergio Bizzio y Daniel Guebel (Prieto, 2006, p. 446).

En relación con estas consideraciones que acabamos de realizar acerca de la tarea llevada a cabo por Aira en el proceso de posicionamiento de Lamborghini en el Parnaso de los autores locales, nuevamente Prieto aporta un dato por demás significativo. En palabras del crítico rosarino, más allá

de sus declarados maestros Osvaldo Lamborghini, Copi y Manuel Puig (...) lo que enfrenta a Aira con Piglia y Saer –referentes por cierto de la revista *Punto de Vista*– es la disputa por la herencia de los dos máximos narradores del siglo XX, que son los mismos para los tres: Borges y Arlt (Prieto, 2006, p. 445).

Del mismo modo, si atendemos a la biografía de Strafacce y a los autores de los ensayos compilados en *Y todo el resto es literatura*⁴, ¿hasta qué punto –salvo algunas excepciones como la de Gusmán– no estamos frente a una operación semejante a la anterior? ¿Hasta qué punto esta nueva relectura se conecta más con una operación orientada a favorecer la visibilidad de quienes producen el discurso de la crítica que con la literatura propiamente dicha de Osvaldo Lamborghini?

Nuevamente reaparecen las mismas preguntas planteadas en páginas anteriores: ¿Qué lugar ocupa efectivamente el autor de *El fiord* en nuestra literatura? ¿Cuál es el linaje que continúa con esta escritura experimental y con su poética? Por último, ¿quiénes leen a Lamborghini hoy?

4. Consideraciones finales

En principio, consideramos necesario matizar la afirmación según la cual la literatura de Lamborghini se ubica en el centro del sistema literario argentino contemporáneo. Esto no equivale a negar el valor de su literatura. De hecho, la re-edición de sus obras en 2004 en un sello como Sudamericana y la falta de stock en poco tiempo de *Novelas y cuentos* (I y II) autorizan a pensar en una recolocación efectiva de su literatura en el escenario local aunque tal circunstancia no se traduce directamente en términos de consagración. Lamborghini constituye un clásico cuya legitimidad está restringida al campo académico.

Curiosamente, la herencia de Lamborghini debe buscarse en el ámbito de la poesía más que en el de la prosa. En efecto, en términos de Prieto, su prosa:

(...) sólo parece vibrar esporádicamente en la obra crítica de Nicolás Rosa, mientras que dos de sus más entusiastas prosélitos, César Aira y Alan Pauls, si lo siguen, lo hacen en sentido opuesto. Aira, convirtiendo lo simultáneo y yuxtapuesto (...) en sucesivo y lineal, y Pauls vaciando de política y de contexto el mismo escenario que en Lamborghini se estremecía alrededor de sus claves política y contextual (Prieto, 2006, págs. 435-436).

Como señalamos al principio, las razones que permiten entender esta migración desde una marginalidad inicial hacia una consagración actual, se vinculan entonces no sólo con una discusión en torno a los límites de la literatura y a una cuestión de valor de la obra lamborghiniiana sino, sobre todo, con los juicios y los usos formulados por otros escritores quienes –desde su labor crítica sobre el universo ficcional de Lamborghini– construyen las condiciones necesarias para favorecer la recepción de la propia literatura que producen. Esto es: la lectura formulada en cada caso del universo lamborghiniiano guarda relación con el lugar que estos escritores y/o críticos ocupan en el

campo literario argentino contemporáneo y con las posibilidades de reposicionarse en el interior de dicho sistema en cual quieren afirmar su identidad social. Aquí, el nombre Aira constituye el ejemplo más acabado en relación con estas operaciones de re-lectura y de sentido.

Notas:

¹ No obstante, como es esperable, esta escritura heterodoxa y vanguardista que lleva al extremo los sistemas internos de referencia, sobre todo, a través de la fragmentariedad, es contrarrestada por un conjunto de estrategias de verosimilización que favorecen la legibilidad de los textos y vuelven creíbles el nivel de la anécdota desarrollada en cada caso. Sobre la verosimilitud, véase Culler (1979) y Hamon (1982).

² Hablamos de *La traición de Rita Hayworth* (1968) y de *Boquitas pintadas* (1969).

³ Pensemos aquí, a modo de ejemplo, en *La causa justa*, *Tadeys* y la versión original de *Sebregondi retrocede* escrita en verso.

⁴ Los compiladores del libro son Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela. Participan del volumen Luis Gusmán, Gabriel Giorgi, Luis Chitarroni, Tamara Kamenzain, Reinaldo Laddaga, Graciela Montaldo, Delfina Muschietti, David Oubiña, Julio Premat, Fermín Rodríguez y Susana Rosano.

Bibliografía

AIRA, César (1988). Prólogo. En Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos* (págs. 7-16). Barcelona: del Serbal.

ALTAMIRANO, Carlos (director). (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

BALLESTER, Alejandra. (2008). De trasgresor a clásico. *Revista de Cultura* Ñ Nº 253. Buenos Aires: Clarín, 6-8.

BOURDIEU, Pierre. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

CARDOZO, Cristian. (2009). Aportes a la relectura de la producción ficcional de Osvaldo Lamborghini. *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, La Plata (8 páginas). Website: www.orbistertius.unlp.edu.ar. Visitado el 2 de octubre de 2011.

----- (2010). Apuntes sobre las estrategias de veridicción en la narrativa de Osvaldo Lamborghini: *La causa justa* como caso. *Actas del VI Jornadas de Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades y Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba (10 páginas). Website: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro>. Visitado el 2 de octubre de 2011.

----- (2011). Experimentación y legibilidad en la narrativa de Osvaldo Lamborghini. *Actas del V Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y II Jornadas Internacionales de Discurso e Interdisciplina*. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALEDar) y Universidad Nacional de Villa María, Córdoba. (11 páginas). Website: http://www.unvm.edu.ar/archivos/jornada_discurso/CARDOZO.pdf. Visitado el 4 de octubre de 2011.

----- (2012). Violencia sobre el lenguaje y sobre los cuerpos: notas acerca de *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini. *Actas del VII Congreso Internacional chileno de Semiótica. En búsqueda de los contornos de una disciplina*. Elizabeth Parra et al. Editores. Valdivia, Universidad Austral de Chile. 397-411 (14 páginas).

CELLA, Susana (directora). (1999). *Historia Crítica de la Literatura Argentina Volumen 10, La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.

COSTA, Ricardo; MOZEJKO, Teresa. (2001). *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario: Homo Sapiens.

----- (2009). *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.

----- (2002). Producción discursiva: diversidad de sujetos. En Danuta Teresa Mozejko; Ricardo Lionel Costa (comps.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. (págs. 13-42). Rosario: Homo Sapiens, 13-42.

-
- CULLER, Jonathan. (1979). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Anagrama: Barcelona.
- DABOVE, Juan Pablo; BRIZUELA, Natalia (comps.). (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
- DRUCAROFF, Elsa (directora). (2000). *Historia Crítica de la Literatura Argentina Volumen 11, La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.
- GOMBROWICZ, Witold. (2001). *Diario Argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HAMON, Philippe. (1982). Un discurso forzado. *Poétique du récit*. Roland Barthes et al. París: Seuil.
- IDEZ, A. (2010). *Literal. La vanguardia intrigante*. Buenos Aires: Prometeo.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. (1988). *El Fiord. Novelas y cuentos*. Barcelona: del Serbal.
- (2003). *Sebregondi retrocede*. En *Novelas y cuentos II*. (págs. 229-302). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2004). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005). *Tadeys*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUDMER, Josefina. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MOZEJKO, Teresa; COSTA, Ricardo (directores). (2002). *Lugares del decir I. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2007). *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- PIGLIA, Ricardo. (1998a). *Conversación en Princeton*. Plas cuadernos, number 2, program in latin american studies, Princenton University.
- (1993). *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- PREMAT, Julio. (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- (2008). Lacan con Macedonio. En Juan Pablo Dabove; Natalia Brizuela (comps.), *Y todo el resto es literatura* (págs. 121-154). Buenos Aires: Interzona.
- PRIETO, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- SAÍTTA, Sylvia (directora). (2004). *Historia Crítica de la Literatura Argentina Volumen 9, El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.
- STRAFACCE, Ricardo. (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

Semiótica aplicada al análisis del texto dramático: un estudio de la obra *La boca amordazada* de Patricia Zangaro

Ana Julia Carullo

ajcarullo@hotmail.com

Resumen

Aquí se expone un modo de abordaje distinto hacia el texto dramático que expande las posibilidades de análisis, al proponer una conjunción de aportes. Para trabajar el plano del contenido se acude a la Semiótica narrativa, en particular a lo que refiere a la hipótesis del recorrido generativo de sentido de Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés. Para abordar el plano de la manifestación, se incorpora el método elaborado por José Luis García Barrientos, denominado dramatólogía. El mismo no sólo permite trabajar el texto como tal, sino también agrega la posibilidad de estudiar la puesta en escena. Lo cual implica la apertura de diversas aristas en la investigación, que se evidencian en un proceso de semiosis, es decir en la gestación de una posible escenificación. Se ha trabajado con la obra *La Boca amordazada* de una dramaturga argentina contemporánea, Patricia Zangaro.

Palabras claves: Semiótica narrativa, estudio del texto dramático, semiótica aplicada

Keywords: Narrative Semiotic, research on dramatic text, semiotics method

1. Introducción

Este trabajo pretende expandir las posibilidades de análisis al trabajar un modelo de abordaje que incorpora diferentes aportes, con el fin de realizar un estudio minucioso de la obra *La boca amordazada* de Patricia Zangaro.

Se parte de la premisa que establece que mediante la aplicación de las categorías de la dramatólogía, de José Luis García Barrientos, en el estudio de una puesta en escena, se posibilitaría potenciar el análisis, y a su vez, enriquecer el abordaje.

Se parte de la Semiótica narrativa estructuralista, específicamente de la teoría de la Escuela de París, cuyos principales exponentes fueron Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés. Los mismos trabajaron sobre la hipótesis del recorrido generativo del sentido en el texto; este proceso de producción de sentido se inicia en las estructuras más abstractas, como el nivel semio-narrativo, en donde se elaborarán las correspondientes isotopías y cuadrados semióticos. Luego, se transitará por el nivel discursivo, reconstruyendo la fábula y la relación causal de los acontecimientos. Finalmente se llegará a la estructura más concreta: la manifestación-textualización-; es decir la materialización de ese sentido para que pueda ser percibido.

Con respecto a lo expuesto, numerosos especialistas del discurso narrativo han brindado modelos de análisis y aportes que han nutrido a la Semiótica. Uno de ellos fue Gérard Genette que propuso tres categorías para el análisis de discurso narrativo -tiempo, modo y voz-. Se retoma la

narratología de Genette, para luego abordar la metodología de García Barrientos. Este autor adaptó la narratología al texto dramático, poniendo el acento en la puesta en escena, y así generó su modelo: la dramatólogía.

La obra dramática en sí se analizará con algunas categorías de la semiótica narrativa y de la narratología. Para profundizar el análisis en el plano de la manifestación se trabajara con el método propuesto García Barrientos, que permite estudiar la puesta en escena, por lo que se incorpora una representación de la obra realizada por Giselle Rataus (2010), para trabajar la escenificación. De esta manera se intenta llegar a un estudio más completo y detallado.

2. Texto dramático: características y formas de abordaje elegidas

Para comenzar, es preciso definir qué se entiende por texto dramático, en palabras de Susana Tarantuviez (2004), el texto dramático pertenece al género literario, y remite a una comunicación verbal ficcional; se representa una acción por medio del diálogo entre personajes, "(...)el teatro hace del diálogo su medio de representación propio." (Tarantuviez, 2004, p.1).

Tanto el texto dramático como el narrativo conforman géneros literarios; si bien sus formas de manifestación son diferentes, ambos narran una historia. Por lo tanto, ambos comparten la noción de diégesis entendida por Gérard Genette como la historia o contenido narrativo.

La diferencia en el plano de la expresión, radica en que en el texto narrativo posee un narrador que describe al personaje: en sus aspectos físicos como emocionales; mientras que en el texto dramático, el dramaturgo sintetiza todos esos aspectos a través del uso del diálogo, de los actores, y de la escenificación. Es decir, la narración presenta una mediación, mientras que en el drama, existe una relación directa entre el público y el texto, a partir de la actuación.

Existe la posibilidad de leer el texto dramático, sin que este sea representado, lo cual permite una interpretación del lector que puede aproximarse a la sugerida por el autor, a través del uso de didascalias y descripciones.

En las reflexiones de Anne Ubersfeld en su libro *la Semiótica Teatral*, la noción de teatralidad refleja las características intrínsecas de este tipo de texto: en el interior de un texto de teatro hay matrices de representatividad que posibilitan su potencial representación. (En Tarantuviez,2004).

Ubersfeld observa, en primer lugar, que un texto teatral posee dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalias. En el diálogo habla el personaje, mientras que en las didascalias es el propio autor quien nombra a los personajes, atribuyéndoles un momento y un lugar para hablar, así como una porción del discurso, e indica sus gestos y acciones.(Tarantuviez, 2004, p.2).

Recordemos que la propuesta aquí es la de abordar el texto dramático en sí mismo desde la Semiótica narrativa, como también desde las categorías que propone Genette; profundizando así el plano del contenido. Mientras que la manifestación se trabajará con los aportes de García Barrientos.

En el caso de *La boca amordazada* de Patricia Zangaro, hay una ausencia casi absoluta de la autora en lo que refiere al texto dramático. Por lo que se elige una representación realizada por Giselle Ratus (2010) de la obra para complementar el análisis del texto. Si bien García Barrientos pone el acento en la puesta en escena, no deja de validar el texto.

Por un lado, su modelo explicativo confiere al espectáculo la autonomía que éste merece respecto del texto escrito. Por otro lado, reserva un lugar para la existencia literaria del texto y afirma con ello la validez de su lectura. (Abraham, 2006, p.4).

3. Análisis de la obra *La boca amordazada*

3.1 El texto en sí mismo: plano del contenido

El estudio se realizará desde los supuestos de la Semiótica narrativa, más precisamente de la Escuela de París. Se postula la hipótesis del recorrido generativo del sentido que va desde los niveles más abstracto y virtuales, hasta la manifestación.

Se plantea, entonces, la existencia de diversos niveles superpuestos que se articulan entre sí mediante un recorrido que va de los niveles más abstractos, virtuales y simples, las estructuras semionarrativas (abstractas, formales), hacia los más concretos y complejos: las estructuras discursivas, actualizantes y de mayor complejidad, hasta llegar finalmente al último nivel, el nivel material de la manifestación (textualización). (Zalba, 2004, p.2).

Por último, es necesario mencionar que cada nivel presenta el componente semántico y sintáctico.

Es preciso para continuar, brindar una breve síntesis del contenido de la obra. *La boca amordazada*, es un texto que no se encuentra determinado en lo que respecta a tiempo y a lugar. Se presenta a una mujer que está esperando su ejecución. Ella cuenta, en esos momentos previos, su historia de vida y lo que podría llamarse como la razón de su sentencia, el surgimiento de una pasión prohibida. La mujer, con 14 años de edad y por decisión de su padre, se casó con un viudo, y a partir de entonces tuvo que cumplir con los deberes de ser madre, y esposa. Su marido tenía un hijo de 11 del matrimonio anterior, llamado Magnifico. Ese niño luego se convertiría en su amante, y ambos esperaban ahora ser lapidados.

3.1.1 Nivel semionarrativo

Joseph Courtés presenta la denominación de relato mínimo, el cual supone el paso de un estado a otro, hay una articulación de un antes y un después. Por lo tanto, el relato implica la distinción de por lo menos dos estados separados por sus respectivos contenidos.

Se impone aquí una advertencia inicial: sólo es posible hablar de diferencia desde un fondo de semejanza. Para oponer dos unidades o, más ampliamente, dos estados, es necesario que ellos sean distintos en ciertos aspectos y que, al mismo tiempo, tengan a lo menos un rasgo en común. (Courtés, 1997, p.102).

Sin esta similitud el relato no sería coherente, el lector se perdería. El cambio de un estado a otro supone una transformación en el relato.

Courtés hace alusión en su libro *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, a Lucien Tesnière quien sostiene que en la frase verbal el núcleo es el verbo, y que éste es formalmente definible como una relación entre actantes. Así, el verbo expresa el proceso y los actantes son los seres o las cosas que, bajo cualquier tratamiento y de cualquier modo, incluso como simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso.

En la Semiótica narrativa se define al enunciado elemental como la relación-función entre actantes. Los actantes no tienen número limitado y son los siguientes: actantes sujetos, anti-sujetos, objetos, entre otros.

El sujeto y el objeto existen como tal por la relación o función que mantienen –verbo-. Estos dependen de una estructura sintáctica, posicional, descartando la sustancia que los caracteriza. Si se retoma la noción de relato mínimo, la existencia de dos estados diferentes, a partir de una transformación, permite obtener dos tipos de relación: la de junción o conjunción -positiva- y la de disjunción -negativa-. Como también permite considerar la existencia de enunciados de estado, y con relación a la transformación, enunciados de hacer. Este último refleja el paso de un estado a otro.

Jacques Fontanille define al programa narrativo como la unidad de base del enunciado de acción.

Un programa de base está compuesto de enunciados de estado, es decir, de una interacción elemental entre dos tipos de actantes: los sujetos (S) y los objetos (O), reunidos por un predicado llamado de junción: conjunción ($S \cap O$) o disjunción ($S \cup O$). Un programa narrativo consiste, entonces, en transformar un enunciado elemental en otro (situación inicial situación final). (Fontanille, 2001, p.168-169).

Courtés sostiene que los programas narrativos pueden asumir por lo menos dos formas posibles: una que indica el estado de conjunción ($PN = H \{S1 (S \cap O)\}$) o bien un estado de disjunción ($PN = H \{S1 (S \cup O)\}$).

En el caso de *La boca amordazada*, el texto presenta dos programas en relación polémica, lo que implica que solamente uno de ellos sea realizado. Por lo tanto, nos encontramos con un sujeto y un

anti-sujeto, se hablará en este caso de programa narrativo y antiprograma narrativo. Esto se refleja en el texto a partir de un cambio de estado: mujer en libertad y luego, mujer no libre - condicionada/en cautiverio-. En ese cambio de estado se encuentran enunciados de hacer que refieren a las acciones que se realizaron para que ese cambio de estado sea concreto. Por ejemplo: refugio amoroso en Magnífico.

Se establece que hay una relación polémica, ya que se puede hablar de la mujer que busca entrar en conjunción con el objeto, que en este caso sería la libertad. Mientras que, se presenta un antisujeto, que sería identificado como prácticas y normas relativas a la cultura musulmana; que condicionan a la mujer, y la condenan a la lapidación al cometer adulterio; por lo tanto impide que la mujer entre en conjunción con el objeto.

La relación entre los enunciados de hacer y de estado es de naturaleza modal; ya que el de hacer sobredetermina al de estado. El enunciado de estado es descriptivo.

Esta estructura modal de /hacer estar/ que se aplica a todo PN, caracteriza a la performance (...). A partir de allí, se adivina que es posible toda una combinatoria modal, recurriendo solamente a esas dos unidades de base que son el hacer (=h) y el estar-ser (=es) combinatoria que, curiosamente permite, por lo menos en términos generales, dar cuenta y razón de los diferentes componentes del esquema narrativo. Así, cuando el enunciado de estado rige al de hacer, tenemos la competencia que es justamente definible como: lo que (hace estar-ser); naturalmente, cuando un enunciado de hacer sobredetermina a otro enunciado de hacer, obtenemos la manipulación (...). (Courtés, 1997, p.148-149).

Al analizar las modalidades de la performance que presenta la mujer, se puede mencionar:

MODALIDAD VIRTUALIZANTE	MODALIDAD ACTUALIZANTE	MODALIDAD REALIZANTE
-querer hacer	-no poder hacer -no saber hacer	-no hacer

Con respecto al antisujeto prácticas y normas relativas a la cultura musulmana:

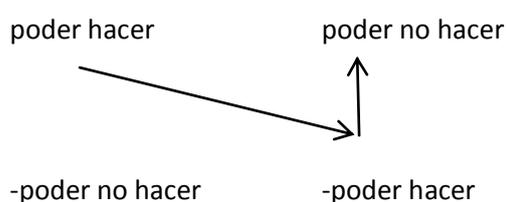
MODALIDAD VIRTUALIZANTE	MODALIDAD ACTUALIZANTE	MODALIDAD REALIZANTE
-deber hacer	-poder hacer -saber hacer	-hacer

En ambos casos se alude a la adquisición de la competencia. El accionar de la mujer podría entenderse desde la manipulación que refiere a la tentación, en el sentido de que entrar en conjunción con el objeto no es solamente deseable, si no que se convierte en una acción imprescindible para la preservación de la propia vida.

En cuanto al aspecto semántico, se mencionará un ejemplo de isotopía macrogenérica, una mesogenérica y por último, una microgenérica, para finalmente elaborar el cuadrado semiótico.

Isotopía macrogenérica: Dicotomía que se desprende de la sentencia, y que atraviesa todo el relato.		Isotopía mesogenérica: responde al dominio, por lo tanto a una práctica social, en este caso sería una práctica del mundo musulmán.		Isotopía microgenérica: relativa al dominio lapidación	
Dimensión Vivo/muerto	Lexema: ejecución/ lapidación/sex o desollado/ /agonía/ muerte	Dominio: lapidación	Lexemas que conlleva el sema mesogenérico correspondiente: ejecución/ lapidación/ piedra/pedradas/ roca /verdugo/alguien (lexema que remite a los participantes de la ejecución)	Taxema: Instrumento de castigo actores	Lexemas: piedra/ roca verdugo/ alguien

Con lo anterior expresado, se puede construir el cuadrado semiótico que alude al recorrido realizado por la mujer:



La mujer antes de su casamiento se sentía libre, esa época es expresada con felicidad. Luego, del casamiento, no puede conseguir hacer nada para ser libre, hasta que se refugia en la pasión de Magnífico. La mujer finalmente, puede no hacer (adulterio), pero continúa en su hacer, lo que la conlleva a su sentencia.

3.1.2. Nivel narrativo-discursivo

El proceso de discursivización remite a la transformación de las estructuras semionarrativas por parte de las discursivas. En estas últimas se distingue por un lado, una semántica discursiva, y por otro, una sintaxis discursiva.

La semántica posee tres niveles:

-Tematización: el más general, alude a un procedimiento mediante el cual se dota a las estructuras semionarrativas de categorías semánticas conceptuales. "Todo relato aborda ejes temáticos: el amor, la locura, la libertad, el sentido de la vida, etc.; consecuentemente, en virtud de estas temáticas, los actantes se revisten de un rol temático" (Zalba, 2004, p.3).

-Figurativización: una vez revestidas de contenido semántico general, las estructuras semionarrativas se transforman a partir de un conjunto de características particulares y específicas;

corresponde a los aspectos de representación, que por su grado de concreción permiten crear “ilusión referencial”.

-Axiologización: es una dimensión que atraviesa las categorías conceptuales por categorías positivas o negativas – euforia o disforia-.

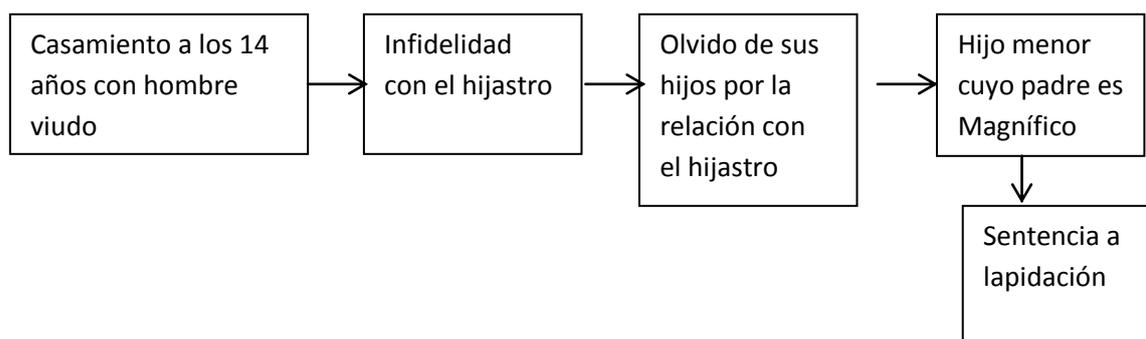
Esta sobredeterminación remite a estructuras que actualizan una serie de valores seleccionados de los diversos sistemas de creencias organizados en el mundo diegético construido en el relato (Zalba, 2004, p.3).

La sintaxis comprende los siguientes procedimientos que remiten a la actoralización, es decir que los actantes son encarnados por actores figurativos que llevan a cabo acciones con una organización cronológica- *temporalización*- y a su vez, tanto las acciones como los actantes se ubican en un espacio social, geográfico, entre otros, *-espacialización-*.

Genette a la hora de estudiar el discurso narrativo propone la noción de *relato* para designar el discurso o texto narrativo mismo, la *historia* para denominar al contenido narrativo -diégesis- y la *narración* como el acto narrativo productor.

Por lo tanto para comprender el proceso de discursivización en el texto *La boca amordazada* es necesario reconstruir la historia o diégesis, para establecer la secuencia canónica (en Zalba, 2004), propuesta por Adam en 1992, en Bassols & Torrent (1997). La misma remite a la orientación o marco del relato (espacio tanto físico como ámbito social; tiempo de la historia; situación inicial entendida como el estado de cosas habitual, y actores figurativos), al conflicto que implica una ruptura en el estado inicial, la resolución constituye el desarrollo y el desenlace de la historia, y la situación final, que vendría a ser el estado de cosas resultante luego de la transformación de la situación inicial.

La reconstrucción de la historia debe realizarse a través del ordenamiento cronológico de las acciones y mediante la relación causa-consecuencia. Para lo cual vamos a segmentar la diégesis en acciones básicas del relato:



La secuencia canónica remite a:

Orientación: si bien no se aclara, por los usos y costumbres que se infieren en el texto, y por la forma de castigo –lapidación- se supone que responde al mundo musulmán, con una organización de tipo patriarcal; ya que la mujer presenta un condicionamiento desde pequeña por el varón – sea su papá, su marido-. Esto se infiere del hecho de que la mujer lleve el nombre de la mamá y de la abuela de su papá, de que haya sufrido castigos desde pequeña, y de que sea el padre quien elija su marido y futuro.

Tampoco es posible deducir del texto un tiempo, pero puede ser la actualidad inclusive, ya que la lapidación se sigue practicando en algunos países como: Irán, Afganistán, Malí, entre otros.

Actores figurativos: la niña que luego tiene 40 años (mujer), su padre, su marido, su hijastro Magnífico, su hijo menor.

Conflicto: casamiento a los 14 años con un hombre viudo (pérdida de libertad)

Reacción: infidelidad con el hijastro

Resolución: Olvido de sus hijos por la relación con el hijastro, el hijo menor es de Magnífico

Situación final: sentencia a lapidación. La mujer, ya con cuarenta años, se encuentra presa esperando que tanto a ella como a Magnífico los lapiden.

Lo realizado anteriormente remite a la sintaxis discursiva: actorización, temporalización y espacialización. En cuanto a la semántica discursiva se puede observar que una de las temáticas que se plantean en el texto es el amor, cuya axiologización es negativa –disfórica- ya que remite a una infidelidad, y por consiguiente a un castigo. Sin embargo, es el amor que ella eligió, aunque en su contexto su elección no tuviera importancia. En este sentido, también se trabaja la temática de modelo de sociedad patriarcal en la cultura musulmana, con un concepto de amor diferente al de la sociedad occidental contemporánea.

3.2 Análisis del plano de la expresión

3.2.1 Análisis de una representación -espectáculo- de *La boca amordazada*

Para llevar a cabo el análisis del nivel de manifestación se elige al autor de origen español, José Luis García Barrientos especializado en teatro. Su modelo se encuentra basado en las categorías propuestas en la narratología de Genette; las mismas han sido adaptadas para abordar las particularidades del género dramático. En su libro *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*, plantea lo siguiente:

Elegí premeditadamente la expresión “obra de teatro” en razón de su ambigüedad y con la intención de que pregonase o sugiriese, ya desde el título, una de las decisiones más comprometidas de este libro: la de proponer un método de análisis que valga lo mismo para los textos dramáticos que para los espectáculos teatrales, para las obras “puestas en libro” igual que para las puestas en escena. (García Barrientos, 2001, p.28).

Para abordar el análisis es preciso definir algunos conceptos claves en el desarrollo de este autor, y que se encuentran a lo largo de todo el método.

García Barrientos entiende por *espectáculo* al conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento; lo que significa que tanto su producción como su recepción se producen necesariamente en ese espacio y tiempo. Le parece fundamental la oposición, en el ámbito espectacular, entre escritura y actuación, la comunicación de unos y otros presenta diferencias esenciales.

La primera se produce en dos fases, con solución de continuidad: producción (Autor-Obra) y consumo (Obra-Espectador); mientras que la segunda en una sola (Actor ⇔ Público), sin que sea posible separar producción y consumo, creación y comunicación. A *público* se lo entiende por el conjunto de espectadores necesarios para su realización; las actuaciones se vuelcan y se vacían en la experiencia intersubjetiva que comparten los actores y el público.

De las definiciones anteriores resultan cuatro elementos –espacio, tiempo, actor y público- y el doble representado o “dramático” de cada uno. El edificio conceptual que llamamos teatro se asienta sobre estos cuatro pilares. (García Barrientos, 2001, p.29)

Otro concepto fundamental para este autor es el drama-su objeto de estudio-. Es la determinación modal la que impone acotar el concepto de drama en el espacio del contenido teatral,- el modo particular del teatro-. Así, se puede concebir al *drama* como “La acción teatralmente representada” (García Barrientos, 2001, p.30). Esta noción como contenido determinado por el modo, obliga a tomar como término de comparación o contraste una idea del contenido independiente del modo de representarlo: lo que podemos llamar fábula o historia.



La escenificación engloba el conjunto de los elementos (reales) representantes. La fábula o historia sería el universo (ficticio) significado, considerado independientemente de su disposición discursiva, de la manera de representarlo. El drama se define por la relación que contraen las otras dos categorías: la fábula o historia escenificada, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa.

García Barrientos elige la denominación texto dramático, en alusión al documento que permite el estudio del drama. El mismo está estructurado en función de su carácter reproductivo y descriptivo, que remiten a dos subtextos diferentes: el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales). La misma estructura es la que presenta el objeto que García Barrientos denomina como obra dramática: “la

codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático". (García Barrientos, 2001, p.33).

Estos conceptos son los que atraviesan el método propuesto por el autor español, que denominará *dramatología*; definida como la teoría del drama, es decir, del modo dramático, o si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral.

La denominación busca deliberadamente el paralelo con la mucho más consolidada "narratología". El desarrollo teórico incomparablemente mayor de ésta permite servirse de algunas -no de todas- sus categorías para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos modos de imitación aristotélicos. (García Barrientos, 2001, p.34).

En el caso de la obra seleccionada, a la hora de aplicar el método dramatológico, el componente dramático es escaso en el texto por lo que se incluye un espectáculo, en términos del autor español, para complementar y enriquecer el análisis.

En la obra dramática todo el mundo ficticio se sustenta en palabras escritas (acotaciones, diálogos). Las primeras se traducen en el espectáculo básicamente en visiones (son impersonales, en general predominan las descripciones y las instrucciones), el segundo pasa de escrito a oral, de leído a efectivamente pronunciado: constituye la dicción dramática, que sirve de soporte a la ficción. Al diálogo se lo entiende como cualquier manifestación mediante palabras, no como conversación entre dos o más personas. El diálogo es un tipo de acción dramática, entendiendo acción como: lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público. Su estilo directo es lo que propicia la inmediatez.

Con respecto a las acotaciones la obra *La boca Amordazada* solo presenta una:

"(Una mujer, envuelta en un trapo oscuro.)" (Zangaro, 2008, p.207).

En relación a la clasificación propuesta por García Barrientos que atiende a elementos extra- o para-verbal al que refiere la acotación; la misma sería del tipo nominativa (referida en este caso a la actriz) del tipo corporal- de apariencia, ya que la describe en una suerte de vestuario. A su vez, también se presenta otra clasificación que remite al acercamiento de la acotación frente al componente dramático o bien a su distancia definiéndose como puramente diegético o escénico (extradramáticas). En este caso, se considera que no es puramente diegética la acotación, ya que sugiere un modo de representación; por lo tanto se la consideraría dramática.

Con respecto al diálogo, García Barrientos sostiene que por más que haya sido escrito previamente, debe tener la condición de poder ser <decible>, que se pueda comunicar eficientemente a través de la voz; ya que es el diálogo dramático el que orienta el destino teatral del drama. En la obra seleccionada, se presenta una construcción cerrada en cuanto a tiempo, lugar y personaje, estructurada como monólogo, una forma particular del diálogo dramático; que de alguna

manera se dirige al público o apela a él; por lo que sería un monólogo ad espectadores. En más de una ocasión el personaje hace preguntas que no son respondidas, no se advierte la presencia de otro personaje, no queda explicitado; por lo que esas preguntas puede que estén dirigidas al público como interlocutor, y del cual no se espera respuesta verbal.

Por último, García Barrientos propone tres tipos de dramas: de acción (la composición de los hechos es el elemento central), de ambiente (cuando el ambiente socio-histórico pasa a ser centro y los personajes y acciones están subordinados a él), por último, de personaje, el cual está presente en la obra de Zangaro, donde la mujer ocupa el centro de la estructura y de ella derivan las acciones, ella es la que dota de unidad a la obra.

Ante la escasez de texto dramático en la obra de Patricia Zangaro, se ha recurrido a un espectáculo realizado por Giselle Rataus, donde se propone una representación de *La boca amordazada*. Hay que tener en cuenta que toda obra puede generar múltiples construcciones o representaciones, por lo que la seleccionada se toma solo a fines de enriquecer el análisis, y no por ningún aspecto en particular.

Se procederá entonces al análisis de las relaciones que se dan entre el plano diegético y el plano escénico, mediante la utilización de las categorías propuestas en la dramaturgia de José Luis García Barrientos. Las mismas son: tiempo, espacio, personaje y visión.

Bajo la categoría tiempo se estudian las particularidades del tiempo dramático, resultado de la relación entre el tiempo diegético y el escénico. El primero alude a la temporalidad de la historia que se representa, mientras que el segundo implica el tiempo real de la actuación. Así, se analizarán los grados de representación, el orden, la duración y la frecuencia.

En cuanto a los grados de representación del tiempo, García Barrientos hace la siguiente distinción: el tiempo patente, el cual será definido como el efectivamente escenificado, es decir los momentos de la vida de los personajes ficticios a los que asisten los espectadores, conviviendo con ellos. Luego, se encuentra el tiempo latente que será el “sugerido” por medios dramáticos, y que se manifiesta básicamente en las elipsis intercaladas en la acción dentro de la puesta en escena. La suma de ambos tiempos constituye el tiempo de la acción dramática que se hace presente en la representación. Por último, se encuentra el tiempo ausente, que está por fuera del tiempo presente, ya sea antes o después; es un sólo tiempo “aludido” en la representación. (García Barrientos, 2001)

En el caso de la representación de *La boca amordazada*, la obra es un monólogo en el cual una mujer habla de lo que ha pasado y de lo que va a pasar, pero se sitúa siempre en el tiempo patente (mujer de 40 años). Sin embargo, aquellos elementos elididos en la representación, que son mencionados en amplias elipsis temporales resultan las acciones cruciales que determinan las consecuencias de lo desarrollado en el acto propiamente dicho. Por lo tanto el tiempo patente juega

un rol fundamental, ya que no son meramente aludidos dichos acontecimientos suponiendo acciones del tiempo ausente. Por ejemplo: cuando dice que se casó a los 14 años con un hombre viudo, o bien cuando menciona que su esposo tenía un hijastro, entre otros. También, habla de lo que le va a pasar, por ejemplo: la ejecución.

En cuanto al orden, en la reconstrucción de la fábula (orden lógico-cronológico) se advierten quiebres o anacronías en el tiempo diegético. Ya que la mujer con 40 años comienza a contar su historia y el por qué de su sentencia, mencionando por ejemplo, que se casó a los 14 años de edad. Estas alteraciones están tanto en el tiempo diegético como en el tiempo escénico. Es decir, en la representación no se varía la organización temporal de la diégesis.

En relación a la duración la estructura temporal de *La Boca amordazada* está determinada por una única escena tanto en la representación como en el texto, ya que la autora no aclara o estipula la existencia de más escenas. Es una obra corta que no llega a las tres carillas y de aproximadamente 7 minutos de representación. En este sentido, se habla de la relación entre la extensión y la duración, no podríamos decir que es absolutamente isocrónica, ya que la actriz incorpora algunas pausas o silencios que no están aclarados en el texto. Sí respeta los puntos suspensivos.

Se puede decir que corresponde a una velocidad externa, es decir una velocidad normal de la ejecución del parlamento, tomando en consideración la posibilidad de ralentizaciones o aceleraciones. Se descarta así la velocidad interna, que supone una diferencia entre la extensión y duración que atraviesa los límites de la actuación normal del monólogo.

En lo que refiere a la frecuencia, el texto como la representación cuenta una vez lo que sucedió una vez. Por lo que es una obra singulativa.

Con respecto a la categoría espacio, para García Barrientos el espacio es un elemento esencial en el teatro, ya que la existencia dramática de un personaje, lugar, acontecimiento, entre otros, está dada por el espacio escénico, ya que al entrar en ese espacio, se hace visible. Además, considera que puede establecerse un paralelo entre las funciones básicas del narrador en la novela y del espacio en el teatro, en cuanto que ambos constituyen el punto de acceso.

Se considerará como espacio escénico al espacio de comunicación teatral, entendido como el lugar físico de la representación, el encuentro entre actores y espectadores. En cuanto al espacio de la comunicación teatral, y la relación sala/escena –lugar del público y lugar de actores- se observa en la representación una cierta integración, donde se involucra al público; por ejemplo cuando la actriz realiza preguntas y mira a los espectadores, como dirigiéndose a ellos. Por lo tanto sería una escena abierta.

En cuanto a los planos del espacio teatral, se considera como espacio diegético como el componente espacial del contenido. En este sentido no hay acotaciones ni referencias en la obra que nos permita delimitar o establecer un espacio diegético.

También existe el espacio escénico, el real de la representación; se puede mencionar que es un espacio acotado, en donde el personaje se sienta, y el espacio queda detenido. En este sentido, el espacio es puramente simbólico, no tiene relación con el contenido de la obra, el cual nos lleva a suponer que la mujer se encuentra en una celda o sitio de castigo aguardando su lapidación. En esta representación, hay una mesa puesta a modo de conferencia, con tres sillas que son diferentes al banco que la actriz utiliza, sobre mesa hay un florero. También, se observa una puerta al fondo, entre otros. Por lo que es un espacio que se encuentra en el polo de máxima distancia representativa, se realiza por convención, en este caso con el uso del lenguaje.

Por último el espacio dramático, que alude al peculiar modo dramático, que en este sentido ha sido puramente simbólico, al igual que el anterior.

Por lo tanto en lo que refiere a los grados de representación, sería un espacio ausente en su máxima expresión, lo que implica un alejamiento máximo de la teatralidad. A diferencia de los espacios presentes y contiguos, que son cercanos pero no visibles para el público. Se dice que es ausente en tanto que su única construcción tiene que ver con el decorado verbal.

En relación a la categoría denominada personaje, para García Barrientos será ésta el soporte de la acción; y considera que hay una estrecha vinculación entre personaje y diálogo. “En definitiva, el personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando.” (García Barrientos, 2001, p.154) Este es el caso de la actriz de *La Boca amordazada*, donde su actuación radica en la manifestación del monólogo.

Con respecto a los planos del sujeto teatral, García Barrientos (2001) contempla la existencia de tres sujetos posibles: la persona escénica, es decir el actor real; la persona diegética, el personaje ficticio o “papel”; y el personaje dramático, que vendría a ser la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel.

En el caso de la persona escénica Giselle Rataus, encarna el personaje ficticio o diegético, correspondiente a la mujer, para convertirse en un personaje dramático, y por tanto también, un personaje patente. Está presente, es visible, entra en el espacio escenográfico. Sin embargo, habría que considerar la existencia de personajes latentes, es decir aquellos que no son meramente aludidos, es decir no los podemos considerar como ausentes, ya que resultan cruciales en el desarrollo de la acción dramática; tales como: el padre, el marido, Magnífico, entre otros. Todos ellos son descriptos, se les asignan rasgos importantes a tener en cuenta en la interpretación.

En cuanto al personaje patente, visible, se establece que su caracterización aporta a la teatralidad y a la ilusión referencial. En este sentido, no se respeta la única acotación presente en la obra; "(Una mujer, envuelta en un trapo oscuro.)" (Zangaro,2008, p.207). Sin embargo, Giselle Rataus representa a una mujer de 40 años y no se envuelve en un trapo oscuro pero viste un vestido negro. Con muy poco arreglo y maquillaje, la cara prácticamente lavada.

En cuanto al modo de expresarse, en un comienzo cuando habla de su historia, de cuando se casó y hasta que comenzó su romance, habla como si fuera una niña, con un tono un tanto ingenuo e infantil como si quisiera plasmar su desconocimiento frente a lo que le iba a tocar vivir. Una vez que comienza su amor con Magnífico, su voz se torna más grave, más decidida; expresa sus sensaciones íntimas y habla del placer verbal ya como una mujer. Hasta el final, más allá de la ejecución que se avecina, ella mantiene el tono, y en algún momento muestra signos de debilidad pero sólo ante su amor por Magnífico. En numerosas situaciones se remite al público, le pregunta a veces con asombro otras con ironía.

Bajo la categoría visión, García Barrientos trabaja las nociones modo y voz correspondientes al modelo de Genette, pero con los conceptos de: distancia, perspectiva y niveles de ficción. Esta adaptación alude a la inmediatez propia del modo dramático.

La distancia refiere al grado de proximidad que existe entre el plano escénico y el plano diegético. Por lo que esta noción determina lo que remite a la ilusión referencial, dada por la concurrencia de signos opacos o transparentes. Los primeros son aquellos que generan mayor distancia representativa, por ejemplo: la ausencia de escenografía en la representación de *La boca amordazada*. Los segundos, procuran privilegiar el mundo de la diégesis acortando la distancia. En el caso de la representación de Giselle Rataus, no se podría destacar un signo puramente transparente, se podría mencionar en cierto grado la caracterización de la mujer. Sin embargo, lo que en definitiva relaciona el plano diegético con el escénico es el decorado verbal.

Con respecto a la distancia comunicativa, es decir la que se encuentra entre el público y el actor, por ser una escena abierta, se establece que hay una mayor distancia por lo tanto menor ilusión.

La perspectiva es "(...) el punto de vista que rige sobre un mundo representado teatralmente (...)" (Abraham, 2006, p.32). Puede ser objetiva o subjetiva. La primera presenta la visión del mundo diegético directamente al espectador, sin mediaciones subjetivas. Mientras que la perspectiva subjetiva, implica una identificación del espectador con algún personaje, esta puede variar de un personaje a otro, o bien ser fija –un sólo personaje- y puede estar presente en una escena o en toda la obra.

En el caso de *La boca amordazada*, se podría establecer que predomina la perspectiva objetiva en el sentido de que se presenta directamente la diégesis en el plano escénico. Sin embargo, este

monólogo pertenece al mundo interno del personaje, y al interpelar al público en varias ocasiones, se podría decir que busca una cierta identificación; pero no hay una mediación subjetiva concreta.

En relación a la perspectiva dramática, es necesario mencionar algunas características que son propias de la representación que se analiza. En primer lugar, con respecto al plano sensorial, se puede mencionar que existe una ocularización subjetiva-ya que se observa el mundo de la diégesis a través de los ojos de la mujer-; además, le corresponde una auricularización subjetiva, ya que se escucha lo que escucha la mujer, lo perteneciente a ese mundo interno. En segundo lugar, con respecto al plano cognitivo, se establece que es subjetivo, ya que se conoce a través de la mujer el devenir de la historia.

Por último, en relación a los niveles de ficción, García Barrientos explica que "(...) cada objeto representado se encuentra, por definición, en un nivel de existencia inmediatamente superior (secundario) respecto a aquel en el que se sitúa el acto representativo que lo produce (primario)." (García Barrientos, 2001, p.231).

Por lo tanto existe el nivel extradramático –correspondiente con el plano escénico-, el nivel intradramático –relativo al plano diegético-, y el nivel metadramático – implica un drama dentro del drama-. La representación propuesta, al escenificar un drama primario es por definición extradramática.

4. Conclusión

El recorrido esbozado anteriormente es un posible abordaje hacia el texto dramático, que al incorporar una suerte de metodología mixta, se expanden las posibilidades del análisis y se trabaja con mayor profundidad. Esto remite al estudio de una escenificación de la obra, posibilitada por la dramaturgia, que suma elementos importantes en lo que refiere a procesos de investigación del texto teatral, como lo es su particular modo directo.

El caso del plano del contenido, se estudió fundamentalmente con la Semiótica narrativa, bajo el supuesto de la hipótesis del recorrido generativo del sentido. Lo cual permitió ahondar en el sentido de los términos, elaborando isotopías y cuadrados semióticos, como también reconstruir la fábula para poder interpretar con mayor precisión la sucesión de acontecimientos, y su significado.

En el plano de la expresión, a partir de la aplicación del método dramaturgológico se pudo evidenciar no sólo el texto dramático, sino también una posible representación. A la vez que permite observar la relación que se establece entre actor y público, lo cual en ambos casos no hubiese sido posible de realizar sin esta escenificación.

Con todo, se concluye que este modelo permite enriquecer el análisis e interpretar con mayor minuciosidad el monólogo. Como así también, resulta interesante dentro del ámbito de la Semiótica

estudiar un proceso de semiosis, es decir, la generación de un posible interpretante de la obra con sus particularidades y matices.

En definitiva, los aportes de García Barrientos al campo de la Semiótica Teatral, se consideran válidos e innovadores, en lo que respecta al estudio del plano escénico; a la equivalencia entre narrador y espacio; al estudio de la caracterización del personaje y su rol como sustento de la acción; al grado de ilusión referencial, entre otros. Por lo que analizar el espectáculo conjuntamente con la obra literaria resulta conveniente para obtener un estudio más completo y detallado.

5. Bibliografía

- ABRAHAM, Luis Emilio (2006). *Elementos de Semiótica teatral*. Mendoza: UNCuyo-Documento de cátedra.
- COURTÉS, Joseph (1997). Capítulo 2. En J. Courtés, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- FONTANILLE, Jacques (2001). Apdos. Actantes y actores, Los esquemas narrativos canónicos. En J. Fontanille, *Semiótica del discurso*. Lima: FCE& Universidad de Lima.
- GARCIA BARRIENTOS, José Luis (2001). *Como se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- TARANTUVIEZ, Susana (2004). *Acerca del texto dramático*. En Boletín Gec, Nº 14-15: Homenaje a Emilio de Zuleta (p.187-200). Mendoza: UNCuyo.
- RATAUS, Giselle (2010). *Video, La boca amordazada*. Desde Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=dmRyMIIGKqw>
- ZALBA, Estela María (2004). *Apuntes sobre la narratología de G. Genette*. Mendoza: UNCuyo- Documento de cátedra.
- ZALBA, Estela María (2004). *El relato y la historia: notas sobre las características del nivel discursivo de la narración*. Mendoza: UNCuyo-Documento de cátedra.
- ZALBA, Estela María (2000). Apdos. Los orígenes estructuralistas, La Semiótica narrativa estructuralista. En E. M. Zalba, *Esbozo explicativo del desarrollo de la Semiótica*. Mendoza: UNCuyo-Documento de cátedra.
- ZANGARO, Patricia (2008). La boca amordazada. En P. Zangaro, *Por un reino. Fábula en trece estampas*. Buenos Aires: Losada S. A.

La semiótica en el ámbito de la Salud Pública

Laura Casas

laura.casas011@gmail.com

Proyecto de tesis doctoral 'Semiótica y Salud Pública: análisis de la interdiscursividad que enunció públicamente las circunstancias de la muerte de Ana María Acevedo'.

Director: Dr. Raúl Rodríguez

Doctorado en Semiótica. Universidad Nacional de Córdoba.

Resumen

Las ciencias sociales han contribuido, particularmente desde mediados del siglo pasado, a la comprensión del ámbito de la salud pública y de los problemas de salud, sus abordajes y propuestas de solución. Presuponiendo la productividad del abordaje y el análisis semiótico en esta área del conocimiento, el trabajo que se presenta a continuación, que corresponde a un proyecto de tesis doctoral, propone el análisis de un problema de salud que involucra problemáticas específicas de salud pública, a modo de implementación o experimentación del abordaje semiótico. Al tratarse de una tesis doctoral en curso se caracteriza, a grandes rasgos, el área de la salud pública, el abordaje semiótico propuesto y el problema de salud seleccionado.

Palabras clave: Semiótica, Salud Pública, enunciación

Keywords: semiotics, public health, enunciation.

El ámbito de la salud pública

La salud pública refiere a un conjunto de saberes, prácticas profesionales e instituciones abocadas a la comprensión y atención de los procesos de salud – enfermedad de personas y poblaciones, la organización de los servicios de salud y la formación y acreditación de los trabajadores que se desempeñan en ese ámbito. Si bien se constituye fundamentalmente a partir del ejercicio de la medicina, incluye numerosas prácticas profesionales y se articula con diversas instituciones y organizaciones sociales (universidades, organizaciones no gubernamentales, movimientos sociales, etc). La regulación de las instituciones y prácticas de Salud Pública compete a los Estados y requiere de la formulación de políticas y de la asignación de recursos para tal fin.

Para la comprensión de este ámbito complejo, proponemos distinguir distintos niveles de análisis, que se encuentran interrelacionados y afectados entre sí. En un primer nivel podemos pensar las conceptualizaciones de salud enfermedad y los modelos de organización del sistema sanitario, es decir, las estrategias de atención para la prestación de servicios, la asignación y distribución de recursos y las modalidades de acceso y cobertura formuladas en políticas públicas, así como las expectativas de capacitación de profesionales expresadas en programas de formación y requisitos de acreditación. En un segundo nivel, los modos de organización de las instituciones involucradas en la implementación de políticas y prestación de servicios. Por último, en un tercer nivel, la planificación y ejecución de acciones

cotidianas en las que se relacionan los trabajadores/as del ámbito de la salud con los beneficiarios directos de estas acciones, las interacciones entre equipos de profesionales, entre médicos y pacientes, entre representantes de las instituciones y de las organizaciones comunitarias, instituciones educativas o docentes, etc., así como las expectativas que se tenga en las comunidades respecto de estas instituciones de salud, las características y expectativas atribuidas a la labor de los profesionales de la salud y las características y expectativas atribuidas por los trabajadores del sistema a las comunidades y personas con las que trabajan.

Si bien estos niveles están interrelacionados, esto no quiere decir que en todos los casos las conceptualizaciones respecto de los procesos de salud enfermedad estén explicitadas en los modelos organizacionales e impulsen prácticas profesionales, o que coincidan las conceptualizaciones explicitadas con los modelos organizacionales, o que la interrelación se manifieste en un conocimiento cabal en cada nivel respecto del otro; esa sería una modalidad de relación, pero la observación del sistema sanitario, al menos en Argentina, sugiere otras.

En el nivel de las conceptualizaciones, América Latina cuenta con un importante acervo en materia de desarrollos teóricos respecto de la comprensión de los fenómenos de salud – enfermedad, en algunos casos ligados a experiencias históricas y propuestas de políticas de salud pública que han implicado propuestas de reorganización del sistema sanitario, capacitación de profesionales, una determinada organización institucional y la puesta en común del conocimiento científico biomédico y las estrategias de los conjuntos sociales para la comprensión y resolución de sus problemas de salud.

En los años sesenta del siglo pasado y como parte de un proceso de transformaciones políticas y sociales adquirieron consenso en el ámbito de la salud pública las perspectivas teóricas que comprenden la salud como hecho social. Desde estas perspectivas, la dimensión social deja de ser entendida como contexto o suma de factores externos que afectan lo biológico, para ser considerada dimensión constitutiva de la salud-enfermedad. La medicina social latinoamericana es la corriente teórica más destacada de los estudios en salud pública de ese período¹ y propuso, con distinto impacto según los países y períodos, servicios de salud fuertemente vinculados a organizaciones comunitarias e instituciones educativas, conjugando la práctica de los médicos con las experiencias de cuidado de la salud de las poblaciones y promoviendo una amplia participación de las comunidades en la planificación de las acciones de salud. Desde esta perspectiva se elaboraron también propuestas de formación en medicina que incluyera en las currículas las ciencias sociales y se incorporaron metodologías de intervención para la promoción de la salud basadas en experiencias de educación popular.

También se desarrollaron en América Latina numerosas experiencias de comprensión de fenómenos de salud - enfermedad a partir de las investigaciones realizadas por científicos sociales en las que posteriormente se fundamentaron acciones de salud como parte de estrategias de atención sanitaria y modelos organizacionales diversos que actualmente forman parte de las actividades que llevan a cabo los profesionales de las ciencias sociales en las instituciones de salud.²

Hacia los años setenta los organismos internacionales de salud pública definieron estrategias de atención sanitaria presuponiendo la colaboración entre ciencias sociales y ciencias biomédicas desde marcos teóricos diversos, a las que adhirieron la mayoría de los países de la región. A fines de esa década, ante la necesidad de dar respuesta al déficit en materia de atención sanitaria y tomando experiencias de intervención exitosas en “los países del tercer mundo” la OMS propuso como estrategia sanitaria la Atención Primaria de la Salud, adoptada aún hoy en nuestro país³. Sin embargo, muchos de los países firmantes, comprometidos en su implementación, estaban bajo regímenes autoritarios y/o no contaban con las condiciones necesarias para implementarlas. Al respecto, en un texto ineludible para los estudios en salud pública, titulado Atención Primaria o Atención Primitiva, Testa (1993) señala las dificultades de trasladar modelos de atención sanitaria a regímenes políticos y sistemas sanitarios en los que no resultan acordes.

En los años ochenta, con la recuperación de la democracia en Argentina, se renovó la discusión referida a la comprensión de los fenómenos de salud y las políticas acordes a los presupuestos democráticos. Tomando como referencia un congreso realizado en 1983 en Buenos Aires para discutir la estrategia de Atención Primaria de la Salud, los allí presentes vindicaron la necesidad de orientar las acciones de salud para “resolver cuestiones de la comunidad” y “convertir la salud en una cuestión de la sociedad, en una cuestión política que le interese a la sociedad” (Mercer, 1983). En esa ocasión se propuso también repensar “las mediaciones puntuales en las cuales reformular las aplicaciones” entendiendo por mediaciones la capacidad de transformación y acción de los problemas que se pueden describir y explicar, la capacidad de generar soluciones parciales a los problemas que se expresan en niveles macropolíticos o que se presentan como problemas ideológicos (Menéndez, 1983). Samaja (1983) advertía la “notable primacía” de la salud en el imaginario social de las poblaciones y el “arsenal conceptual” del que se disponía para “arrojar nuevas luces sobre la cuestión de la comprensión de la salud” y lograr entonces su instrumentación desde la perspectiva del Estado. Recordaba entonces, y a propósito de las discusiones en torno a los procesos de salud enfermedad, que toda propuesta científica supone “heurísticas que abren, que hacen visibles problemas, pero que también ocultan, hacen invisibles problemas” (Samaja, 1983).

Sin embargo, no se realizaron transformaciones sustanciales en cuanto a la organización de los servicios y la capacitación de profesionales, introduciéndose únicamente algunas innovaciones, particularmente a nivel de las rutinas institucionales y, se consolidó la vinculación los movimientos sociales (barriales, de mujeres y de diversidad sexual) con problemáticas de salud pública.

En los años noventa y a partir del informe “Invertir en salud” publicado por el Banco Mundial en simultaneidad con la mayor influencia de los organismos internacionales financieros en el sector salud, cobró importancia en América Latina, el enfoque de los “determinantes de la salud” y la llamada “medicina basada en evidencias”. Este enfoque considera la implementación de políticas focalizadas para grupos poblacionales específicos (niños de hasta cinco años, embarazadas, etc.) con un fuerte apoyo en el financiamiento externo y un marco de análisis de evaluación de políticas y programas a partir de la

medición de resultados, en el que las evaluaciones generalmente están a cargo de los mismos organismos que financian estas políticas. (Laurell, 2010)

Pero también en los años noventa, Argentina incorpora el derecho a la salud en la reforma constitucional (1994). El texto constitucional reconoce desde entonces el derecho de los consumidores y usuarios de bienes y servicios a la "protección de la salud y seguridad" en la relación de consumo (artículo 42) e incorpora el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC) –que define la salud como "el derecho de toda persona al disfrute del más alto nivel posible de salud física y mental" obligando al Estado a garantizarlo. Las condiciones para el ejercicio de estos derechos sigue siendo materia de discusión y presenta numerosas falencias. Al respecto, y refiriéndose a la conceptualización de la salud presupuesta en los modelos de gestión en salud propuesta por los organismos financieros, señala Laurell:

Un discurso contra-hegemónico que sólo invoca el derecho a la salud y la obligación del Estado de garantizarlo junto con la defensa de las instituciones públicas es actualmente insuficiente. Requiere ampliarse y sacar conclusiones de las experiencias de los gobiernos progresistas en salud; requiere abordar problemas reales, que es la base ideológico del nuevo discurso; requiere de la denuncia y la resistencia, pero también "poner de cabeza" a las premisas de las políticas dominantes. Es encomiable que se haya logrado incrementar los recursos financieros para la salud, pero para que repercutan de manera óptima en el acceso a los servicios de salud y en la satisfacción de las necesidades de salud, es preciso estructurar un arreglo institucional adecuado. (Laurell, 2010)

Si bien se intentó en varias oportunidades la regulación del campo de salud y de los subsistemas a partir de los cuales ofrece prestaciones (sector público, sector de la seguridad social y sector privado), en las últimas décadas el desempeño de los subsistemas público y de la seguridad social se consideró insuficiente para garantizar la atención médica de los sectores de bajos recursos. A comienzos del año dosmil, las pautas de funcionamiento del sistema de salud no estaban pensadas a partir de las necesidades médico asistenciales de la población, sino a partir de las pujas distributivas, aunque a nivel macro político el debate se propusiera en tono de enfrentamiento más abarcativo, apelando "a la conciencia y valores del ciudadano medio".

Se ha señalado también, como características de nuestro sistema de salud, la combinación de alta concentración económica y problemas de financiamiento, junto con la corrupción en niveles macro y micro, la persistencia de estructuras administrativas arcaicas que dificultan la posibilidad de implementar otros modos organizacionales, las bajas capacidades de gobierno y gestión, la falta de regulación de la formación de profesionales y, a la vez, una significativa cantidad de trabajadores que componen la fuerza de trabajo así como el destacado valor social atribuido a los temas sobre los que se desarrollan sus prácticas (Spinelli, 2010)

En la actualidad, si revisamos las publicaciones de instituciones académicas dedicadas a la formación de profesionales del campo de la salud y las investigaciones financiadas por fondos públicos en Argentina, se advierte que, mayoritariamente, el abordaje de la salud se realiza comprendiéndola como derecho ciudadano, describiendo y explicando situaciones en las que este derecho puede o no ejercerse, y, en este sentido, problematizando las políticas de salud y las características organizacionales y de formación de

profesionales. También se indaga la implementación de las políticas a nivel de lo que definimos como “tercer nivel”, mayoritariamente las “representaciones” expresadas por los/as usuarios de salud respecto de alguna problemática de salud específica, así como las representaciones de (preferimos aquí decir “difundidas por”) los medios masivos, en particular en la prensa gráfica, respecto de alguna temática de salud o algún grupo poblacional. El enfoque de género es ampliamente citado desde diversas fuentes.

Cabe destacar trabajos como el de Ayres, que proponen acercamientos hermenéuticos a la comprensión de las prácticas de salud, aunque se desconoce aquí la frecuencia en la que el autor es citado o considerado en los marcos teóricos de las investigaciones y publicaciones de salud pública en Argentina. El autor propone, desde la perspectiva hermenéutica, realizar:

(...) estudios sobre la relación entre modos de vida y la comprensión de los procesos de salud enfermedad, significados de salud, enfermedades y cuidados para diferentes sujetos sociales; características del uso de los servicios de salud; investigaciones de la racionalidad de las prácticas cuidadoras más diversas; conocimientos sobre saberes y prácticas populares y tradicionales; investigación sobre identidades profesionales; cultura institucional; relaciones entre profesionales y pacientes y entre profesionales en un equipo; estudios sobre epistemología de las ciencias de la salud; relaciones entre salud y cultura, raza, religión, género, edad, etc. (Ayres, 2008, p. 170).

Podemos decir entonces que, actualmente, en Argentina, conforme a la literatura consultada, que no de manera exclusiva, pero sí mayoritaria, predomina el enfoque de derechos y el enfoque de género a nivel de las conceptualizaciones respecto de los procesos de salud enfermedad, conviviendo con la enunciación (en eventos públicos, en publicaciones oficiales, en la justificación de programas y proyectos) de políticas acordes a los presupuestos de la Atención Primaria de la salud. Los modelos de gestión, en cambio, parecen responder a los lineamientos propuestos por los organismos financieros, conviviendo con planes sociales en jurisdicciones nacionales, provinciales y municipales (que en ocasiones conllevan la sobreoferta de servicios en algunas zonas con la insuficiencia en otras) con escasa transformación de los programas de capacitación de los profesionales y escasa regulación al interior del sistema y en las instituciones. El enfoque de derechos en salud y el enfoque de género genera abundantes publicaciones, algunas veces desde instituciones escasamente articuladas con los servicios de salud, concentrando gran parte de los recursos asignados para la investigación y siendo vindicado por movimientos sociales ligados a la problemática de la salud, y ampliamente difundido, no solo desde publicaciones científicas o especializadas, sino también en los medios masivos, particularmente en la prensa gráfica y la televisión.

Nos interesa entonces aquí retomar el ámbito de la salud pública como cuestión política, pensando los problemas de salud como problemas que afectan directamente a personas y comunidades y que deben ser resueltos a partir de soluciones de corto y largo plazo que consideren la especificidad y complejidad del campo (y la relación entre niveles) y la singularidad de cada problema.

Consideramos que la reinterpretación de los problemas por fuera de los presupuestos teórico metodológico predominantes, hacen a la repolitización del campo y permiten imaginar soluciones alternativas. Recordando que “toda propuesta científica supone heurísticas que abren, que hacen visible problemas, pero que también ocultan problemas” consideramos que el enfoque de derechos, si bien es

relevante y productivo en muchos aspectos, es insuficiente para nuestro propósito y, además, hasta el momento, suponemos en una primera aproximación, conlleva prácticas de comunicación en salud instrumentales, basadas en postulados muy discutidos desde la investigación en comunicación de los últimos años.

Nos detendremos entonces en una lectura de la enunciación pública de los problemas de salud, y por lo tanto de las interpretaciones difundidas, las nociones y los significados que interpretamos que dichas nociones ponen en juego, los aspectos que visibilizan y los que invisibilizan, y el marco de acciones esperables a partir de dichas significaciones, desde una lectura que impugna la exclusividad de las interpretaciones difundidas públicamente, proponiendo el método y la perspectiva teórica de la semiótica en tanto abordaje productivo para la resolución de problemas.

El abordaje semiótico

Los estudios semióticos abordan los procesos de significación social, sistemas y procesos de significación que el analista discierne a partir de una diversidad de materias significantes, y a partir de una serie de categorías analíticas (“signo”, “sentido”, “significación”, “enunciación”, “discurso”, “interdiscursividad”, entre otras) consistentes con su posición epistemológica.

En su trabajo “El giro semiótico” Fabbri (2004) propone retomar la “vocación científica” de la semiótica desde el campo de las ciencias sociales, entendiendo que una vocación científica implica una vocación empírica y la consistencia entre los niveles empírico, metodológico y teórico, que define y justifica las categorías convocadas para el análisis:

Si la semiótica es una disciplina eminentemente filosófica no lo es porque estudie los signos filosóficamente, ni porque indague sobre lo que dicen los filósofos de los signos. Es filosófica porque trabaja con las imágenes del pensamiento subyacentes a los textos que sabe y quiere analizar (...) Así el empírico es el primer nivel de la semiótica, hay que relacionarlo con el segundo nivel, el metodológico. Para describir los funcionamientos de sentido necesitamos métodos. Por métodos entiendo una serie de conceptos formados e interdefinidos pero sobre todo responsables de su propia interdefinición. (...) Este nivel metodológico, que es el segundo nivel de la semiótica, está conectado con otro nivel, el teórico. Se trata de un nivel muy necesario porque en él debemos ser capaces de definir y justificar las categorías que se usan en el momento empírico y metodológico (...) Cuarto y último nivel: el epistemológico. Todas las buenas teorías, para ser responsables, deben explicitar su posición filosófica” (Fabbri, 2004, p.51-52)

Retomando esta afirmación de Fabbri y contra su interpretación de la semiótica peirceana, consideramos aquí que la semiótica de Peirce comprende estos niveles de análisis. A su vez, la semiótica de Peirce es consistente con corrientes de la lingüística y del análisis de la imagen que permiten el abordaje específico de materias significantes involucradas en fenómenos de enunciación.

Peirce es el iniciador de la corriente filosófica del pragmatismo, o pragmaticismo, y él mismo afirma que se trata de una teoría filosófica y un método. Como teoría sostiene que el significado racional de una palabra u otra expresión, reside exclusivamente en su efecto concebible sobre la conducta de la vida y como método se ocupa de los procedimientos para averiguar los significados de “los conceptos

intelectuales". Los conceptos intelectuales, dice Peirce, expresan "ideas".

Según Peirce nuestras ideas son las ideas de sus efectos sensibles, por tanto, y esto es lo que se conoce como máxima pragmática: "Consideremos qué efectos, que puedan tener concebiblemente repercusiones prácticas, concebimos que tenga el objeto de nuestra concepción. Nuestra concepción de estos efectos es la totalidad de nuestra concepción del objeto". La idea de "fuerza" en física permite comprender mejor la propuesta peirceana: es el concepto que explica los cambios de movimientos de los cuerpos, sin embargo ¿qué es la "fuerza"? es posible explicarla por lo que produce efectiva y potencialmente y no por su contenido.

La significación de los conceptos reside entonces en la descripción de la disposición para la acción que producen, en las posibilidades de acción que sugieren, al contrario de sostener que refieren a un contenido que es necesario descifrar o restituir. El desarrollo de las acciones, el vivir en arreglo a estos conceptos es el movimiento en el que las ideas "encarnan" y muestran su eficacia.

Como corriente filosófica, el pragmatismo entiende el razonamiento como una actividad vital (que en arreglo a determinados métodos consensuados por la comunidad científica es razonamiento científico, lógico) que parte de una "duda real". Presupone que todo pensamiento es sígnico y rechaza la introspección como método de conocimiento, proponiendo en cambio la experimentación, el "tratar a la filosofía como lo haría un hombre de ciencia".

Para comprender cómo el pensamiento es un proceso sígnico es necesario entender qué es un signo y qué es semiosis. A lo largo de su obra Peirce da muchas definiciones de qué es un signo, brevemente, el signo es una relación de tres términos que refiere a categorías, ontológicas, fenoménicas y cognitivas: la primeridad, o "universo de la posibilidad", de la cualidad presente; la segundidad como universo o instancia de lo real existente, de aquello que se nos impone, "nos golpea" nos hace reaccionar; la terceridad, la generalidad y las regularidades, la instancia en la que podemos establecer conexiones entre pensamientos, el intermediario (el logro de la intermediación) entre el objeto y nuestra representación mental.

Para comprender la idea de "experimentación" es necesario aclarar que no refiere a un experimento único ni a un "procedimiento de laboratorio" sino a las "operaciones del pensamiento".

¿Cuáles son los ingredientes esenciales de un experimento? Primero, desde luego, un experimentador de carne y hueso. Segundo, una hipótesis verificable. Esta es una proposición que refiere al universo que rodea al experimentador, o a una parte de él bien conocida, y que solo afirma o niega de éste alguna posibilidad o imposibilidad experimental. El tercer ingrediente indispensable es una duda sincera en la mente del experimentador respecto de la verdad de esta hipótesis. Pasando por alto varios ingredientes en los que no necesitamos detenernos, a saber, el propósito, el plan, y la resolución, llegamos al acto de elección mediante el cual el experimentador aísla ciertos objetos identificables sobre los que va a operar. Lo siguiente es un acto externo (o cuasi externo) por medio del cual modifica esos objetos. Luego viene la posterior reacción del mundo sobre el experimentador en una percepción; y, finalmente, su reconocimiento de la enseñanza del experimento. Si bien las dos partes principales del evento mismo son la acción y reacción, la unidad de la esencia del experimento residen sin embargo en su propósito y su plan, los ingredientes pasados por alto en la enumeración. (Peirce, 2012, p. 420)

El método de Peirce reside en la experiencia, parte de la experiencia (en tanto percepción de una

sensación o reacción ante un estado de cosas) y vuelve a la experiencia modificándola y posibilitando la expectativa, imaginación o sugerencia de posibles acciones. En toda percepción hay operaciones de interpretación, generalizaciones no razonadas (o no racionalizadas) que escapan a nuestro control. El conocimiento nuevo se produce cuando en la percepción surge una duda, algo que es disruptivo respecto de la percepción habitual y que da lugar entonces a una conjetura, que posteriormente será sometida a los procedimientos de experimentación. Peirce entiende este proceso como proceso, dado que es una operación de pensamiento, como proceso inferencial y lógico.

Dice Dewey respecto del proceder pragmático:

Aquí el modo de proceder pragmático consiste en poner a la idea a trabajar dentro de la corriente de la experiencia. Aparece no tanto como una solución cuanto como un programa para un ulterior trabajo, y en particular como una indicación sobre el modo en que se podrían modificar las realidades existentes. (...) Cuando de lo que se trata es de una idea, es la idea misma la que es práctica y su significado reside en las realidades modificadas a las que apunta. Mientras que el significado de un objeto consiste en los cambios que éste exige en nuestra actitud, el significado de una idea consiste en los cambios que en tanto que actitud ella efectúa en los objetos (Dewey, 2000, p. 85)

Peirce ubica en alguno de sus trabajos el estudio de la significación en unidades de sentido más amplias que las palabras

Supongamos que un hombre razona de la siguiente manera: la Biblia dice que Enoch y Elías ascendieron al cielo; entonces, o bien la Biblia se equivoca o no es estrictamente verdadero que todos los hombres son mortales. Qué es la Biblia y qué es el mundo histórico de los hombres, con los que se relaciona este razonamiento es algo que tiene que demostrarse mediante índices. El razonador hace una especie de diagrama mental, por medio del cual ve que su conclusión alternativa tiene que ser verdadera, si la premisa lo es, y este diagrama es un ícono o semejanza. El resto son símbolos, y la totalidad puede considerarse como un símbolo modificado. No es una cosa muerta, sino que lleva la mente de un punto a otro. El arte de razonar es el arte de ordenar tales signos y de averiguar la verdad". (Peirce, 2012, p. 60)

Por tratarse del estudio del razonamiento, proceso sígnico que es una actividad propia de la especie (averiguar algo que no conocemos a partir de lo conocido) y que en su proceder científico es razonamiento lógico, Peirce entiende tres competencias o áreas en la semiótica, entendida como lógica.

La gramática pura, indaga lo que debe ser verdadero del signo usado por cada inteligencia científica para que pueda incorporar cualquier significado. La lógica propiamente dicha, que es la ciencia formal de las condiciones de verdad de las representaciones. La retórica pura, que averigua las leyes por las cuales en cada inteligencia científica un signo engendra otro signo, y especialmente un pensamiento genera otro.

La semiótica de Peirce, hasta aquí brevemente caracterizada, es consistente con teorías de la argumentación del habla ordinaria y con corrientes de la lingüística y prácticas interpretativas del análisis del discurso, como ha sido mencionado por numerosos autores, entre ellos, Verón (2013). De esta manera, se seleccionó un acontecimiento de salud pública que involucra los niveles anteriormente mencionados, para ser analizado desde la perspectiva semiótica en colaboración con las corrientes del análisis del discurso, la argumentación y la retórica de la imagen, consistentes con la semiótica de Charles Peirce.

El análisis de un problema de salud pública

Las circunstancias de la muerte de Ana María Acevedo en un hospital público de la Ciudad de Santa Fe y las posteriores denuncias penales a los profesionales de la salud responsables de su atención, fueron difundidas a lo largo de varios años a iniciativas de movimientos de mujeres y en coordinación con personas integrantes de partidos políticos, del periodismo y de los movimientos sociales. Estas circunstancias fueron referidas como “Caso Ana María Acevedo” en años en los que hubo una coyuntura política particular en materia de “discusión pública” o “debate” respecto de la temática del aborto. Es precisamente la noción de “debate” respecto de temas de salud pública y en particular respecto de problemas de salud pública que han sido judicializados, sobre la que, en primera instancia, recae nuestra atención.

Ana María Acevedo fallece en mayo de 2007, luego de haber sido derivada a la Ciudad de Santa Fe. Tenía entonces diecinueve años, era madre de tres hijos y padecía de un cáncer de mandíbula diagnosticado tardíamente luego de haber sido tratada por una afección en una muela, en un centro de salud de la localidad de Vera, donde residía.

Una vez hospitalizada, por decisión médica a la que se opone la familia, no recibe tratamiento terapéutico ni paliativo debido a la detección de un embarazo reciente para el que el tratamiento contra el cáncer está contraindicado. Se le niega también el acceso a un aborto, contemplado en estos casos en la legislación vigente al estar en peligro la vida de la madre. Al sexto mes de embarazo se le practica una cesárea; nace una niña que muere al día siguiente y poco después fallece Ana María sin haber recibido tratamiento para mitigar el dolor. La situación tomó estado público cuando su madre, Norma Cuevas, mediante el consejo del que entonces era su abogado, solicita una nota a un diario provincial e, inmediatamente después de publicada, conoce a abogadas del movimiento “Multisectorial de Mujeres de Santa Fe” (quienes luego asumirán la representación legal de la familia) participando hasta la fecha de acciones de protesta y comunicación pública junto con la organización en favor de los derechos de las mujeres y la despenalización y legalización del aborto.

Como resultado de las acciones iniciadas por la familia, se ordenó el procesamiento de seis médicos intervinientes, y esta primera sentencia, que reconoce la obstaculización para el acceso al aborto no punible como delito, ganó un premio en una organización dedicada a distinguir las decisiones judiciales favorables al ejercicio de los Derechos Humanos. Actualmente la familia espera la reparación económica necesaria para el sostenimiento de los hijos de Ana María, y, según dijo Norma en una entrevista que realizamos con motivo de este trabajo “que vayan presos” los médicos sobre los que se ordenó el procesamiento. Profesionales de la salud entrevistadas comentaron que el episodio había impulsado también la difusión de los criterios y pasos de protocolización de la atención de los abortos no punibles en el ámbito provincial.

El “Caso Ana María Acevedo” fue difundido en la prensa radial y gráfica de alcance nacional y provincial, narrado en audiovisuales y murales, un mural ubicado en la costanera de la Ciudad de Santa Fe y un mural ubicado detrás del Hospital Iturraspe, donde murió Ana María. Los murales fueron vandalizados y vueltos a pintar. El episodio también tuvo impacto entre los/as trabajadores del Hospital Iturraspe, y fue

difundido en folletería de los movimientos sociales. Aún hoy es discutido en instituciones académicas y del ámbito jurídico, y mencionado públicamente por los movimientos de mujeres como “bandera de lucha” por el aborto legal, seguro y gratuito.

Para el análisis se seleccionó un corpus de materiales (notas de la prensa escrita, videos publicados en Internet, imágenes de murales públicos, folletería de movimientos sociales) y se comenzó con un acercamiento al problema a partir de entrevistas con personas involucradas, sin la intención de analizar estas entrevistas, sino como “método de entrada” alternativo al difundido por los medios masivos.

Este estudio se propone analizar la interdiscursividad que enunció públicamente las circunstancias de la muerte de Ana María Acevedo entre los años 2007 y 2012, intentando evitar el sesgo del discurso jurídico y el sesgo de considerar como discusión pública las emisiones o difusiones de los medios masivos. El objetivo es además poner a prueba, o experimentación, la pertinencia, relevancia y productividad del abordaje semiótico en los estudios de salud colectiva. Dado que se trata de una investigación en curso correspondiente a un proyecto de tesis doctoral, muchos aspectos todavía están siendo trabajados al momento de terminar esta publicación. Sin embargo, la intención es poner en discusión el trabajo, incluso durante su transcurso.

Notas

1 Esta corriente, presuponiendo postulados del pensamiento marxista y vindicada por sectores comprometidos con propuestas de transformación política, comprendió la salud - enfermedad como un hecho social (determinado por procesos sociales y como proceso social en sí mismo) de carácter histórico. El tipo, distribución y frecuencia desigual de las enfermedades en diferentes grupos humanos, así como las modificaciones de los perfiles patológicos, serían la evidencia del carácter histórico y colectivo de la salud – enfermedad. Ejemplos de la manifestación de la dimensión histórico - social de las maneras de enfermar y morir, serían las diferencias en la esperanza de vida (entre poblaciones y entre clases sociales), la desigual distribución y características propias de las enfermedades que conllevan las actividades ligadas al trabajo, así como en la fisonomía de clase.

2 Muchos enfoques de las ciencias sociales han sido puestos al servicio de análisis conductuales para promover la adquisición de hábitos saludables desde políticas sustentadas en marcos normativos diversos. Ver Castro (2011)

3 A fines de los años 70 la OMS impulsa la Conferencia Internacional de Salud en Alma Ata, donde la salud es enunciada como “ derecho humano fundamental” entendiéndose que “el logro del grado más alto posible de salud es un objetivo social sumamente importante en todo el mundo, cuya realización exige la intervención de muchos otros sectores sociales y económicos, además del de la salud”. La Atención Primaria de la Salud (APS) se recomienda como una estrategia adecuada para el logro de estos objetivos, y esta estrategia aún hoy es la que orienta el sistema sanitario en nuestro país. La Atención Primaria de la Salud se definió como “la asistencia sanitaria esencial basada en métodos y tecnologías prácticos, científicamente fundados y socialmente aceptables, puesta al alcance de todos los individuos y familias de la comunidad mediante su plena participación y a un costo que la comunidad y el país puedan soportar, en todas y cada una de las etapas de su desarrollo con un espíritu de autorresponsabilidad y autodeterminación.(Casas,2008).

Bibliografía

AYRES (2008) *Para comprender el sentido práctico de las acciones de salud: contribuciones de la hermenéutica filosófica*. Salud colectiva v.4 n.2 Lanús mayo/ago. 2008

CASAS, L (2008) *La comunicación para la salud: prácticas diversas, saberes concurrentes y problemas comunes*, X Congreso RedCom, Salta 2008. ISBN 978-950623045

(2010) Vigencia y relevancia del pensamiento de Peirce en los estudios semióticos contemporáneos.<http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.htm>

(2012) *La Semiótica de Peirce y las teorías de la enunciación en el análisis de procesos de producción social de sentido*. <http://www.unav.es/gep/JornadasPeirceArgentina.html>

DEWEY J (2000) *La miseria de la epistemología*. Ensayos de pragmatismo Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

FABRI, P (2004) *El Giro Semiótico*. Barcelona, Gedisa

LAURELL, A.(1981) La salud enfermedad como proceso social *Revista Latinoamericana de Salud*, 1981, 2(1): 7-25,

----- (2010) Revisando las políticas y discursos en salud en América Latina. *Revista Medicina social*. volumen 5, número 1. www.medicinasocial.info

MENENDEZ, E (1983) en MARGULIS, S (1983) *Ciencias Sociales y Salud*. En las segundas jornadas de APS. CONAMER.

MERCER,H (1983) en en MARGULIS, S (1983) *Ciencias Sociales y Salud*. En las segundas jornadas de APS. CONAMER.

PEIRCE, Ch. (2012) *Obra filosófica reunida*. Tomos I y II. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

SAMAJA, j (1983) en MARGULIS, S (1983) *Ciencias Sociales y Salud*. En las segundas jornadas de APS. CONAMER.

SPINELLI, H. (2010) *Las dimensiones del campo de la salud en Argentina*. Salud colectiva vol.6 no.3 Lanús sep./dic.

TESTA, M. (2012) *Pensar en Salud*. Buenos Aires, Lugar Editorial.

VERON, E (2013) *La semiosis social 2*. Buenos Aires, Paidós.

Actuaciones metalingüísticas en el teatro de vecinos

Casco, Gonzalo Fernando

gonza_casco@hotmail.com

Proyecto: “La Gramática en fronteras (inter)disciplinares. Entramados semióticos. Parte II” -Proyecto de la Secretaría de Investigación y Posgrado-Programa de Semiótica. FHyCS. UNaM.

Director e integrantes del equipo: Raquel Alarcón (directora). Victoria Tarelli (codirectora). Sebastián Franco. Gustavo Simón. Juan Alcaráz. Juan Pérez Campos. Norma Malaczenko.

Institución: Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Resumen:

Para el presente trabajo proponemos indagar las relaciones entre la gramática y el humor para analizar sus atravesamientos en guiones de “La Murga de la Estación”, importante grupo de teatro comunitario de la esfera cultural de la ciudad de Posadas, Misiones. El punto de partida para esta investigación se cimenta en los estudios realizados por el proyecto de investigación “La gramática en fronteras (inter)disciplinares. Entramados semióticos. Parte II” desde donde se propone un estudio gramatical interfaz para poder atender a las complejidades del dialecto situado en frontera. Las manifestaciones artísticas de este discurso teatral juegan en fronteras lúdico-estéticas, teórico-lingüísticas, político-cotidianas, semiótico-gramaticales y configuran un territorio discursivo muy interesante para el estudio de experiencias lingüísticas y metalingüísticas.

Se propone identificar y analizar en la construcción textual de los guiones la relación entre procedimientos (meta)lingüísticos, las figuras del humor y modalidades discursivas para generar sentidos de crítica social configurados en una variante dialectal que exhibe las hibridaciones del lenguaje cotidiano.

Palabras clave: reflexión metalingüística – frontera – humor – carnaval.

Actuaciones metalingüísticas en el teatro de vecinos

*En la noche de San Juan,
cómo comparten su pan,
su tortilla y su gabán,
gentes de cien mil raleas*
(Joan Manuel Serrat-Fiesta)

1. Tepotí

Con las luces ya apagadas y todo el público por fin acomodado (incomodado/aglutinado) en las gradas del galpón, tras bambalinas se escucha al unísono un grito: ¡Tepotí!, y todos entendemos que la actuación comienza inmediatamente. La Murga de la Estación está de fiesta, cientos de espectadores posadeños esperamos anualmente, el 23 de junio esta representación carnavalesca en conmemoración a “San Juan”, santo que la tradición popular relaciona con rituales en torno a fuego (por su significación purificadora y renovadora) y con su capacidad de hacer milagros en cuestiones de amor.

Tepotí es un vocablo de origen guaraní que significa excremento, mierda/merda, según el diccionario “Tesoro de la Lengua Guaraní”, de Antonio Ruiz de Montoya (1.639). Esta sola palabra pronunciada en un estentóreo y unánime grito por los 60 vecinos funciona como bisagra entre el mundo cotidiano y el mundo mágico del teatro, dando inicio a la actuación, los vecinos de todos los días pasan a ser actores de la fiesta de San Juan.

La Murga, en tanto grupo de teatro comunitario, desde hace 15 años produce y representa obras que recuperan nuestra memoria colectiva, nuestro lenguaje y nuestra identidad y, de manera estética, realiza críticas y denuncias sociales jugando permanentemente con el discurso humorístico.

Una de las presentaciones tradicionales que se mantuvieron a lo largo de la historia de este grupo es la tradicional Fiesta de San Juan que se realiza cada 23 de junio por la noche y que finaliza a las 00:00 del día 24 de Junio con la quema del muñeco de Judas. En este trabajo seleccionamos los textos discursivos (guiones) con el fin de describir y analizar los mecanismos metalingüísticos en la producción del humor ubicándonos en las fronteras gramaticales/discursivas/semióticas de algunos textos canciones referidos a la figura del santo, a sus juegos típicos y las conexiones con la situación actual.

En relación con estos particulares guiones conviene realizar una alerta metodológica ya que son fruto de la producción colectiva y van sufriendo modificaciones en el proceso mismo de los ensayos (por los sucesos sociales inmediatos dignos de ser incorporados: la asunción del Papa Francisco I, la muerte de Néstor Kirchner) y/o en las sucesivas funciones de la noche de San Juan las versiones se van modificando según las interacciones con el público. También hay que agregar que en los textos verbales, la construcción del humor se ve acotada puesto que el efecto humorístico resulta de un complejo entramado entre éste (texto), su oralización (con todos los componentes suprasegmentales y paraverbales) y los significantes del espectáculo teatral (acotaciones que aparecen muy escuetamente en los guiones).

Y ahora para adentrarnos en el análisis de los fragmentos seleccionados, apelamos al tepotí para auto-arengarnos y darnos fuerza en la oratoria de esta actuación. Nos encomendamos al santito ya que: “tiene payé San Juan”.

2. Tiene payé San Juan

La función glosadora es aquella que se centra en el código lingüístico como objeto científico pero también en “las operaciones metalingüísticas [que] muestran ser parte integrante de nuestras actividades verbales” (Jakobson, 1956, p. 86) tanto en las prácticas sociales formales como en el discurso cotidiano. Los particulares “juegos del lenguaje” que atraviesan la construcción de textos humorísticos ponen en jaque a la institución Lengua en tanto aparato formal de modelos canónicos, atentan contra las leyes que ordenan regularmente el uso y los discursos, transgreden

irreverentemente normas morfosintácticas, fonéticas y gráficas; producen ambigüedades semántico/léxicas, vacíos o explosiones de sentidos que provocan un estallido anímico sobre la base de la complicidad compartida.

Las operaciones metalingüísticas “facilitan información acerca del funcionamiento y de las posibilidades del código”(Vigara Tauste, 1992, p. 3), estas operaciones se pueden utilizar con la intención de favorecer la intercomprensión entre los hablantes o, en el caso del humor, deliberadamente para “des-colocar” sentidos. Las operaciones metalingüísticas entrecruzan procedimientos gramaticales en la construcción del humor para lograr a través de la parodia, las exageraciones, o las desviaciones a la norma una reconstrucción establecida en un lazo de confabulación entre el enunciador y su enunciatario desde la cual se soslaya la crítica social compartida.

Ahora bien: ¿Cómo operan estos juegos lingüísticos en las textualidades verbales de la Murga de la Estación?

Para esta ocasión tomaremos como protagonista la figura del santo que aparece a lo largo de los años con la misma personificación (un personaje colorado, vestido con una blanca túnica que siempre actúa desde su altar a un costado del escenario). Partir de la figura del santo nos permite rastrear (primeramente) las interacciones con otros de los tantos personajes de la obra, entre los que podemos destacar (para poder agruparlos de manera metodológica y seguir indagando en próximas conversaciones): - los típicos de nuestra región (las paseras, los colonos, el paraguayo, el pescador, etc.) –los políticos (vivos y muertos) que dan pie a las parodias y sátiras críticas –los alegóricos como la Provincia y la Nación – los míticos de la región y los santos y casi santos del santoral oficial.

Todos personajes se caracterizan transversalizados por un dialecto determinado que representa de por sí una desobediencia hacia la norma de los mandatos de la lengua estandarizada oficial. Los niveles de una gramática interfaz interjuegan en la construcción de nuevos sentidos que logran el efecto de lo cómico. El cruce de todos estos niveles interfaces se puede observar cuando analizamos el estribillo de las canciones de San Juan:

Tiene payé san Juan tiene payé
Tiene payé san Juan tiene payé
Me dice las cosas que quiero saber

El objeto propiedad del santo (payé) constituye un gualicho, una simpatía, una “preparación” que realiza un ser mágico (un brujo, un chamán, un curandero) para conseguir algún fin. El humor se logra pragmáticamente a partir de la construcción del santo que empieza a tener identidad regional gracias a su *payé* que en este caso en particular consiste en conocer/saber/anticipar “lo que quiero saber”: cuál será el futuro amoroso de los solteros/as que hacen cola:

Tenemo' una cola de chicas que lo andan buscando
Pa' ver si es verdad lo que dicen, ¡que tiene payé! (SJ 2013)

Para recibir las "señas" del santo y que pueda efectuarse su magia que permite predecir el futuro amoroso de sus creyentes es necesario realizar las llamadas pruebas de San Juan:

Trajeron cuchillo, el banano y una palangana
La vela, el papel y la tinta y la biblia también (SJ 2013)

En esta enumeración se puede observar nuevamente la conjunción de costumbres tradicionales/paganas junto a las conservadoras/religiosas que se conectan en la noche de San Juan. Cuchillo, banano, palangana, vela, papel y tinta hacen alusión a las distintas simpatías o modos de enterarse de la suerte futura según rituales no cristianos, pero al final de la enumeración la biblia se hace presente otorgando un carácter más oficial a los rituales. El elemento de la biblia no se utiliza para ninguna simpatía sino que simplemente ejerce un poder simbólico en torno a la figura de un personaje del santoral oficial. Conviven en un discurso los elementos carnavalescos rabelaisianos que reproducen esa risa del pueblo bajtiniana.

Soltera I: Tengo mucho miedo de quedar soltera. Por eso al santito le pido esta prueba [Redobles... el gallo busca y come su maíz, festeja.]

El coro: Una gran sorpresa tiene para ti, no es un marido es el curupí.(SJ 2010)

Otra prueba es la del gallo que luego de varios días sin ser alimentado se lo larga en una ronda de mujeres solteras con maíz en la mano y es el animal el que elige la soltera que por fin se casará comiendo de su mano. En este fragmento el gallo elige a la Soltera I que tiene destinado un matrimonio con el curupí, duende mítico que representa la fertilidad en la cosmovisión guaraníca. Provisto de un enorme miembro viril recorre el escenario persiguiendo desafortadamente a todas las mujeres.

El desplazamiento de la capacidad milagrosa del payé se extiende también a la Virgen, en el caso de las paseras paraguayas a la Virgen de Caá Cupe para que las proteja del control de la aduana.

A la Virgencita de Caá Cupe/ le pedimos un paye
A la Virgencita de Caá Cupe/ le pedimos un paye (con actitud sumisa)
Que no nos encuentren la mercancía/ que una le pasa de noche y de día
Es nuestra forma de trabajar/ que ningún milico se atreva a tocar (con actitud amenazante)
(SJ 2006)

El humor se construye en la complicidad con el espectador que se identifica con el más débil y aplaude esta amenaza al control y al poder. Es interesante la identificación de la figura de las paseras con la virgen de Caá Cupe por la carga simbólica que tienen ambos personajes bien característicos del país vecino y nuestros contactos. Podemos analizar también en estos enunciados una resistencia de la lengua en uso de algunas formas de la sintaxis desordenada, en las construcciones verbales y en

el leísmo propio del territorio fronterizo misionero, variedad dialectal que la Dra. Ana Camblong denomina “asperón y basáltico”. La figura del payé o de las pruebas de San Juan se ven semióticamente tejidas en un discurso teñido de un color local que relaciona lo gramatical con la representación social de los enunciadores y las relaciones de poder.

3. Chake con el fuego... chake con el juego

Otros de los rituales típicos de la fiesta de San Juan están relacionados con el fuego, el componente purificador y sanador de esta fecha. Para animar a la gente a entrar en contacto con el ígneo elemento se realizan o se preparan diversos juegos como: la pelota tatá, el toro candil, el cruce de brasas y la quema del muñeco de Judas. A ellos se suele sumar el juego del palo enjabonado que si bien no guarda relación directa con el fuego, exige osadía, destreza y habilidades al igual que los otros juegos y es típico de las kermeses tradicionales del pueblo. En los guiones de la Murga encontramos referencias a todos estos juegos en sus canciones típicas que entran y escenifican un dialecto fronterizo cargado de valoración ideológica. Es así que podemos citar, por ejemplo:

Canción de la pelota tatá
Ta, ta, ta, ta, pelota, ta, ta.
Chake tu pelo chake tu ropa
La gurisada pateó la pelota
Andate al arco si sos machito
Si ya quedaste sin tu zapatito.
San Juan, San Juan, San Juan
Ponete “pancutan”

Primeramente el nombre de la pelota “tatá” proviene directamente del guaraní y significa: *fuego*. Justamente, esta pelota consiste en una bola de trapos empapados de algún material inflamable que se enciende y se la patea durante una fiesta. La canción advierte a la *gurisada* del peligro de jugar con fuego: *chake* palabra del guaraní que significa ¡cuidado! Funciona como una interjección más que como un sustantivo.

Morfosintácticamente se observa el uso de los diminutivos en los términos (machito, zapatito). En esta ocasión la interjección “tienta” al desafío de ir al arco. Los diminutivos usados con matiz peyorativo y las consecuencias (haberse quemado, aludido metonímicamente por el remedio pancután) producen el efecto humorístico.

Canción del Palo Enjabonado:

Dale chamigo dale pelado
Te está esperando el palo enjabonado
Dale chamigo fijate bien
Te está esperando un billete de cien

Por ejemplo en la canción del palo enjabonado realiza un papel protagónico el uso del voseo, uso lingüístico tan típico de la región por ejemplo en el verbo *fijate*, Además el pronombre personal de segunda persona *te* (te está esperando... fijate bien) refuerza el uso del nominal vos. En relación

con este aspecto morfosintáctico se concatena un aspecto lexical del uso del “chamigo”. El término enormemente utilizado en la variante regional acarrea un proceso de construcción de palabra muy particular donde se enlazan las lenguas guaraníicas y españolas. El pronombre *che* que se podría traducir a nuestros pronombres personales de primera persona “yo, mi, me” pero para esta construcción de palabras nos sirve su relación con nuestro adjetivo posesivo *mío* o *mi*. Es así que el pronombre *che* indicaría, en este caso, un sentido de posesión y sumada la palabra española *amigo* se formaría *chamigo: amigo mío, mi amigo*. Este *che*, como vimos, nada tiene que ver con la muletilla interpelativa más bien rioplatense del *che* como vocativo.

Cabe destacar que el vocablo *chamigo* indica una relación de cercanía entre los interlocutores que lo utilizan. Es por esto que el uso del voseo (en tanto uso más bien informal, descontracturante de las relaciones del habla) se puede relacionar directamente con el vocablo. La Murga de la estación siempre juega con esta relación confraternal que discurre en sus guiones, proponiendo una complicidad con el “Pelado” (en tanto personaje típico de barrio), viendo al espectador como un vecino, un amigo o un futuro integrante del grupo.

La doña K nos dijo
que estaba muy cansada
de ver como estos tipos
las rutas le cortaban,
pero en 4 x 4
un tipo apareció,
dijo: abran la ruta,
porque viene la yuta
y todo se pudrió.

De humo se llenó
todoGuaiguaychú
y el pobre Torito
no decía ni mu.
Y mientras tanto, entonces
tendremos que esperar
y si no es ahora,
será en otro San Juan
(SJ 2008)

El toro candil, es el nombre compuesto que se usa para designar a un toro con cornamenta de fuego que corre a la gente. Este es otro juego típico cuya ausencia en este caso permite articular con las críticas políticas concatenadas con los sucesos actuales de ese momento de representación (en aquel entonces sucedía el conflicto con el campo).

Son precisamente los políticos quienes resultan el mayor motivo de risa en el cruce de las brasas. Según la tradición el que tiene fe y no tiene pecados puede cruzar descalzo el colchón de brasas sin quemarse. Los vecinos espectadores vemos pasar a los conocidos políticos locales sobre una brasa

ficticia al: gobernador, intendentes, concejales, etc., que terminan quemados luego de iniciar el cruce, a pesar de que San Juan les advirtió.

No se me avive tire el zapato
Mire que el fuego le deja sin tacos
No tenga miedo vaya descalzo
Si tiene fe pasará caminando.
San Juan, San Juan, San Juan
Cha-ke tu pa-ta...

4. Si somos muchos, mucho mejor

Para finalizar volvemos a citar un fragmento de una canción pero ahora de cierre con el que el grupo suele terminar su actuación para volver a inmiscuirse detrás del telón. San Juan es una excusa que encuentra La Murga para recuperar el valor de la fiesta en tanto actividad social y es por esto que constantemente invita a la participación y conformación del equipo.

En esta inconclusa recuperación de las voces de los vecinos de Posadas buscamos abordar las formas metalingüísticas del humor que operan en los mecanismos de resignificación de una memoria colectiva. En los intersticios lingüísticos de los textos trabajados reconocemos la transversalidad de nuestro lenguaje que opera desde la resistencia a los mandatos imperiales. Los textos exhiben la variedad dialectal fronteriza y las dinámicas de interacción que constituyen la ajetreada y movediza (con)vivencia en los límites (Cfr. Camblong 2001)

Hace tantos años venimos festejando
Con toda la murga la fiesta del Santo
Para hacer memoria, te voy a contar
Algunas historias que JARA JAJÁ...

En el relato teatral de estos vecinos se mantienen en todos los guiones algunos estribillos que van sosteniendo la historia y la complicidad. Una sola partícula sintagmática: “hace... años venimos festejando” mantiene la diacronía del relato haciendo sostener y fortalecer la historia de este grupo, por un lado, y la memoria colectiva por otro. A través de la parodia, las exageraciones, las distintas desviaciones a la norma se entabla una reconstrucción establecida en un lazo de complicidad entre los enunciadores/actores/vecinos y sus enunciatarios/público/vecinos que soslaya la carnavalesca crítica social.

Bibliografía

БАУТИН, Мижайл (1982): El problema de los géneros discursivos: Planteamiento del problema y definición de los géneros discursivos en *Estética de la creación verbal*. Méjico: Siglo XXI

----- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

CAMBLONG, Ana (2001) Palpitaciones cotidianas en el corazón del Mercosur en *AQUENÓ, Rev. De Letras Nº 1*, Posadas, Misiones.

LOTMAN, I. (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra. Tr. Desiderio Navarro.

VIGARA, Tauste (1992) *Función metalingüística y uso del lenguaje* en *Epos*, nº 8, 1992, pp. 123-141 disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv>

WITTGENSTEIN Ludwig. (2002): *Investigaciones Filosóficas*, Ed. Crítica, México.

Textos inéditos: guiones de la Murga de la Estación- Fiesta de San Juan 2006-2008-2010-2013.

Una aproximación semiótico-discursiva a la problemática de la violencia de género en el discurso periodístico del Chaco

Natalia Virginia Colombo

nvcolombo@gmail.com

Proyecto de investigación: Producción y comprensión de discursos de circulación social en la región NEA. Descripción, análisis y aplicaciones.

Hugo Wingeyer (Director). Jimena Gusberti (Sub-directora). Natalia Colombo. Gladis Villalba. Olga Natalia Trevisán. Lucía Casal. Verónica Pedersen. Camila Rinaldi. Alejandro Angelina. María Julia Simoni. Aldo Lineras. María Beatriz Carranza.

Departamento-Instituto de Letras. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Nordeste.

Resumen

El presente trabajo tiene como finalidad una primera aproximación a la problemática de la *violencia de género* derivada de la cristalización discursiva de determinados roles sociales. En esta oportunidad el discurso periodístico del diario *Norte* del Chaco en torno de la cobertura de la desaparición y posterior asesinato de Tatiana Kolodziej (ocurridos en Resistencia en el transcurso del mes de octubre de 2012) fue de una gran importancia. Asimismo, la visibilización (o no) por parte del matutino local de otros casos de secuestros de mujeres ocurridos en esos días. Sin embargo, la violencia no se circunscribió sólo al discurso de la prensa sino también a aquellos discursos que, en términos de Verón (1987), se constituyeron en *efectos* de otros. De acuerdo con Angenot (2010) discursos que narran y argumentan lo sucedido en un determinado estado de la sociedad y que resultan inteligibles y aceptables, o también, *enunciabiles*.

Palabras clave: Discurso periodístico- violencia de género- análisis del discurso

Keywords: Journalistic discourse- gender violence-discourse analysis

1. Introducción

La presente ponencia propone la reflexión sobre algunos resultados de la investigación y tiene como eje vertebrador la problemática de la *violencia*. Sin embargo, no se agota en esta problemática general sino que constituye una primera aproximación a la *violencia de género*. Este tipo de violencia, como tantos otros, implica comportamientos y prácticas que están, muchas veces, naturalizados en el funcionamiento de la vida en comunidad. De acuerdo con esto, la propuesta de Ferrer Lozano y González Ibarra (2008, p. 2) resulta pertinente dado que consideran que la violencia de género es una variante de la violencia cultural y, en tanto práctica social, puede ser definida “en términos de estructuras de discriminación que sostienen y perpetúan las desigualdades entre hombres y mujeres sobre la base de una estratificación en la cual se diferencian roles intra y extradomésticos, capacidades, funciones”. Como resultado se produce la consolidación, por un lado, de la identidad

masculina tradicional sobre la base de dos procesos psicológicos simultáneos y complementarios, como el hiperdesarrollo del yo exterior (lograr, hacer, actuar) y la represión de la esfera emocional. Por otro lado, la femenina, como una identidad enajenada en la que el centro de su vida son los demás y cuya realización personal se define a partir de la realización de quienes la rodean.

Si bien la violencia de género contra la mujer constituye el interés central en este trabajo, no debe pasarse por alto que Judith Butler (2007) considera que el género está culturalmente construido y que la hipótesis de un sistema binario de géneros implica una igualación al sexo, mientras que el género es una categoría independiente del mismo. Resulta evidente, así, que la violencia no se da solamente contra las mujeres.

Esta propuesta se circunscribió al desarrollo de determinados hechos en la provincia del Chaco, cuyo epicentro fue la desaparición y el posterior hallazgo, muerta, de Tatiana Kolodziej, hechos ocurridos en Resistencia en el transcurso del mes de octubre de 2012. Además, incluyó otros casos de secuestros de mujeres conocidos en esos días. Como sabemos, desde un punto de vista empírico sólo podemos acceder a la dimensión discursiva de estos fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido.

De allí que la cobertura y configuración de los hechos realizados por el diario *Norte* del Chaco, de gran tirada en la región, resulte de una gran importancia. Asimismo, aquellos discursos que, en términos de Verón (1987) se constituyeron en *efectos*: declaraciones a la prensa de diversos actores, fotografías, intervenciones fotográficas, entre otros. De acuerdo con Angenot (2010) discursos que narran y argumentan lo sucedido en un determinado estado de la sociedad y que resultan inteligibles y aceptables, o también, *enunciables*. En otras palabras, formaron parte del *discurso social* en tanto sistemas genéricos, repertorios tópicos y reglas de encadenamiento de los enunciados “que, en una sociedad dada, organizan lo *decible* –lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo” (Angenot, 2010, p.21).

El secuestro y muerte de Tatiana, como también de otras mujeres, motivó el interés, además, sobre los roles sociales orientados a la idea de *inteligibilidad de género socialmente instaurada*. De acuerdo con Butler (2007, p. 70) las personas sólo se vuelven inteligibles “cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género”, es decir, cuando su actuación social en relación con papeles y funciones determinados, resulta coherente. Esto trascendió tanto en el *relato* de los hechos elaborado por *Norte* como en las imágenes, de las fotografías difundidas por el diario como otras que entraron en circulación a partir de la búsqueda iniciada por parte de familiares y amigos.

El corpus trabajado consistió en una serie de artículos periodísticos del diario *Norte del Chaco*, aparecidos entre el 21 y el 25 de octubre de 2012, como también, diversas imágenes que circularon socialmente. Para analizarlos se recurrió al análisis del discurso desde la perspectiva de la *semiótica estructural greimasiana*, por lo cual resultaron pertinentes al análisis los lugares que cada *actor* ocupó en el relato en función de las *acciones* en los textos. También, resultaron importantes los *procesos de transformación* que se operaron en los mismos.

En cuanto al abordaje del discurso fotográfico se acudió a la propuesta de Barthes (2009).

2. Desarrollo

En un primer momento, el análisis de los artículos se centró en los personajes-actantes que formaron parte del *relato* de *Norte* (Colombo y Trevisán, 2013). Pudo observarse allí que éstos fueron caracterizados en relación con dos ámbitos claramente diferenciados: el de lo masculino y el de lo femenino.

En cuanto a lo masculino, los actores que se desarrollaron en este ámbito fueron Sujetos que se caracterizaron por el movimiento y realizaron acciones (positivas o negativas): los policías que investigaron e intentaron esclarecer el caso y los funcionarios provinciales (gobernador, ministro de Gobierno, sub secretario de Seguridad) que *hacen hacer* a los efectivos. También se ubicó aquí al sospechoso del asesinato en tanto Sujeto que *hace* pero en sentido negativo. En ningún momento se mencionó a una mujer policía o funcionaria provincial que se destacara en el proceso de búsqueda de Tatiana, como tampoco, a una mujer cómplice del sospechoso.

Todos ellos operaron transformaciones en los estados de los otros actores: el asesino le quitó la vida a Tatiana y produjo *intranquilidad* en la ciudadanía; los policías buscaron esclarecer el caso y, al apresar al sospechoso, llevaron *tranquilidad* a la gente. Por su parte, los funcionarios les transmitieron a la policía el mandato de resolver el caso, en función de su *rol temático* de velar por la seguridad de la ciudadanía. Además de evaluar positivamente su accionar, constituyéndose en Destinatadores Justicieros.

A diferencia de la acción como característica esencial de los actores masculinos, en el ámbito de lo femenino los atributos se relacionaron, principalmente, con la *pasividad* (los sujetos sufren las acciones de otros, son víctimas) y con la *afectividad*. Los personajes del relato que manifestaron estas características fueron los ciudadanos, las mujeres, los familiares de las víctimas de violencia contra la mujer, Tatiana, sus familiares y amigos.

A los ciudadanos de Resistencia se los describió desde la emotividad, dado que se sintieron afectados por el accionar negativo del remisero y la inoperancia de los funcionarios en relación con la inseguridad reinante en la ciudad. Desde ese lugar se los configuró como sujetos que, ante la

frustración y el malestar por el incumplimiento de las instituciones, se movilizaron y clamaron justicia.

En este grupo de ciudadanos aparecieron, también, distintas organizaciones sindicales, sociales, familiares de Tatiana, como también, varias familias víctimas de la inseguridad. Principalmente, las mujeres de la agrupación Mumalá, muy bien identificadas. Sin embargo, el diario *Norte* diferenció de este grupo a las mujeres en general, que, a su criterio son las principales protagonistas en situaciones de violencia e inseguridad cotidiana como robos, violaciones y asesinatos. Les dedicó una mayor atención y configuró a tal actor como altamente vulnerable ante los ataques de delincuentes, por lo que tienen miedo (como característica central).

Y se observa aquí el funcionamiento de un discurso en el que cual el rol de la mujer cae en el estereotipo de un sujeto pasivo, ligado fuertemente a lo afectivo, incapaz, además de defenderse por sí sola. *Norte* asoció la imagen de Tatiana a esta caracterización, agregando, además, como principales atributos, su belleza (una “mujer de cabellos rubios y buena presencia”), abnegación (“dejó su profesión de radióloga para cuidar a su mamá enferma”), un estilo de vida sencillo (era una chica común, del barrio) y, principalmente, su inexperiencia. Esta imagen de la mujer, además de confirmar la vulnerabilidad del género, provocaría una reacción emocional en relación con una tragedia inesperada, sufrida por una joven del centro de la ciudad de Resistencia.

La resolución del conflicto se generó cuando la policía develó, en parte, el crimen y reparó la carencia al identificar a un responsable, acción evaluada positivamente por los funcionarios del gobierno provincial en tanto Destinatores Justicieros. Con este final, el discurso del diario *Norte* generó, como efecto pragmático, una tendencia a la *conclusión* del caso y al *cierre*.

Fundamentalmente, un cierre vinculado con el ordenamiento social (tradicional) de los roles: las mujeres como sujetos altamente delicados, frágiles que necesitan de la protección de los actores provenientes del ámbito masculino, los hombres, que actúan, resuelven y protegen.

De acuerdo con esto, la problemática de la violencia de género en el discurso periodístico del diario *Norte* se observó a nivel de los fuertes contrastes en los roles que debieran ocupar, socialmente, hombres y mujeres, y su cristalización en el proceso de cobertura de los hechos. Esto tuvo su correlato en las fotografías difundidas por el diario. Por ejemplo, las que aparecen en la misma noticia: una foto de tipo “pose” de la joven, en la que está sonriente, y una de los policías en proceso de búsqueda.

Fotografía 1



En la primera se refuerzan las alusiones de buena presencia, belleza y juventud planteadas por el texto escrito. En otras palabras, una mujer que vale la pena buscar porque representa la imagen de la mujer vulnerable. También, se observa cierto estatismo en la imagen. Mientras que en la segunda, aparecen los efectivos policiales en movimiento, en proceso de búsqueda constante en los alrededores de Resistencia. Incluso luego de la aparición del cuerpo de Tatiana, el diario continuó publicando las fotografías de los policías haciendo alusión a su eficiencia como servidores públicos.

2.1. Desapariciones de mujeres que merecen ser enunciadas y desapariciones que no

Norte reprodujo, con unos días de diferencia, las fotos de la búsqueda de Tatiana y de otra joven desaparecida, Milagros, oriunda de la ciudad de Corrientes y perdida en esa ciudad. Las fotografías muestran a estas jóvenes (bellas y alegres, de la zona centro de las ciudades de Resistencia y Corrientes) posando para la cámara en situaciones familiares o amistosas. Dejan entrever a mujeres ciudadanas y bien arregladas, con cierto pasar económico que les permite tener un buen aspecto. Además, su circulación a través de las redes sociales implicó el acceso a la tecnología necesaria para llevarla a cabo.

Fotografías 2 y 3



Esto adquiere una relevancia especial al contrastar las configuraciones discursivas de las víctimas Tatiana y Milagros, con otra. Unos días después del encuentro del cadáver de Tatiana, el 23 de noviembre de 2012, circuló una noticia a través de las radios locales y de algunos portales de Internet

que el diario *Norte* no difundió. Una adolescente de 16 años que vivía en la ciudad portuaria de Barranqueras, zona pobre ubicada a unos 9 km de la ciudad de Resistencia, tomó un colectivo al mediodía para asistir a la escuela. Al bajar en la zona céntrica, fue apresada por desconocidos y obligada a subir a una camioneta en la que, también, había jóvenes en la misma situación. Fueron retenidas en una vivienda donde las lastimaron y les cortaron el cabello, lugar del que lograron escapar. La joven fue encontrada en la zona sur de la ciudad de Resistencia, en un zanjón aunque con vida, sin que se supieran más detalles de lo ocurrido. La denuncia la habría hecho el patrón de su papá que trabajaba en una panadería, lo cual da una idea de la situación económica por la que atravesaba su familia.

El diario *Norte* publicó un artículo, cinco días más tarde en Policiales, en el que el titular no refiere a la desaparición y secuestro de una adolescente, sino a las repercusiones que tuvo en relación con el Poder Ejecutivo provincial (no en el ámbito social y de distintas organizaciones de violencia contra las mujeres): “El ministro Pedrini aseguró que el gobierno está a disposición de la Justicia y la familia” (*Norte*, Titular, 28 de noviembre de 2012, pág. 34). En este titular, en el que las declaraciones del ministro de Gobierno del Chaco adquieren el protagonismo, se invisibiliza el hecho noticable que las motivó.

2.2. *Discursos sociales en torno de la búsqueda de Tatiana*

Finalmente, se mencionará la violencia de género pero inscripta en los discursos que circularon, principalmente en la sociedad de Resistencia, en torno de la desaparición de Tatiana.

En esta oportunidad se hará referencia a uno de ellos que se constituyó, de algún modo, en un prototipo de la violencia contra la mujer tal como se ha definido hasta aquí. Se trata de un cartel, de uno de los tantos con los que familiares y amigos empapelaron la ciudad de Resistencia. Fue encontrado en una calle céntrica, en lugar de comidas, una esquina muy concurrida por adolescentes de distintas escuelas secundarias que se dan cita en el lugar. Podría considerarse, en una primera instancia, que la intervención sería el resultado de un acto lúdico.

Fotografía 4



El cartel presenta, al menos, dos niveles diferenciados de significación, y recuperamos aquí la idea de Barthes (2009, p. 64) de “un hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir el sentido precedente”. En el primer nivel, las estructuras bien definidas que aparecen allí son una fotografía (difundida también por el diario *Norte*) y un texto, los cuales mantienen comunicación entre sí.

Sobre la fotografía aparece la leyenda “Desaparecida” y luego se aclara que: “Desapareció el viernes 19 del 10 a las 02:00 am fue secuestrada la señorita Tatiana Nadia Kolodziez, quien llamó a un remis por tel. siendo que fue a buscarla un individuo con serio prontuario policial (trabajando en una remisería)... es desde entonces que se halla DESAPARECIDA...!!! La están buscando por EL GRAN RESISTENCIA Y FONTANA... si tenés alguna información sobre ella... comunicate con Investigaciones de la Policía del Chaco al 911.” Se destaca la situación de “desaparición” de Tatiana. Además, se elabora un corto relato con los hechos conocidos hasta ese momento y se brinda información para contactarse con la policía del Chaco.

La fotografía que aparece es la oficial ya difundida por el diario *Norte*, portales digitales y redes sociales. Esta foto constituiría, en términos de Barthes *lo denotado*: una mujer joven, rubia y sonriente, un mensaje analógico de la realidad (Barthes, 2009, p. 15) La descripción de la imagen que realiza el texto, añade un segundo mensaje desde la lengua y se constituye en una connotación respecto del mensaje de la fotografía. En este sentido, la descripción que realiza el texto “significa algo diferente de aquello que se muestra” y constituye una primera connotación: es una bella chica desaparecida en circunstancias, aún, confusas.

En un segundo nivel, y tal vez se podría decir el más complejo, se puede mencionar la intervención de la fotografía de Tatiana. Constituye una nueva *connotación*, grotesca y brutal, tal vez: la adición del texto “puta”, de las marcas en los ojos y boca de la fotografía con marcador rojo. Ante tal intervención surgen, muy rápidamente, relaciones entre estas huellas de *lo ideológico* (en términos de Verón) con algunos puntos del texto: la situación de desaparición, de falta de su hogar,

el horario de la misma (de madrugada) con los discursos altamente discriminativos que funcionan en el proceso de generación de tal intervención que intervienen en la potencia del efecto. El lexema “puta” (insulto con un alto poder axiológico negativo) utilizado en este contexto nos lleva a la idea de que las consecuencias que puede sufrir una mujer joven y bella al salir del ámbito protegido de la casa, a las 2 de la madrugada (sufrir un secuestro y posterior desaparición), son merecidas.

El color rojo utilizado en la intervención también se asociaría con el imaginario desplegado en torno del lexema “puta”: es el color de la pasión vinculado con las artes amatorias, un color que, tradicionalmente y desde determinados discursos, se asocia con el pecado, entre otras cosas.

Sin embargo, hay algo que va más allá de la simple intervención, que surge de lo grosero, del descuido en la escritura, de lo grotesca que resulta la imagen con los rayones en los ojos y la boca, que permiten lo que podría denominarse un sentido *obtusos*. Y aquí, en estos burdos rasgos se filtraría la agresión descarnada, la mirada violenta hacia la mujer y el total desinterés por el género. Lo cual se agravaría en el caso de confirmar que la intervención fue realizada por un (o tal vez, una) adolescente.

3. Conclusiones provisionales

A modo de cierre se puede considerar que el principal medio de prensa de la región, *Norte*, ha demostrado una fuerte inclinación a cristalizar los roles femenino y masculino de manera tradicional y estereotipada. Esto deja entrever una mirada rígida hacia la organización social de los roles vinculando lo moralmente bueno con lo aceptable, lo estable y coherente. En este ordenamiento social inteligible de los roles estarían también contemplados lo espacial y la relación centro-periferia. Especialmente, en el momento en que lo que sucede en el centro de las grandes ciudades se considera *enunciable*, y por lo tanto, relevante para ser subrayado y difundido a lo largo del tiempo. Sin embargo, no ocurre lo mismo con los hechos de violencia de género ubicados en las zonas periféricas y más pobres asociados, en general, con el contexto en el cual acontecen (de pobreza, marginalidad, delincuencia, entre otros factores).

Asimismo, y en el orden de los *efectos* de discursos fuertemente discriminadores observados en los discursos de circulación social en Resistencia, pudo comprobarse que cuando existe un desajuste en el orden establecido para los roles que debieran cumplir hombres y mujeres en la sociedad, aparece el prejuicio, la desvalorización, y la violencia contra la mujer sin distinción de edades ni clases sociales.

4. Bibliografía

ANGENOT, MARC (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- ARNOUX, Elvira (2006). *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- BARTHES, Roland (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- COLOMBO, Natalia y TREVISÁN, Natalia (2013). *La violencia de género en el discurso periodístico del NEA*. Ponencia en proceso de publicación en Actas del VI Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y III Jornadas de Estudios del discurso e Interdisciplina, Universidad de Quilmes, Buenos Aires.
- FERRER LOZANO, Dunia y GONZÁLEZ IBARRA, María (2008). Género y violencia. Nuevas miradas a una vieja relación. *Revista Sexología y Sociedad*. La Habana. Versión electrónica ISSN 1682-0045. Año 14, No. 37, Agosto de 2008. <http://www.cenesexualidad.sld.cu/genero-y-violencia-nuevas-miradas-una-vieja-relacion>
- GREIMAS, Algirdas & COURTÉS, Joseph (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HAMON, Philippe (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. En Barthes, Roland et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 115-180. Traducción al castellano de Danuta Teresa Mozejko de Costa.
- HÉNAULT, Anne (1979). *Les enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*. Avant-propos de A.J. Greimas. Paris: Presses Universitaires de France, 191 pp. Traducción al castellano de Danuta Teresa Mozejko de Costa.
- _____ (1983) *Narratologie. Sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique: 2*. Paris, Presses Universitaires de France, 224 pp . Traducción al castellano de Danuta Teresa Mozejko de Costa.
- KERBRAT- ORECCHIONI, Catherine (1997). *La enunciación*. Buenos Aires: Edicial.
- MOZEJKO, Teresa y COSTA, Ricardo (comp.) (2003). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- VERÓN, Eliseo (1998).. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Estética de la creación virtual: aportes para la comprensión de los videojuegos en tanto que discursos artísticos desde la narración distópica de *Remember Me*

Germán Dartsch y Pablo Dartsch.

gdartsch@mendoza-conicet.gob.ar

dartschp@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Universidad Nacional de Cuyo

*“Si cierras la puerta a todos los errores,
la verdad se quedará fuera”.*

Rabindranath Tagoré.

Resumen

Nuestro objetivo es demostrar que los videojuegos deben ser considerados enunciados artísticos complejos y no sólo simples bienes de consumo. Partimos del hecho de que los videojuegos son discursos sociales complejos cuyos enunciados establecen diálogos de consenso, disenso, etcétera, con otros enunciados de la sociedad. Así, se presentan diversas visiones del mundo y se reivindican ciertos valores bien reproduciendo o bien cuestionando la sociedad en la que vivimos. El videojuego *Remember Me*, a través de una excelente historia de ciencia ficción distópica, nos acerca a una serie de polémicas sobre los límites de la ciencia y la tecnología en el avance (retroceso) de la humanidad, y así nos posiciona en polémica con los postulados del movimiento transhumanista. Así, el análisis de esta obra nos ayuda a esclarecer nuestra concepción de los videojuegos como discursos artísticos.

Palabras clave: Videojuegos, *Remember Me*, semiótica, discursos artísticos.

Keywords: Videogames, *Remember Me*, semiotics, artistic discourses.

1. Introducción

Abordamos el presente trabajo con el interés de demostrar que los videojuegos deben ser considerados enunciados artísticos complejos y no sólo simples bienes de consumo. Partimos del hecho de que los videojuegos son discursos sociales complejos cuyos enunciados establecen diálogos de consenso, disenso, etcétera, con otros enunciados de la sociedad. Así, se presentan diversas visiones del mundo y se reivindican ciertos valores bien reproduciendo o bien cuestionando la sociedad en la que vivimos.

En el trabajo avanzaremos hacia nuestro propósito postulando que para entender la complejidad artística de los videojuegos éstos deben ser analizados desde múltiples disciplinas, pues se hace

necesario comprender más profundamente este tipo de discursos que son fuente de constantes equívocos y valoraciones disímiles a causa de una falta de abordaje científico riguroso que analice sus gramáticas y medios expresivos.

Esclarecedor es a nuestros fines el análisis del recientemente aparecido videojuego Remember Me, desarrollado por la empresa parisina Dontnod y publicado y distribuido por la norteamericana a partir del 3 de junio del 2013.

El citado videojuego, encuadrado dentro del subgénero cyberpunk -perteneciente a la ciencia ficción-, se ambienta en el lejano-cercano futuro de 2084. Estamos en un mundo devastado por crisis ambientales y sociales y una serie de guerras civiles que devastarían el mundo. Sin embargo, desde la década de 2060 en adelante surgen nuevas posibilidades económicas y pasan a ser las grandes corporaciones las impulsoras de la reconstrucción social de las ciudades aún en pie.

Pero es en especial una corporación, Memorize, la que trae una solución a la fragmentada sociedad de posguerra que revolucionaría la existencia humana toda: la tecnología sense, cuyas aplicaciones abarcan todo lo que tiene que ver con la digitalización y la gestión de la memoria humana. Así, y a través de un microchip implantado en la médula espinal, cada individuo tiene la posibilidad de manejar sus recuerdos a voluntad. La sociedad de 2084 es una utopía donde las heridas de los recuerdos traumáticos pueden ser borradas y los recuerdos bellos revividos una y otra vez.

Sin embargo, es otra la visión que tiene el movimiento Errorista, del cual forma parte Nilin - heroína de la historia- quienes reivindican la necesidad del dolor en el crecimiento del ser humano frente a una sociedad que, afectada por una epidemia de amnesia autocomplaciente, no deja de cometer atrocidades que luego nadie recuerda, excepto los postergados sociales.

Remember Me, a través de una excelente historia de ciencia ficción distópica, nos acerca a una serie de polémicas sobre los límites de la ciencia y la tecnología en el avance (retroceso) de la humanidad, y así nos posiciona en polémica con los postulados del movimiento transhumanista.

Además de la luz que puede echar Remember Me sobre nuestra concepción de los videojuegos como discursos artísticos, nos parece fundamental y beneficioso el analizar este tipo de discursos pues, como dijera Mijail Bajtín, “yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida” (Bajtín, 1999).

2. Sobre metodología

Estética de la creación virtual es una propuesta teórica experimental que busca comprender a los videojuegos en toda su complejidad tanto en el entramado de significantes que circula por la

sociedad y en el que se encuentran insertos como en las características propias de la estructura gramatical del discurso de los videojuegos. En un trabajo anterior (Dartsch, 2012) esto lo hicimos a través del análisis del discurso de las polifonías que el juego analizado en ese entonces presentaba con otros discursos del entramado social y sus relaciones dialógicas con los mismos. El estudio, de fuerte impronta bajtiniana, demostró ser fructífero a nuestros fines pero insuficiente. Entender el discurso de los videojuegos tanto en su inmanencia como en su relación con la sociedad requiere la convergencia de múltiples disciplinas debido no sólo a que se trata de un discurso cuya complejidad supera a la del discurso televisivo, sino que la escasa aproximación teórica a este tipo de discursos hace necesario el experimentar diversas articulaciones disciplinarias en búsqueda de enfoques teóricos que sean provechosos a nuestros fines. Así, nos proponemos analizar a Remember Me desde la semiótica para entender a fondo sus características discursivas; desde la sociología para comprender sus relaciones dialécticas con el medio social en que son producidos, circulan y son consumidos; y el psicoanálisis como modo de aproximación a la relación que el sujeto establece con el objeto videojuego y qué elementos de la propia subjetividad se ponen en juego. A su vez nos hemos valido de enfoques teóricos de la teoría literaria, la estética bajtiniana, las teorías de la comunicación social sobre tecnologías informáticas y la filosofía para enriquecer nuestro análisis.

Con respecto al papel de la semiótica en esta articulación, ha sido la piedra angular desde la que partimos. En un primer momento, nuestro trabajo estuvo centrado en hacer un análisis semiótico aplicado al videojuego. Así fue que identificamos el contexto de producción del juego y analizamos su nivel semionarrativo desde las categorías de semiólogos como Genette, Calabrese, Fountanille y Courtés. Luego procedimos a analizar las marcas de la enunciación narrativa y finalizamos esa etapa con un análisis semántico desde el modelo de la semántica interpretativa propuesta por Zalba y Gómez de Erice (Gómez de Erice y Zalba, 2003). Todo esto nos permitió, además de hacer un análisis exhaustivo de los diversos elementos del videojuego analizado, el vislumbrar importantes particularidades de la manifestación de superficie del discurso de los videojuegos en general, algo que supuso un gran avance con respecto al primer *Estética de la creación verbal*.

De esta etapa, la más exhaustiva del trabajo, pudimos extraer gran cantidad de elementos que nos sirvieron para los análisis subsiguientes. Así, procedimos a un análisis de las polifonías más interesantes que en el juego pudimos identificar, valiéndonos de la sociología, la historia y la filosofía, entre otros enfoques, para indagar sobre el significado de estas polifonías en el juego, qué tipo de relación establecían éstas con discursos externos al videojuego y qué efecto de sentido era el que producían en el lector.

Finalmente, analizamos desde el psicoanálisis lacaniano las relaciones subjetivas que entre el videojuego y el sujeto pueden llegar a establecerse. Esto sumado a lo anterior nos ayudó a reflexionar

sobre en qué aspectos un videojuego puede servir para pensar y cuestionar la sociedad en que vivimos, características que, según un punto de vista que retomamos de Mijail Bajtín, darían a los videojuegos gran parte de su valor artístico.

3. Remember Me: un futuro distópico creado a partir de una utopía

El año es 2084. La ciudad es Neo-París, una ciudad azotada por los disturbios que sufrió el mundo a lo largo del siglo XXI. La ciudad ha renacido de la guerra civil gracias a la empresa Memorize y su Sensen, tecnología que permite borrar recuerdos traumáticos, así como compartir sensaciones, sentimientos y pensamientos. Pero no todo es paz y tranquilidad: la tecnología Sensen tiene efectos secundarios a nivel psicológico/neuronal y social.

El primer riesgo que se presenta es el control que puede ejercer la empresa con la monopolización de la memoria de los usuarios del Sensen. A su vez, el abuso de la tecnología también puede llevar a los usuarios a convertirse en Leapers, seres deformados por el consumo excesivo de memorias.

Contra estos malestares es que se levanta el movimiento Errorista, liderado por el enigmático Edge, cuyos métodos consisten en el uso de la misma tecnología que denuncian. Agente destacada es Nilin, una mujer de 26 años cuyo pasado es, al principio, desconocido.

El relato inicia luego de un incidente que desembocó en que todos los Erroristas resultaran atrapados en la fortaleza de la Bastilla, una cárcel de alta seguridad en su mayor parte automatizada, que utiliza un método de borrado de la memoria de los reclusos para evitar el descontrol dentro del establecimiento.

El jugador encarna a Nilin, miembro estrella de los erroristas, catalogada como la mejor cazadora de recuerdos (erroristas que roban y modifican recuerdos ajenos) con la que cuenta el movimiento. ¿La misión? Recuperar los recuerdos de Nilin, quitados durante su estadía en la Bastilla, y acabar con los abusos de poder de Memorize.

4. Características discursivas de los videojuegos deducidos a partir de Remember Me

Lo primero que podemos postular como característico del discurso de los videojuegos es que, al igual que en el caso del macrodiscurso televisivo analizado por González Requena (1999), el videojuego cuenta también con una capacidad pansincrética, es decir, de integrar en su interior todos los sistemas semióticos actualizables acústica y/o visualmente. Además, lo que caracteriza al videojuego es el poseer una inestabilidad fundamental, como lo anticipara hace más de 30 años Omar Calabresse (1994). En nuestra recuperación del concepto de inestabilidad que Calabresse atribuía al videojuego desarrollamos exhaustivamente las inestabilidades respecto a quién es el sujeto enunciativo del discurso, pues, por un lado, la empresa desarrolladora del juego se presenta a

sí misma, como en cualquier película, como sujeto productor del enunciado que va a narrar una historia al jugador. Sin embargo, la posición de este jugador-espectador con respecto al enunciador es en extremo ambigua, puesto que una vez iniciado el juego, es el jugador quien toma el rol del personaje principal de la historia. Por otro lado, el jugador-espectador es sujeto del enunciado en tanto que encarna el papel de uno de los personajes de la historia. Pero el jugador, como encarnación del protagonista, se torna sujeto de la enunciación puesto que los movimientos y las acciones del personaje dependen de sus decisiones y del manejo del mando por parte de este jugador-enunciador. Por lo tanto, tenemos un sujeto de la enunciación claro que es la empresa creadora del juego, que plantea la historia y los recorridos posibles que el héroe llevará adelante y, otro sujeto, que es espectador y a la vez comparte el rol de enunciador, al mismo tiempo que se transforma en sujeto del enunciado toda vez que el juego interpela a un “tú” que es el héroe de la historia, pero que es también el jugador de carne y hueso tras los controles (Dartsch, 2013, p. 16-17).

Retomando lo que Calabrese desarrolla para las series televisivas y haciendo una adaptación a nuestro objeto, un segundo elemento a tener en cuenta concierne al ritmo del relato: en Remember Me predomina el tiempo escena ya que el modo de participación que un videojuego exige del lector favorece la isocronía: puesto que el lector asume los movimientos y toma de decisiones del personaje en sus recorridos y peleas, que por esta razón ponen al lector en segmentos de tiempo escenificado en los cuales se debe seguir el ritmo de la fábula isocrónicamente.

En cuanto a las marcas de la enunciación, el tipo de narración según la posición temporal de la narración con respecto a la historia que relata es simultánea, ya que al ser un videojuego (relato audiovisual) predomina la escena, por lo que el relato se hace presente contemporáneo a la acción.

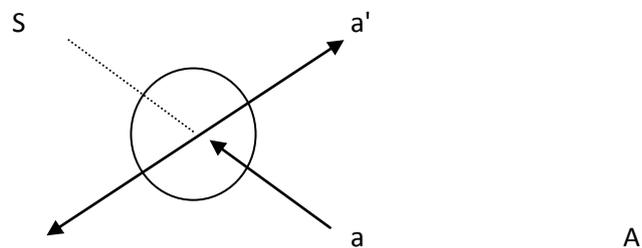
En el videojuego analizado predomina el relato mimético o escenificado, ya que en él el narrador pasa inadvertido al causar una “ilusión de realidad” que nos aproxima al relato, lo que hace que la distancia sea mínima. Para ello utiliza connotadores de mímesis, como los diálogos entre los personajes y la muestra de las escenas sin narrador explícito de por medio. Es importante notar aquí otra característica que postulamos como general para los videojuegos: por tratarse de un videojuego, la ilusión referencial se refuerza puesto que el lector debe asumir el rol del/la protagonista al controlar sus movimientos. Sin embargo, algo que juega contra la ilusión referencial es el hecho de que el personaje se vea en tercera persona (que en algunos juegos se elimina a través del uso de la vista en primera persona, pero no en el caso de Remember Me) y la interfaz que muestra al jugador la vida y otra información necesaria para el juego, aunque en este juego como en otros de ciencia ficción este elemento puede ser tratado como connotador de mímesis a favor de la ilusión referencial puesto que se aduciría que no es una interfaz del videojuego, sino marcadores que el personaje efectivamente ve a partir de un dispositivo de realidad aumentada(1) con el que cuenta.

Omar Calabrese habla en la obra citada de una estética de la repetición que comprende las características relativas a la producción de los bienes culturales en general. Una de ellas es el mecanismo estructural de generación de textos, para la cual Calabrese establece dos parámetros, de los cuáles sólo nos ha interesado aplicar uno: el fenómeno de la repetición en función de la relación entre lo idéntico y lo diferente. Teniendo en cuenta este parámetro, en Remember Me nos encontramos con un caso de identidad de varios diversos, es decir, se trata una obra que aparenta nacer como diferente, ya que posee un argumento y jugabilidad innovadores en ciertos puntos, pero que termina resultando idéntico a otros juegos. Sin embargo, postulamos que cuando se trata de videojuegos es necesario aplicar esta tipificación en al menos dos niveles: las mecánicas de juego y el argumento. En el caso de Remember Me, lo que varía dentro del típico discurso distópico de la literatura cyber punk es el foco puesto en la cuestión neurológica y psicológica y es novedoso el argumento de cómo una tecnología que puede eliminar recuerdos, que en apariencia no debería tener tantas consecuencias socio-políticas, es capaz de cambiar el mundo y la sociedad en base a una redefinición de la significación de lo que se entiende por humanidad. Sin embargo, el esquema de base en el cual un grupo revolucionario se enfrenta a una corporación por los problemas sociales, éticos y políticos que trae consigo determinada tecnología es algo que se repite sin mucha variación en el género analizado. Por ejemplo, en el videojuego Deus Ex la temática es muy similar, esta vez con tecnologías de implante físico, y el recorrido del héroe es estructuralmente casi equivalente. Algo similar ocurre con la jugabilidad, dado que si bien existe un elemento innovador como lo es el sistema de combos personalizable y recompensas diferenciales según el tipo de combo, el juego se enmarca dentro del género de aventura en tercera persona de desarrollo lineal, género que existe en la industria prácticamente desde sus inicios.

Calabrese también establece dos tipos de consumo: consumo pasivo y consumo productivo. Es generalmente el contenido, la innovación y las posiciones morales e ideológicas que inducen o no al lector a movilizar sus deseos y creencias lo que distingue ambos tipos de consumo. Con respecto a Remember Me caracterizamos que el consumo del juego oscila entre ambos consumos. Los elementos de consumo consolador encontrados tienen que ver con que el juego también se apega a formulas estandarizadas de la industria. Así, existen elementos rutinarios de consumo iguales a innumerables videojuegos. Esto tiene como resultado que el lector “se afiance en su consumo, pues halla en los productos culturales lo que ya sabe, lo que ya conoce y aquello a lo que está acostumbrado” (Zalba, 2002). Los elementos de consumo productivo con los que nos encontramos son los siguientes: la narrativa distópica, cargada de crítica social y el final abierto que apela a asumir una determinada postura frente a las problemáticas presentadas posicionan al lector en un papel activo en el que debe tomar decisiones, no sólo las decisiones necesarias para lograr superar las

pruebas que el videojuego en tanto que juego le ofrece, sino también debe tomar decisiones con respecto a su posición moral e ideológica frente a la distopía que se le presenta, que es una hipérbole y crítica a problemas actuales disfrazados tras una imagen ficticia que, con nombres cambiados, muestra hasta dónde se podría llegar de seguir las cosas por el camino por el que actualmente van. Además, y esto es algo importante a tener en cuenta en el análisis de cualquier discurso de este tipo, hay que distinguir que en los videojuegos el lector debe asumir un rol activo y eso lo lleva a comprometerse a nivel emocional y subjetivo con lo narrado.

Es una de nuestras hipótesis que un videojuego exige una implicación a nivel subjetivo que analizaremos a continuación acudiendo a los desarrollos del psicoanalista Jacques Lacan. Para esto nos valdremos del conocido esquema lambda que Lacan desarrollara progresivamente en su seminario y sus escritos (Lacan, 2012) mediante el cual se explican los mecanismos psíquicos de la intersubjetividad. Empecemos por presentar el esquema:



En este esquema, que está simplificado a los fines de nuestro análisis, “S” hace referencia al sujeto del inconsciente, al sujeto del deseo que puede identificarse con los deseos inconscientes. Se dice en psicoanálisis que este es el sujeto auténtico (el Je en la jerga lacaniana), el sujeto que se compromete genuinamente con su discurso, en contraposición a “a”, el sujeto especular, narcisista, que es el sujeto que creemos ser, que construimos en nuestro discurso como la máscara, por decirlo así, con la cual nos presentamos frente a los otros. Pero no se trata de una máscara de la cual somos conscientes, nosotros realmente nos creemos ese papel.

El yo narcicista (Moi) es desde donde producimos o creemos que producimos el discurso consciente, es el sujeto consciente que se relaciona con un “a”, es decir un otro que es percibido como un otro semejante mediante una operación especular en el sentido de espejo: en ese otro semejante proyectamos nuestro propio “a”, es decir que ese sujeto “a” con el que nos relacionamos es una proyección imaginaria que hacemos, el otro se percibe como un otro semejante, y es en esa semejanza imaginaria que se establece que es posible la interacción social. Por esta razón, la línea bidireccional que va de “a” a “a'” es llamada registro imaginario, y es donde se da la intersubjetividad.

Sólo el registro imaginario puede atravesar el muro del lenguaje, representado con un círculo, que es la barrera fundamental que limita la comunicación. Esto es algo importante para las teorías de comunicación social: si existe una barrera del lenguaje, que hace referencia a la imposibilidad de que lo dicho por un sujeto sea interpretado correctamente (es decir, exactamente en el sentido de una correspondencia total entre lo dicho por mí y lo entendido por el otro) debido a diferencias fundamentales en la forma en que cada sujeto articula el lenguaje en su subjetividad, entonces la comunicación tiene un límite importante que merece ser investigado. Ahora bien, es un límite que el sujeto sortea a través de operaciones imaginarias, es decir, entendemos los significantes del discurso de un otro a través de las posibilidades simbólicas con las que en nuestra propia psique contamos.

La línea que va del gran Otro "A" (que es el representante de la cultura en el sujeto e introducido en la psique con la función paterna) hacia "S" se ve, en cambio, coartada por la barrera de la comunicación, pero no es por ello menos importante y lleva el significativo nombre de registro simbólico. Lo simbólico es lo que funda al psiquismo humano, a través de la incorporación del lenguaje en la vida del sujeto y como vehículo de los mandatos de la cultura en la que este sujeto se encuentra inserto. El registro simbólico cumple una función de ley y es imprescindible en el funcionamiento del registro imaginario, pues lo simbólico da orden a lo imaginario, estructura las dinámicas de la intersubjetividad. El registro simbólico es el depositario de los significantes, mientras que el registro imaginario es el ambiente en el que existen los significados.

Ahora bien, ¿dónde ubicaríamos a los videojuegos en este esquema? Cuando consumimos un objeto cultural estamos en el plano imaginario, e interpretamos los significantes de la obra según nuestros propios significantes. El lugar de "a" es claramente ocupado por el lector, y "a'" por el productor de la obra. Ahora bien, podemos utilizar este esquema aplicado a la experiencia de jugar un videojuego retomando nuestra hipótesis de las inestabilidades de sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. A esta inestabilidad también podríamos llamarla inestabilidad entre sujeto imaginario y sujeto simbólico, puesto que el sujeto del enunciado, inserto en el mismo, es siempre una representación imaginaria, un significado, mientras que el sujeto de la enunciación es quien produce los significantes en los cuales el sujeto del enunciado "vivirá". Entonces, en una primera instancia el jugador se posiciona en "a" y la instancia creadora del juego en "a'", pero al mismo tiempo, al darse la identificación del jugador con el protagonista del juego, el jugador, en "a", se enfrenta a un "a'" que es ahora el personaje. La cosa se pone más interesante cuando se instala la ilusión referencial de que el jugador es él mismo el protagonista, entonces las posiciones "a" y "a'" de antes se unifican: el jugador y el protagonista son ambos "a" en el plano imaginario de quien juega y los demás personajes serán los "a'". Pero no es esto lo más interesante, ¿qué sucederá entonces con la instancia creadora del videojuego? Recordemos que ellos son quienes crean el mundo en que el

protagonista vive, por lo tanto, y mientras dure la ilusión referencial, la instancia creadora del juego se posiciona en "A", es decir, el sujeto jugador entra ya en una relación completamente distinta a la anterior, relacionándose con los creadores del juego en el registro simbólico, es decir en el registro de lo legal, relación que es intermediada por el videojuego. Pero algo más sucede: si el jugador es quien decide qué movimientos realiza el personaje, entonces ya la cosa no es tan simple como que el autor de una historia le cuenta al lector qué cosas suceden y cómo suceden, sino que el lector tiene un papel activo en la narración.

Entonces, ¿quién es el que está contando la historia? ¿Quién detenta la potestad simbólica en el juego? ¿Quién habla y quién es hablado? Nuestra hipótesis es que en la experiencia del jugar un videojuego tanto el lector como el autor, comparten la función de hablar, mientras que el lector es también hablado gracias al tipo de ilusión referencial que el videojuego instaura. Y todas estas inestabilidades, todas estas actualizaciones y trasposos de funciones en los registros simbólico e imaginario se dan al mismo tiempo, y se superponen entre sí. Podemos suponer, en base a estos supuestos, que desde el plano psíquico podemos ver que la ilusión referencial, al poner al sujeto en identificación con el protagonista al punto de ser él mismo el protagonista, lo que logra es que el lector se encuentre especialmente comprometido con el discurso del videojuego y especialmente receptivo al mensaje que el discurso pretenda dejar.

5. Análisis de las polifonías en Remember Me

El concepto de polifonía que utilizaremos en este análisis lo tomamos del filósofo y teórico del lenguaje ruso Mijail Bajtin. Este concepto alude a la existencia de muchas voces al interior de un enunciado, a un dialogismo necesario que es constitutivo tanto al nivel del enunciado como al nivel del signo y del sujeto. En *El problema de los géneros discursivos* (Bajtin, 1999, p. 248-293), Bajtin expresa su noción de dialogismo en los diversos niveles que mencionamos: constitutivo al nivel del enunciado, puesto que existen muchas voces distintas en el enunciado de un sujeto, sean las voces de sus personajes, sean las voces de otros autores en forma de citas o ideas prestadas, o sea porque el autor, al escribir (o enunciar, o grabar, o programar, etc.) un texto, está previniendo ya las posibles respuestas que el lector tendría; constitutivo a nivel del signo puesto que la lengua entera es una construcción social que no puede existir si no es en relación con otros seres humanos; y constitutivo a nivel del sujeto porque el sujeto es una construcción social que, a lo largo de su vida, va haciendo suyas las voces de otras personas para construir sus propios enunciados y su propio yo. En este estudio nos apropiaremos de la noción de dialogismo a nivel del enunciado para explicar la polifonía existente en los videojuegos. A continuación presentamos en detalle las polifonías que nos parecieron más significativas.

5.1. Discursos científicos, psicológicos, tecnológicos y políticos. Isotopías dominantes en Remember Me

Al ser una obra perteneciente a un subgénero de la ciencia ficción, podemos identificar infinidad de lexemas y signos visuales que hacen referencia al discurso científico en Remember Me. En este apartado vamos a pasar revista sobre las isotopías dominantes en el videojuego analizado y a qué dominios remiten. Ya desde el tema principal del juego, la tecnología de gestión de la memoria, podemos identificar una isotopía mesogenérica dominante de las ciencias psicológicas, neurológicas y psiquiátricas, que están subordinadas a una isotopía científica. También hay isotopías relacionadas con la revolución social y con futuro distópico, las cuales están subordinadas a una isotopía política. También es dominante la isotopía tecnológica, como no podía ser de otra forma en un exponente de la ciencia ficción. Así es que juntos, los dominios científico, tecnológico y político forman los tres pilares básicos que sostienen la semántica de Remember Me. No es gratuito mencionar que en la mayoría sino todas las obras del subgénero cyber punk a las que hemos tenido acceso tienen también, como dominios centrales, estos tres, en los cuales el dominio político siempre está expresado en isotopías relacionadas con movimientos sociales revolucionarios y con lo distópico. Conceptos de la psicología, instituciones médicas y científicas, modos de resistencia al poder dominante, instituciones del poder y aplicaciones tecnológicas de todo uso integran isotopías microgenéricas que nos autorizan a exponer la preeminencia de los tres dominios mencionados.

5.2. La crítica y los fans

Una primera aproximación al análisis de las polifonías que presenta Remember Me será la polifonía existente entre el juego y distintas instancias externas al mismo que remiten a los sentidos construidos por los lectores de la obra y que en el acto de su consumo la completan. En este punto nos limitaremos a enunciar la importancia teórica de tener en cuenta este tipo de polifonías y algunos ejemplos concretos encontrados con respecto a nuestro videojuego, pues entrar en un análisis exhaustivo de este tipo de polifonías sería una labor enorme que no reportaría gran utilidad a nuestros fines. Si, en cambio, es necesario remarcar que no es un aspecto que deba ser dejado de lado en el análisis discursivo de un videojuego.

Nos valemos para esta tarea de un elemento que tomamos de la teoría literaria: la teoría de la recepción. Según Hans Robert Jauss, “el objeto de sus investigaciones es la historia literaria definida como un proceso que compromete siempre tres actantes: el autor, la obra y el público” (Jauss, 1984, p. 641-657). Se trata de un proceso dialéctico en el cual “el sentido de la obra resulta siempre constituido de nuevo, como resultante de una coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativa (o el código primario) implicado por la obra y el horizonte de experiencia (o código

secundario) proporcionado por el receptor”.

Introduciendo este punto de vista a nuestro análisis y aplicándolo al videojuego nos es posible apreciar la posibilidad de transformación social que pueden tener los discursos cuando se los analiza insertos dentro de la trama social de significados, o semiosis social en el lenguaje de Eliseo Verón (ref), quien plantea una teoría de la discursividad que analiza los fenómenos sociales en tanto que procesos de producción de sentido. Los discursos están insertos en una red significativa infinita, que es la semiosis social, y son “una configuración espacio temporal de sentido” (Verón en María Laura Braga, 2005, p. 222). Así, asevera Verón que “la primera condición para poder hacer un análisis discursivo es la puesta en relación de un conjunto significativo con aspectos determinados de esas condiciones productivas. El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus efectos”.

Siguiendo a Verón, entonces, es necesario analizar las condiciones de producción de un discurso como también sus condiciones y medios de consumo y reconocimiento. En apartados anteriores hemos hablado sobre las condiciones de producción. Enunciaremos, por tanto, los medios que nos parecen más importantes que tienen que ver con el consumo y reconocimiento de Remember Me y que completan el sentido de la obra a través de los medios que los lectores pueden utilizar para dar cuenta, en su feedback, de los sentidos y significados que generaron en el acontecimiento de su lectura de la obra. Estos medios ofrecen una comunicación entre desarrolladores y jugadores, lo que no es un aspecto menor a la hora de tener en cuenta la construcción de sentido del videojuego.

5.3. Tensiones y relaciones polémicas con la corriente filosófica del trans-humanismo

Una polifonía central, podríamos decir la más importante de Remember Me y que es compartida por varios exponentes del género cyber punk (dentro y fuera de los videojuegos) es la polémica que al interior del discurso se establece con el movimiento filosófico denominado *trans-humanismo*. Lo que esta corriente filosófica e intelectual propone es que, a través del avance de la tecnología y de la utilización de estas mismas se puede y debe, según el teórico transhumanista Nick Bostrom (2005), “mejorar las capacidades mentales y físicas con el objeto de corregir lo que se consideran aspectos indeseables e innecesarios de la condición humana, como el sufrimiento, la enfermedad, el envejecimiento o incluso en última instancia la mortalidad... Los pensadores transhumanistas proponen que los seres humanos se transformen en seres que expandan sus capacidades hasta devenir en posthumanos”. Ahora bien, esta corriente a despertado gran entusiasmo así como grandes críticas, y no sin razón ha sido calificada por Francis Fukuyama como la idea más peligrosa del mundo. Podríamos decir, entonces, que los peligros y efectos perversos a los que la humanidad tendría que

enfrentarse de cumplirse esta visión es uno de los pilares fundamentales que sostiene todo el género cyber punk, y que en el caso de Remember Me es el conflicto fundamental que articula el relato.

En nuestro análisis del juego pudimos identificar una oposición fundamental que motivaba la confrontación polémica entre el sujeto y el antisujeto de la historia, es decir, entre Nilin y la corporación Memorize, y que tenía como eje una disputa sobre lo que cada uno consideraba como una vida digna para la sociedad, entendiendo Nilin a la dignidad no sólo como el fin de las desigualdades sociales que la tecnología Sensen tenía como consecuencia sino también como una vida en la cual no fuera necesario que las personas se ocultaran constantemente del dolor borrando esos recuerdos de su vida y acudiendo a transfusiones de recuerdos felices, pero ajenos. Para Memorize, en cambio, esta visión de la dignidad era contraria a sus necesidades puesto que esta tecnología les concedía gran poder político y económico, sin mencionar que, en su base y antes de la gran corrupción que en el relato imperaba en la corporación, el Sensen fue creado con el utópico fin de “eliminar la miseria humana”. Sin embargo, y lejos de lograr ese objetivo, el Sensen trajo más miserias y desigualdades.

Así el mundo, adicto a esta tecnología, empezó a desresponsabilizarse de sus actos, puesto que tanto sus causas como consecuencias podían ser borradas de la mente, junto con cualquier sentimiento doloroso o culpa. Pero esto era posible sólo para quienes poseían los recursos económicos para llevarlo a cabo, dejando a los miserables en una miseria cada vez mayor: toda atrocidad podía cometerse contra ellos, pues luego no sería recordada por nadie, excepto por los postergados sociales mismos, quienes además de sufrir más represión y miseria debían recordar, impotentes, lo que nadie más recordaba, acentuando y reproduciéndose así un círculo vicioso en el que las mayorías pobres carecían completamente de toda legitimidad en sus reclamos. Otro aspecto importante a tener en cuenta es que los abusos del Sensen tenían efectos secundarios nocivos para sus usuarios, quienes corrían el riesgo de transformarse en leapers (saltadores, debido a su desplazamiento), seres agresivos y que poseen gran cantidad de comportamientos de distintos desórdenes mentales. Los leapers son uno de los elementos más enigmáticos del juego, a grandes rasgos son ciudadanos de Neo París a quienes el uso del Sensen los ha llevado a una degeneración mental y física. Poseen una personalidad fragmentada y poco diferenciada entre ellos. Poco se explica de ellos, pero lo que es seguro es que cumplen una clara función en el relato de demostrarnos los riesgos que el abuso de la tecnología puede tener sobre el ser humano.

Remember Me, por tanto, nos acerca a una serie de polémicas sobre los límites de la ciencia y la tecnología en el avance (retroceso) de la humanidad, y así nos posiciona en polémica con los postulados del movimiento transhumanista, en la cual deberemos tomar necesariamente partido a favor o en contra asumiendo o bien la postura de Nilin y los erroristas o bien la postura de Memorize.

5.3.1. Discursos tecnologistas

En el juego se puede ver no sólo que la tecnología Sensen ha modificado el cuerpo y la mente humanos, sino que la tecnología en general, con el Sensen a la cabeza, ha modificado la totalidad de la vida y de las relaciones sociales del hombre. Desde el Sensen que se ha instituido como paradigma y piedra angular de lo humano, elementos tecnológicos y robots pautan cada pequeño y gran acto de la vida de las personas. Para cada necesidad, hay una máquina, lo cual sería positivo si no se llegara al punto del exceso. Pero en el futuro distópico que nos relata Remember Me los excesos están a la orden del día. Como mayor expresión del exceso tecnológico encontramos en numerosas ocasiones algo que roza lo ridículo: avisos que publicitan robots que ejercen la prostitución. Robots que satisfacen las demandas sexuales y la venta de recuerdos agradables nos muestran la cúspide de la comodidad: ya no es necesario el estresante y molesto proceso de tratar con el otro, ese gran y eterno enigma, para conseguir gratificaciones. Nos muestran también el fracaso de la voluntad humana y de la adecuación del sujeto a la vida en sociedad. Mientras tanto, el responsabilizarse de los propios actos y esforzarse por construir colectivamente relaciones de mutuo entendimiento son temas que quedan fuera de agenda. Pareciera que de lo que se trata es de solucionar los problemas de la peor manera, de poner parches a los conflictos o, en última instancia, olvidarlos. Es este estilo de vida el que los erroristas consideran indigno y al que se oponen con tanta fuerza.

Ahora bien, esto es ficción, pero intelectuales como Héctor Schmucler estarían de acuerdo en que lo que acabamos de narrar no es un invento de los guionistas de Remember Me, sino más bien una hipérbole de una situación realmente existente. A esto podríamos llegar si perdura lo que Schmucler llama *tecnologismo*, o ideología de la técnica, que al decir del autor es dominante en nuestra sociedad actual. Dice el autor que “el entusiasmo que intenta transmitir la técnica moderna es la expresión de un extraño proyecto de futuro sin devenir...El tecnologismo, mientras ahueca lo propio de la naturaleza del ser humano: su posibilidad de opción, le enseña al hombre un espacio, el de la técnica, en el que debe realizarse como especie. Determinado por la técnica, el hombre se vuelve...*homo technicus*” (Schmucler, 1997, p. 58-59).

5.4. Referencias a la historia francesa

5.4.1. La Bastilla.

El caso analizado presenta referencias a distintos lugares, situaciones y revoluciones pasadas. Tal es el caso de la referencia que se hace de la fortaleza de la Bastilla y su caída. Dentro del juego la fortaleza de la Bastilla es una prisión de alta seguridad en la cual se le borra temporalmente la memoria a los reclusos. Es una de las cárceles más grandes de Europa y es allí donde es detenida la mayor parte del movimiento errorista, incluida Nilin, quien fue retenida en los niveles más bajos,

destinados a los reclusos considerados más peligrosos.

Históricamente, la fortaleza de la Bastilla fue durante el siglo XVII una enorme prisión medieval donde se encarcelaban sin juicio a los señalados por el rey. Confortable para la aristocracia, pero para el Tercer Estado una enorme y temida cárcel, quizás la más grande de Francia. Este antecedente le dio su valor simbólico en la población francesa. Así, la toma de la Bastilla marcó el inicio de la revolución francesa de 1789, y su caída significó un golpe directo al poder real. Siguiendo el estudio de Hobsbawm, este hecho dio lugar a la extensión de la revolución en todas las provincias y campos de Francia, ya que “en época de revolución nada tiene más fuerza que la caída de los símbolos” (Hobsbawm, 2007, p. 69). La importancia de la caída de la Bastilla en la revolución francesa fue por su carácter de símbolo, ya que estaba prácticamente en desuso y el rey había decidido cerrarla.

Distinto es el caso en Remember Me, ya que la fortaleza de la Bastilla era una cárcel activa, donde la mayoría de los reclusos eran presos políticos; lugar donde también existía un establecimiento de investigación científica y donde se realizaban experimentos poco éticos con los reclusos.

Hay que señalar, sin embargo, que la toma de la Bastilla fue igual a nivel simbólico, ya que en el caso analizado su caída también representó un golpe a las clases dominantes tanto como el resurgimiento del movimiento errorista, no sólo por la recuperación de los detenidos en la fortaleza, sino también por ser muestra del debilitamiento del poder hegemónico de Memorize.

5.4.2. “Larga vida a la comuna”

Similar a lo referente a la Bastilla es el caso de Mnemópolis, un barrio privado que lleva como lema “larga vida a la comuna”. Dado que la historia transcurre en Neo-París, la referencia a la Comuna de París se nos hace evidente, pero veamos el caso más de cerca.

La Comuna de París en el siglo XIX surge en el contexto de la derrota de Francia en la guerra franco-prusiana de 1870-71. En enero de 1871, París capituló ante el sitio al que estaba sometida por parte del ejército prusiano, pero la Guardia Nacional, conformada en su mayoría por el proletariado, se negó a entregar las armas y tomó la capital francesa, sellando un armisticio con Prusia. El 28 de marzo fue proclamada la Comuna. Fue el primer gobierno proletario de la historia, cuya duración se extendió a poco más de dos meses.

A diferencia de lo que acabamos de exponer, Mnemópolis es un barrio privado alejado de Saint-Michel, distrito comercial de las clases medias-altas, y del Slum 404, distrito marginal. Como todo barrio privado, Mnemópolis se nos presenta como una fortaleza que las clases altas alzan para evitar ver la realidad que los rodea, hacer oídos sordos a las desigualdades sociales y los conflictos generados por la tecnología Sensen. Aparece como una negación del “afuera” en su totalidad. Similar

en este aspecto a Saint-Michel, su rasgo distintivo descansa sobre la seguridad que implica el conocimiento completo de los residentes sobre sus conciudadanos, permitiendo de esta manera una fácil localización y supresión de quienes intenten quebrar el orden social vigente.

Siguiendo a Bauman, los barrios privados presentan tanto un “afuera” como un “adentro”, y son percibidos de maneras contrarias por los que viven en ellos y los que viven fuera de ellos. Para los residentes, el barrio es un escudo contra los peligros que presenta el “afuera” del que provienen los malestares. Para los excluidos, se presentan como la expresión más clara de desprecio y desinterés de las clases dominantes (Bauman, 2005, p. 142).

Podemos ver que el discurso revolucionario de la Comuna de París es trastocado y puesto de cabeza en este caso. La creación de un barrio privado donde el control es permanente y se ejerce por todos los vecinos no dejaría espacio ni siquiera a un germen revolucionario, ya que éste podría suprimirse en un abrir y cerrar de ojos. Genera desconcierto que el lema sea el mismo que usaran los revolucionarios proletarios parisinos del siglo XIX, ya que unos y otros se refieren a casos opuestos entre sí. Esto es ambiguo, pero no es inexplicable, pues según Nick Dyer-Whiteford, una de las características más llamativas de la explosión contemporánea de las ideologías que depositan ciega fe en el progreso tecnológico como guía del progreso de la humanidad -ideologías que tienen su exponente más exacerbado en el transhumanismo- es la apropiación de significantes propios de las doctrinas revolucionarias. En un brillante análisis, el teórico hace un recorrido por la historia de la llamada “revolución de las tecnologías informáticas” y de cómo grupos de intelectuales, políticos y empresarios conservadores del capitalismo se apropian de el término revolución y de otros elementos del comunismo y el socialismo (Dyer-Whiteford, 1999).

6. Conclusiones: aportes de Remember Me al pensamiento crítico desde la óptica bajtiniana del arte

Por lo que pudimos ver más arriba, las críticas a la sociedad actual desde el caso analizado son múltiples, y seguramente no estén agotadas en lo que pudimos observar. Siguiendo la óptica que Mijail Bajtín explicitara en uno de sus primeros escritos publicados (1999), proponemos que el arte, en vez de recluirse a sí mismo desdeñando la vida, completamente externo a ella, debe servir para interpretar la realidad y como sustento para una crítica a la sociedad actual, el arte debe servir como agente de cambio. El caso de Remember Me da cuenta de ello, construyendo un futuro distópico donde la crisis ecológica que podemos ver hoy, tanto como las desigualdades sociales, no fueron solucionadas ni consideradas por el capitalismo actual, llevando de esta manera a resultados catastróficos. Creemos, de esta manera, que el arte en general, como específicamente el caso tratado en este artículo, deben servir como interpelación a la sociedad actual. Así, tenemos la convicción que

el valor estético, polémico y polifónico de los videojuegos los elevan al estatuto de discursos artísticos.

Notas

1. Término que se usa para definir una visión directa o indirecta de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail (1999). *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- BAUMAN, Zigmunt (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- BOSTROM, Nick (2005). *A history of transhumanist thought*. [Consultado el 21-02-2006 de <http://www.jetpress.org/volume14/bostrom.pdf>]
- CALABRESSE, Omar (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- COURTÉS, Joseph (1997) *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del Discurso*. Lima: Fondo de cultura económica y Universidad de Lima.
- GÓMEZ DE ERICE, María Victoria y ZALBA, Estela (2003). *Comprensión de Textos. Un modelo conceptual y procedimental*. Mendoza: EDIUNC.
- GONZÁLES REQUENA, Jesús (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- JAUSS, Hans Robert (1984). Estética de la recepción y comunicación literaria. En *Eco Nº 270*: 641-657.
- LACAN, Jacques (2012). *El seminario. Libro 4. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (2012). *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHMUCLER, Héctor (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- BRAGA, M. (2005). Eliseo Verón. En Zecchetto, V. (coordinador). *Seis Semiólogos. En busca del lector*. Tucumán: Ediciones Ciccus La Cruzía.
- ZALBA, Estela (2004). *Apuntes sobre la narratología de G.Genette*. Mendoza: UNCuyo.
- ZALBA, Estela (2002). *Para leer a Calabrese*. Mendoza: F.C.P. y S.

La sociedad en números. Un avatar discursivo de la modernidad

Norma Fatala

nfatala_ar@yahoo.com.ar

Resumen

Los debates políticos, económicos y periodísticos de la actualidad tienen en común la relevancia de las referencias numéricas (estadísticas, porcentajes,...). No se trata, sin embargo, de un fundamento aporético. Por el contrario, las luchas simbólicas involucran a menudo no sólo un conflicto de interpretaciones, sino también la impugnación de esas cifras que están *en lugar de* la sociedad. Su difusión en la doxa ha echado sombras sobre la “realidad” de los números y el estatuto científico de las estadísticas, revelando su carácter de artefactos retóricos; esto es, en términos angentianos (2008), su pertenencia al orden de lo verosímil y no al de las certezas necesarias.

En ese sentido, este trabajo propone – a partir de un corpus de discursos mediatizados por la prensa gráfica de Córdoba- una indagación sociosemiótica de las regularidades y lugares comunes de la construcción de lo real social fundada en los números, así como de sus desplazamientos.

Palabras clave: discurso social – estadística – realidad

Keywords: social discourse - statistics – reality

En un texto ya clásico, Eliseo Verón sostiene que, en las sociedades massmediáticas, los medios producen la actualidad como “realidad en devenir, presente como experiencia colectiva para los actores sociales” (1987, p. IV-V). Esta actualidad, que excede las experiencias vividas de los individuos, instala un estado de cosas socialmente compartido, cuya realidad puede argumentarse a partir de sus múltiples efectos de poder (cf. Verón, 1993, p. 134), sin perjuicio de reconocer de que se trata de una construcción simbólica, una producción de la realidad que presupone, en términos de Durkheim, cierta homogeneidad en la concepción “*del tiempo, del espacio, del número, de la causa*” (cit. Bourdieu, 1999, p.67).

En ese sentido, este trabajo es un subproducto del análisis de polémicas políticas y periodísticas acerca de la interpretación de los resultados electorales, de estadísticas -de empleo, pobreza, etc.- o de encuestas de opinión; es decir, de números que funcionarían como *diagramas* de la estructura “real” / relacional/ de la sociedad. La profusión de situaciones en que las mismas referencias numéricas son utilizadas para fundamentar posiciones a veces encontradas y, más aún, las luchas simbólicas por la producción de los números “verdaderos”, me llevaron a considerar la necesidad de examinar más detenidamente el empleo de cifras en los discursos mediatizados; es decir, en la construcción de “lo real social”. Esto implica una opción que no es la de una semiótica de las

matemáticas, más interesada en la lógica propia del discurso esotérico, sino, más bien, una indagación semiótica de los usos retóricos -i.e., discursivos – del número.

Tan cerca de la perfección sígnica como desearía Peirce – una amalgama de caracteres icónicos, indiciales y simbólicos, aunque las proporciones y dominancias fluctúan-, los números fueron históricamente aceptados como una clave para la comprensión del mundo, ya se tratara de los números místicos de las religiones o de operaciones matemáticas. No es muy arriesgado entonces postular que la actual proliferación de cifras y su aceptabilidad se asientan sobre dos *topoi* o presupuestos (cf. Angenot, 1989, p28) de larga duración, producto de la penetración de los discursos especializados en la doxa común y de su correlativa banalización: el prestigio de la matemática, reina de las ciencias, condenada a alcanzar lo cierto y lo necesario mediante el razonamiento riguroso y preciso, y la sospecha del lenguaje natural, avatares de la oposición ciencia/ideología que tensiona los debates de la segunda modernidad. No se trata, por supuesto, de nociones “claras y distintas”, sino de conglomerados difusos, de extensión y comprensión variables, que redundan, sin embargo, en la generalizada naturalización de la superior relación del número con la verdad: “los números no mienten”, dice el refrán popular.

En ese sentido, pueden incluirse entre los *operadores realistas* que Barthes denominó *informantes*: “datos puros, inmediatamente significantes” cuya función es “autenticar la realidad del referente” (1974, p.21-22). Aunque el semiólogo francés se refería a textos ficcionales, se trata de un recurso muy empleado en la *producción de verdad* por los discursos doxológicos - fundamentalmente, el periodístico y el político-; pero también en la divulgación mediatizada de discursos esotéricos, como el económico, el sociológico o el demográfico.

Contar

Si consideramos la definición de número en un diccionario común, vemos que la abstracción es la característica determinante: “Cada uno de los entes abstractos que forman una serie ordenada y que indican la cantidad de los elementos de un conjunto” (Larousse, 1997). Sin embargo, el uso más básico de los números, el de la cuenta, revela su relación con la corporeidad, la base perceptiva del reconocimiento y serialización de unidades discretas que el propio sistema digital ejemplifica. La base indicial, “intuitiva” de los números naturales hace que esta “noción fundamental de las matemáticas que permite contar, clasificar los objetos y medir magnitudes” - dice el diccionario- resista una definición rigurosa.

Resulta así sólo aparentemente paradójico que el prestigio dóxico del número repose en ambas cosas a la vez: por una parte, en la abstracción que lo transforma en un universal, independiente del

tiempo y el espacio, y, por otra, en la constatación empírica de que sólo lo que existe (esto es, “lo real”) puede ser contado.

Precisamente, el realismo implícito en la cuenta induce a menudo un paralogismo, un presupuesto fundado en la inversión de la prueba: *todo lo que es contado existe*. Tanto así que la contabilización de eventos no ocurridos “realiza”, es decir, hace existir, lo que aún es virtual:

Anticipan dos “per saltum” ante la Corte por la reforma judicial (HDC, 12/06/13, p.3)

No se comercializará por 5 días la producción del campo (HDC, 12/06/13, p.4)

Es más interesante, sin embargo, considerar los casos en que las cifras designan a individuos anónimos que sólo contingentemente han adquirido estatuto público, esto es, han ingresado a la actualidad massmediática *como números de una clase*:

Cinco detenidos por el crimen del ciudadano peruano (HDC, 07/08/13, p. 9)

Río Tercero: detuvieron a seis presuntos boqueteros (HDC, 10/06/13, p.12)

Imputaron a 11 choferes (HDC, 07/06/13, p. 1)

Dos muertos en un accidente (HDC, 07/08/13, p. 9)

La violencia urbana se cobró cinco vidas (HDC, 14/08/13, p. 9)

Rosario: dos víctimas estaban abrazadas (HDC, 14/08/13, p. 9)

Disturbios en Egipto por la sentencia a muerte de 21 personas (LVI, 10/03/13, p. A 25)

Afganistán: 8 niños muertos en atentados (LVI, 10/03/13, p. A 25)

Como se observará, los números potencian el dramatismo de las titulaciones, porque operan como *índices de existencia*; pero, simultáneamente, producen una individualización sin particularidades, unidades discretas de la clase de los muertos, los heridos, las víctimas, los detenidos, los sentenciados.... En los acontecimientos locales, algunos nombres pueden aparecer en el cuerpo de la noticia; pero en las noticias internacionales, el número agota la designación.

La cantidad rige no sólo la fugaz inscripción de los “hombres ordinarios” (De Certeau) en lo real social sino también, en el caso de una continuidad noticiosa, su narrativa; ya que la lógica temporal toma la forma de una ampliación o de una disminución de la serie:

Serían siete los bebés fallecidos por meningitis (HDC, 26/06/13, p. 4)

Llegan a ocho las muertes por gripe A en la provincia (HDC, 01/07/13, p. 9)

Ascienden a 18 los muertos por la explosión de Rosario (HDC, 12/08/13, p. 9)

Reportaron tres nuevos casos de dengue (LVI, 10/03/13, p. A 7)

Pero la primacía de la cantidad desborda las construcciones subjetivas para saturar los acontecimientos. El número, podríamos decir, es *la medida de todas las cosas*, el parámetro axiológico de la tragedia, del horror, o de los logros:

Muertos en choques superaron los cien (LVI, 10/03/13, p.26)

Tres muertos y centenares de heridos en un choque de trenes (HDC, 14/06/13, p. 6)
Turquía: más de 4.000 heridos por las protestas (HDC, 25/06/13, p. 2).
Estados Unidos: tornados dejan 12 muertos (HDC 3/06/13, p. 9)
Siria: son más de 80.000 las víctimas mortales (HDC, 13/05/13, p. 2)
Secuestraron 1.000 kilos de cocaína (HDC, 11/06/13, p.12)
El fin de semana largo hubo un millón de turistas en el país (HDC, 24/06/13, p.9)
Mestre presentó los nuevos 200 ómnibus del transporte (HDC, 02/09/2013, p.5)

El presupuesto que subyace a todos estos títulos no es otro que “*más es más*”, viejo *topoi* revitalizado por la exasperación cuantificadora y estadística del capitalismo tardío. No es infrecuente, sin embargo, que la relación aparezca explicitada en el discurso de los medios o de los funcionarios públicos:

Al menos 19 bomberos murieron en las últimas horas en un incendio forestal ocurrido en Arizona, Estados Unidos. Fuentes oficiales confirmaron la muerte de los trabajadores y la destrucción de 200 casas y de 800 hectáreas de bosques [...] (“Tragedia”, HDC, 02/07/13, p. 9)

Cada vez demandan más tratamientos por adicciones en Córdoba (LVI, 21/04/13, p. A 7)

[...] El ministro resaltó que desde el 8 de marzo, cuando se puso en marcha el programa SALVA, ya hubo 14 detenidos, y aseguró que “en la provincia, en lo que va del año ya hubo 13 femicidios. Es una cantidad que sin el botón [antipánico] sería superior” [...] (“Salvó a una madre de su propio hijo”, HDC, 24/06/13, p. 12).

El juez de la Corte Suprema de Justicia, Eugenio Zaffaroni, presentó ayer un informe sobre la tasa de homicidios cometidos en 2012 en Ciudad de Buenos Aires, el conurbano bonaerense y La Plata, en que se reveló que “no hay un número alarmante de homicidios”. Acompañado por su colega Juan Carlos Maqueda y por el ministro de Seguridad de la Nación, Arturo Puricelli, el magistrado destacó que el estudio aclara que “la incidencia de menores inimputables en la cantidad de homicidios es muy baja” (“El número de homicidios ‘no es alarmante’”, HDC, 19/11/13, p. 3).

En el primer caso, como se verá, el título (“Tragedia”) sintetiza la valoración negativa del *más*, que aparece explícitamente en el título que sigue. En el tercer ejemplo, el discurso del ministro se articula en torno a la valoración positiva del *menos*, al igual que el informe del juez Zaffaroni, en el último texto. Es decir, todos reposan sobre el presupuesto de que es posible *medir* el bien y el mal social en números, prescindiendo de la *calidad* de los fenómenos. Llevada a sus últimas consecuencias, esta lógica hace depender los conceptos y su investimiento axiológico de la cantidad

Hace ya muchos años, Borges señaló la vacuidad del debate en torno al *número* de desaparecidos, puesto que lo que define la violación de los derechos humanos no es la cantidad, sino la calidad de los actos. Sin embargo, como muestran los siguientes títulos, todos referidos a delitos de lesa humanidad, la construcción mediática de *verdad* y *justicia* sigue atrapada en el “realismo” de los números:

Cien testimonios (HDC, 08/08/13, Magazine, p.1)

Presentan al nieto 109 (HDC, 07/08/13, p.3)

Se viene el sexto juicio por delitos de lesa humanidad (HDC, 10/06/13, p. 7)

Medir

No es un secreto que la medida y el cálculo atraviesan la modernidad y la formación de las sociedades de masa, pero sería ingenuo no considerar la exasperación de este rasgo en los discursos sociales en relación con la mediatización, privatización y banalización de la estadística que se opera en las últimas décadas del siglo XX.

Originalmente herramientas del Estado para el control de las poblaciones, las estadísticas ilustran una peculiar relación entre política y ciencia, ya que una de las primeras respuestas científicas a la pregunta política fundamental - *¿qué hacer con las masas?*- fue *cuantificarlas* (cf. Foucault 1990 p. 169-70). Pero, por al menos dos siglos, la estadística siguió siendo un asunto de los discursos esotéricos que se afanaban por producir una estructura *racional* (matemáticamente "verdadera"), *estratificada* y *calculable* -en términos de Peirce (1974, p.47), un *diagrama*- de la sociedad, cuyo horizonte de aplicación eran las políticas públicas.

Su difusión en la sociedad civil y, sobre todo, su aplicación con fines privados marcan el umbral de la multiplicación de sus efectos de poder. Cuando a mediados del siglo XX, Horkheimer y Adorno (1969, p. 149-150) se preocupaban por la reducción de las masas a "material estadístico" con relación a los consumos culturales, focalizaban en realidad sólo un aspecto parcial de una tendencia que en las décadas siguientes modificaría de manera sustancial la construcción simbólica de las comunidades humanas. Transformadas en operadores dóxicos por la mediatización, las encuestas y estadísticas terminarán por trasponer la lógica del marketing a todas las formas de la vida social. Esto permite, entre otras cosas, traducir las opciones políticas en consumos que pueden "medirse" a través de encuestas y también "desdramatizar", transformándolos en cifras, los efectos colaterales de la concentración de la riqueza y la especulación financiera, como el empobrecimiento generalizado.

Para ilustrar, veamos un artículo publicado en los 90, en la sección económica de *La Voz del Interior* (tercer diario del país por su tirada), bajo el ingenioso título "Quién es quién en el mercado argentino". Se trata de un informe sobre un "nuevo índice de nivel socioeconómico para la Argentina", producto de una investigación de mercado realizada por la Asociación Argentina de Marketing, que interpreta a la sociedad como una grilla de sectores consumidores. Entre los resultados que se resumen, se destaca el siguiente apartado:

Los pobres también consumen: aunque los sectores bajos están muy extendidos, hay que alejar el prejuicio de que toda clase baja es marginal y que no consume. Como consejo para las empresas, Schmeichel sostiene que "tienen que elaborar estrategias para la clase baja, porque

gran parte del volumen que ellos comercializan se dirige a estos sectores. Son el 55 por ciento de la población y aunque tomen menos gaseosas que otros sectores, los millones de litros que consumen son muchísimos y no deben ser desestimados como consumidores” (R. Accotto, “Quién es quién en el mercado argentino”, LVI, 14/02/93, p. E 3).

El altísimo índice de pobreza, insólito para la Argentina, es considerado *sólo* como un indicador de los consumos posibles, para recordar a los empresarios sus condiciones de recepción (un *capitalismo de pobres*, como dice Angenot). La escasa aceptabilidad de esta lectura para el destinatario genérico de un periódico de información de tirada masiva, que no se reduce a la *business people*, hace que la periodista encuentre necesario reproducir una aclaración de la investigadora: “el nuevo Inse es únicamente una herramienta comercial que no pretende resolver cuestiones sociológicas”. Esta tan conveniente autonomización de la economía de sus efectos sociales (cf. Bourdieu, 2001, p.20) tiene, sin embargo, los años contados. Para el fin de siglo, los números de la recesión, del desempleo, de la indigencia, del riesgo país... se corporizarán en las calles y plazas tomadas por “el numeroso innumerable”, como lo llamó Derrida.

El giro político producido en la Argentina a partir del 2002 (cf. Fatala, 2010) va a reconfigurar la topología global de los discursos, desplazando al discurso económico de la centralidad que ostentara en los 90, pero esto no hace mella en el afán estadístico. Por el contrario, el Estado reencontrado requiere de los números para mostrar sus logros, el crecimiento de la economía, de la recaudación impositiva, de las exportaciones, del empleo; la disminución del trabajo infantil, de la repitencia escolar... Hasta la cultura, esa magnitud tan continua, se mide en números.



El imperio de la cantidad muestra que la recuperación de espacio simbólico operada por el discurso político después de 2001 no constituye, definitivamente, un retorno del pasado, pero tampoco una ruptura plena con la década anterior. Al igual que los economistas neoliberales, los políticos de la nueva era necesitan “hacer cerrar los números”, aunque esta vez incluyan los de la legitimación social de las políticas del estado.

De allí que las luchas por el poder simbólico a menudo devienen luchas por el control de los números. En sus términos más tradicionales, esto concierne a la interpretación de las cifras; interpretación que, debidamente mediatizada, ejercerá un control sobre el polo del reconocimiento, restringiendo la dispersión de los interpretantes y encauzando las *tendencias* más o menos efímeras que encuestas y sondeos dan a luz.

Pero la forma más agónica de estas luchas atañe a la *producción* de los números. El caso testigo, por supuesto, es la intervención gubernamental en el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) que, además de motivar intensos debates mediáticos, ha detonado una multiplicación de mediciones alternativas por parte de diversas fuentes institucionales (universidades, sindicatos, consultoras, fundaciones económicas, etc.).

No escapan las consecuencias dóxicas de esta confrontación, que hace visible el carácter retórico - esto es, verosímil y no necesariamente verdadero- de las cifras que se presentan como diagrama de la sociedad, desplazando las certidumbres al lugar de producción. Pero el lugar de producción no es incólume a la desestabilización de la creencia: la asimetría gnoseológica que fundaba el efecto de real de los números aparece ahora sobredeterminada por la modalización ética del enunciador.

En el discurso político, esto induce la puesta en escena de una confrontación por la verdad, para beneficio de un enunciatario neutro (el *auditorio universal* (Angenot 2008, pp.85-6), o, en términos veronianos, el *paradestinatario*), con el cual el enunciador “comparte” las “evidencias” que desmienten las estadísticas del adversario:

El candidato a diputado nacional por el Frente Renovador, Sergio Massa insistió ayer en advertir que “la inflación es la primera enemiga” del país y lanzó duras críticas hacia el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) [...]

“E1 INDEC no puede seguir mintiendo. Todo el mundo sabe que no se puede comer con seis pesos por día. Lo que hay que entender es que necesitamos una estadística seria, que nos va a hacer crecer con el país”, sostuvo [...] (“Massa cuestionó al INDEC”, HDC, 05/09/2013, p.5)

Hay, sin duda, más complejidad y *pathos* en el discurso de los ciudadanos comunes. La carta de un lector que agrega a su firma la especificación “técnico”, ejemplifica los cambios operados en las condiciones de reconocimiento, pero también sus limitaciones:

[...] La pregunta difícil de responder es si los involucrados en tomar datos y divulgar diferentes valores de inflación responden a un perfil con alto sentido de veracidad, honradez e imparcialidad.

Todos los argentinos tenemos conocimiento de la inflación de 2012, pero no su valor porcentual. Lo que publican las consultoras privadas no es creíble, por falta de rigor estadístico, solo se emite para alentar la especulación en la cadena de producción y comercialización. El único organismo con recursos humanos, capacidad técnica y logística para estimar el valor de la inflación es el Indec, que no lo dice o no lo hace ("Inflación y estadística", De nuestros lectores, HDC 10/06/13, p. 6).

En efecto, el desplazamiento de la creencia y la sospecha desesperanzada, tanto de las fuentes privadas como estatales, parecen obturar, y no sólo en este caso, cualquier duda acerca de *la traducibilidad de los fenómenos sociales a cifras*. Todo parece reducirse a alcanzar los "buenos números".

Sin embargo, producir los "buenos números" es un objetivo político tradicional en las sociedades de masas. Los "buenos números" sustentan la legitimidad porque son *existentes* (votos de una elección, asistentes a un acto político...) que pueden ser *contados y registrados* (por la prensa, por la televisión). El giro de tuerca más actual de este dispositivo consiste en producir buenos números *para la estadística*. Un verdadero trabajo de producción de lo real que involucra diversas formas de manipulación, a menudo fundadas también en encuestas o estadísticas, cuyo encadenamiento pone en evidencia el carácter producido/productor de las cifras.

Trataré de ejemplificar brevemente esta especie particular de semiosis social:

- El 6 de agosto, un consultor afín al gobierno nacional pronostica, con relación a las elecciones primarias (PASO) que se disputarán el siguiente domingo, "*Se viene un rotundo triunfo kirchnerista*" (Artemio López, HDC, 06/08/13). Esta afirmación no se sustenta en sondeos de intención de voto, sino en cifras de la macroeconomía (que no incluyen la inflación), y de la ayuda social, y en su favorable comparación con la crisis del 2009 (cuando el kirchnerismo hizo una mala elección legislativa). Lo que aparece a primera vista como una falacia causal (las "buenas razones" no conducen *necesariamente* al éxito), puede leerse también como una forma de manipulación basada en el "interés racional", que transforma la continuidad del gobierno en objeto de deseo.

- El día después de las elecciones, el periódico subtitula la noticia de tapa "*El Kirchnerismo hizo una mala elección en el país*" (HDC, 12/08/13, p.1), y confirma esa evaluación en otra nota de la misma página ("*El FpV lideró con una floja performance*"), fundándose en el porcentaje de votos obtenidos (menos del 30%).

- Pero, diez días más tarde, reproduce los resultados de una encuesta realizada por otra consultora (Mora y Araujo) que arroja un alto porcentaje de conformidad con la acción del gobierno ("*Con el 61% de aprobación*", HDC, 22/08/13, p.3)

Es decir, cifras que "desmienten" el resultado de las primarias y señalan el reinicio de la manipulación numérica con vistas a las elecciones de octubre

En suma...

La primacía de la cantidad y el mandato de la medida y el cálculo, *topoi* de larga persistencia en la modernidad capitalista, han reforzado su predominio en la producción de *lo real* social; pero, paradójicamente, al costo de debilitar la mucho más antigua relación del número con la verdad.

La divulgación mediática de herramientas matemáticas de los campos esotéricos, la multiplicación de aplicaciones banales y poco rigurosas y su transformación en objeto (de deseo/ de temor) en procedimientos de manipulación han vuelto visible la condición del número como producto/ productor, induciendo en reconocimiento *un saber sobre el modo de producción* de las cifras que desplaza la creencia al lugar de producción; pero, a la vez, aplanan la asimetría gnoseológica en la relación enunciativa y subordina la modalización cognitiva a la modalización ética.

Podría decirse que, a medida que retroceden la iconicidad universal y la indicialidad existencial del número, prevalece su condición de símbolo y, por lo tanto, el carácter no necesario de su relación con la verdad.

Estos avatares del número deberían inscribirse, a mi entender, en la indagación de un fenómeno más extendido que involucra el alicaído estatuto dóxico de las ciencias, la crisis de la razón (de lo razonable) y las ambiguas (¿complementarias?) relaciones entre racionalidad instrumental e hipertrofia de la opinión.

Fuentes periodísticas

Hoy Día Córdoba (HDC)

La Voz del Interior (LVI)

Bibliografía

ANGENOT, M. (1989). *1889 Un état du discours social*. Québec: Le Préambule.

ANGENOT, M. (2008). *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*. París : Mille et une nuits.

- BARTHES, R. (1974). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R. Barthes et al., *Análisis estructural del relato* (pp.9-43). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BOURDIEU, P. (1999). Sobre el poder simbólico. En P. Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* (pp. 65-73). Bs. As. : Eudeba.
- BOURDIEU, P. (2001) *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial.
- EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO (1997) México: Larousse.
- FATALA, N. (2010). De la bancarrota del Estado a la salvación de la Nación. El discurso político argentino en (la) crisis. En H. Ponce de la Fuente y M. T. Dalmaso (ed.): *Semiótica y discurso social. Diálogos trasandinos* (pp. 61-84). Santiago de Chile: RIL Ed.
- FOUCAULT, M. (1990). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. W. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- PEIRCE, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- VERÓN, E. (1987). *Construir el acontecimiento*. Buenos Aires: Gedisa.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción

Jonathan Feldman

jonfeld@gmail.com

Proyecto: La Autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta

Daniela Koldobsky (Directora). Jonathan Feldman. Fernando Lerman. Cecilia Levantesi. Carina Perticone.

Instituto Universitario Nacional del Arte

Resumen:

Como consecuencia de la multiplicación e hibridación de las producciones artísticas, la curaduría funciona como una instancia intermediaria entre la producción y el reconocimiento de las artes, comportándose de manera meta-autoral: a partir de obras finalizadas constituye nuevos corpus, generando nuevos contratos de lectura y modalidades de enunciación. Este trabajo estudia la figura del curador en el marco de la circulación discursiva de las artes visuales contemporáneas y se pretende dar cuenta de los lazos que se constituyen entre los diferentes roles que ocupa el curador. Además, si se toma en cuenta la noción de posproducción del crítico Nicolás Bourriaud, el presente texto permite comparar la figura del curador con otras como el DJ. Se trata de operaciones realizadas sobre productos acabados, en las que se evidencia un corrimiento de la noción individual de autor hacia la de una autoría intertextual e inmersa en un tejido semiótico.

Palabras clave: Curador – meta-autoría – intermediario – posproducción – espacialidad

Keywords: Curator – meta-authorship – intermediary – post production – spatiality

1. Presentación

Nadie puede dudar que la figura del *curador* (o comisario) sea central en la producción cultural contemporánea. Sin embargo, la curaduría como actividad profesional es relativamente reciente en la historia, especialmente en el campo de las artes visuales¹.

Es cierto que desde el inicio de las grandes colecciones y la creación de los primeros museos de arte existe la figura del *commissaire*, primer antecedente del curador, pero sus tareas se limitaban a la custodia e integridad patrimonial.

Para diferenciar los roles adoptados por uno y otro, Françoise Mairesse advierte que

La ampliación de las colecciones supuso la llegada de más especialistas (...) Los conservadores [término que designa, en Francia y Bélgica, al curador, no al restaurador de colecciones] (...) debieron respetar los nuevos usos, obligaciones y prohibiciones vinculados a las prácticas adoptadas. (Mairesse, 2013, p. 21-22).

Se puede pensar que las funciones actuales de un curador de artes visuales son resultado de las modificaciones que sufrió esta figura a lo largo de los últimos dos siglos², llevando su práctica desde el cuidado de bienes hacia la producción de exposiciones.

El presente trabajo recupera el señalamiento de la inexistencia de consenso respecto de la especificidad de la curaduría (Feldman, 2012), que se relaciona con el entendimiento de este campo profesional como práctica desarrollada a partir de la experiencia. Se compararán algunas de sus concepciones más extendidas³ para entender la amplitud de tareas que se suelen reconocer dentro de su campo de acción.

Por otro lado, se intentará demostrar que la figura del curador ha adoptado en la contemporaneidad un estatus autoral (Koldobsky, 2009; Feldman, 2010). En este sentido, es necesario recalcar que este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto de investigación sobre la autoría en las artes contemporáneas⁴ en el cual se retoma la crisis de la noción de autor moderno (Barthes, 1968) y se postula que existe una multiplicación y una hibridación en los procedimientos autorales contemporáneos que producen la aparición de instancias de autoría nuevas, entre ellas el curador (Koldobsky, 2011).

2. Una observación acerca de la relación entre la curaduría y las rupturas vanguardistas

En el artículo *Memoria mediática versus arte efímero*, Daniela Koldobskymenciona la exposición *Versiones del Sur* (Centro Internacional de Arte Reina Sofía, España, 2001) para poner en evidencia la complejidad de la construcción de “la memoria de un arte que se resiste a formar parte de ella desde el momento en que, a partir de su fugacidad y/o inmaterialidad, escapa a toda conservación y perdurabilidad temporal” (Koldobsky, 2002, p. 1). Es decir, se discute la modificación de las formas de exposición que tiene lugar cuando lo que se exhibe no es duradero.

Luego de ejemplificar con el *Vivo-dito* de Alberto Greco, Koldobsky apunta que, a diferencia de lo que sucede en el arte objetual, aquellas prácticas artísticas que no se valen del contacto entre el público y un dispositivo privilegian los procesos sobre los resultados. Esto significa que el acento en este tipo de obras está puesto en la idea y no en su expresión material⁵.

En este sentido, es interesante recordar dos exposiciones de 1969: *January 5-31, 1969* (Nueva York) y *When attitude becomes form* (Berna). Ambas describen lo que se entiende en este trabajo como una relación entre el desarrollo de la práctica curatorial y las rupturas provocadas por las vanguardias en los conceptos de arte y obra.

En el primer caso se trata de un proyecto del galerista neoyorkino Seth Siegel⁶ que reunió en una oficina obras de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner. El espacio

expositivo se dividió en dos grandes regiones: la recepción, donde había una mesa con un teléfono, un sofá, una mesa ratona en la cual se encontraban los catálogos de la exposición y donde Adrian Piper contestaba preguntas. Luego se pasaba a un cuarto en el cual se exponían dos obras de cada uno de los artistas.

Barry presentó dos obras cuya existencia se percibía solamente a partir de las fichas técnicas que las acompañaban, pues los trabajos consistían de dos ondas de radio generadas por un equipo que se encontraba en el otro extremo del cuarto, al lado del texto presentado por Barry. Además, el catálogo contenía fotografías de los dos espacios, aparentemente vacíos, en los cuales se encontraban las obras.

De los trabajos de Weiner, *Remoción de una pieza de 91x91cm de la pared* se trató de la remoción de un cuadrado de 91x91cm de pared de la oficina; y *Una cantidad de lavandina vertida en un trapo hasta blanquear*, pasó casi desapercibido al observarse solamente como la decoloración de una pequeña porción de la alfombra.

Kosuth presentó dos series de artículos de diarios colgando de la pared, que luego explicó se trataban de un proyecto en el cual compró espacios de anuncios en periódicos para publicar una lista de sinónimos de términos abstractos como “existencia”, “tiempo”, “orden” y “número”.

Por último, Huebler exhibió un libro de fotografías que documentaba un viaje que el artista realizó en auto alrededor de trece localidades distintas en una extensión de 1100km.

Es interesante que, si bien las obras tenían una manifestación material⁷, la exposición consistió mayoritariamente en su registro (excepto, por supuesto, en el caso de Weiner) y en el catálogo: “para Siegelau, el catálogo era la exhibición (...) y los objetos físicos eran puramente ilustrativos, revirtiendo así la relación normal entre exhibición y catálogo” (Altshuler, 1998, p. 240).

Esto lleva nuevamente hacia el problema planteado por Koldobsky respecto de las formas expositivas del arte de acción, “que se caracteriza por su desmaterialización y fugacidad” (Koldobsky, 2002, p. 3). Por un lado, como señala la autora, el carácter inmaterial de los trabajos presenta la dificultad de cómo dar cuenta de ellos en los museos, pues al tratarse de experiencias que suceden en un tiempo y un espacio determinados queda solamente el registro.

Por otro lado, Koldobsky resalta que la existencia de la obra “es posible gracias a la difusa presencia de metadiscursos⁸—del artista y de la prensa— que lo anuncian primero y lo conservan e informan después” (Koldobsky, 2002, p. 2), y afirma que estos metadiscursos funcionan de forma sustitutiva, aportando una materialidad ausente en la obra, lo cual facilita el intercambio discursivo (Koldobsky, 2002; Steimberg, 1993).

En este sentido, Siegelaub supo reconocer que los nuevos modos de producción artística requerían nuevas formas de exhibición que pudiesen responder al régimen conceptual. La vuelta de tuerca que le dio Siegelaub consistió en que “sus exhibiciones se propusieron terminar con la forma estándar de presentar arte al público, y de ese modo la manera de exponer se convirtió en parte del contenido presentado” (Altshuler, 1998, p. 236)⁹.

Además, la afirmación de Siegelaub que le da al catálogo el carácter de exhibición retoma la importancia del metadiscurso que recalca Koldobsky, pues es allí donde se describe y se da cuenta de las obras¹⁰. Se podría decir, entonces, que estos nuevos modos de presentación requerían de una palabra adicional para poder describirlos y analizarlos.

Aquí se halla el centro de la cuestión: la curaduría como práctica autónoma se desarrolla a partir de una necesidad derivada de las rupturas vanguardistas con las nociones de arte y de obra de arte; ante los nuevos formatos de obras se requieren nuevas configuraciones expositivas y, con ello, surge el curador como una figura que se encarga de idear exhibiciones de arte.

La segunda exposición mencionada se realizó durante la Kunsthalle¹¹ de Berna en 1969 y fue organizada por el crítico y galerista estadounidense Harald Szeemann, quien quiso montar una muestra “centrada en conductas y gestos” (Obrist, 2009, p. 97) y para ello convocó a sesenta y nueve artistas, entre ellos Joseph Beuys, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra y Joseph Kosuth.

Las obras consistían principalmente en acciones o documentación de obras inmateriales o que se encontraban en otro sitio. Por ejemplo, Richard Serra instaló unas placas de plomo y unas cañerías contra la pared central del edificio principal que junto con Michael Heizer destruyeron al día siguiente en una acción denominada *La Depresión de Berna*. Joseph Beuys realizó una instalación untando margarina a lo largo de un corredor y se colocó con una grabadora de audio en uno de sus extremos para inmortalizar los sonidos de los visitantes al pisar ese sector.

Szeemann trató el espacio y las obras como un experimento en el cual se trabajaba constantemente en toda la extensión del edificio. Como afirmó luego: “la Kunsthalle se convirtió en un verdadero laboratorio y nació un nuevo estilo de exposición – un estilo basado en el caos estructurado” (Obrist, 2009, p. 98). Esto significó el planteo de un problema: presentar a las obras como resultados de procesos puramente visuales. Esta concepción de exposición es producto de las obras que se intentan mostrar, pues –como se observó antes– al desmaterializarse la producción artística se deben recurrir a otros principios para exhibirla.

Se propone que la constitución de *When attitude be comes form* introduce la noción de curador como quien organiza una exposición en base a una *idea o concepto*, que funciona como hilo conductor y nexo entre las obras.

Es a partir de esta experiencia que se constituye, según Altshuler, la curaduría como una instancia de *creación* (Altshuler, 1998). En esta investigación se rechazará el término de creación considerado en su acepción romántica, es decir, en relación con la teoría del genio que implica la invención *ex nihilo* (de la nada), operación que aquí se supone inexistente¹². Pero se afirmará, por el contrario, que la curaduría comienza a ocupar un rol autoral que, con las especificidades que se desarrollarán más adelante, constituye una de las figuras de autor surgidas en las prácticas artísticas contemporáneas (Koldobsky, 2009; Feldman, 2010-2012).

3. Algunas posiciones acerca de la curaduría

En primer lugar se puede tomar la idea de Mary Jane Jacob –comisaria independiente– que en su texto *Haciendo espacio para el arte* (2006) analiza las instituciones de arte y la dificultad que estas presentan para sus públicos en cuanto a acceso, entendido desde las perspectivas financiera, edilicia y pedagógica.

La autora define los museos de arte como lugares en los cuales se limita la mirada del espectador, y por ello propone una nueva forma de producción: “hacer lugar” para que el artista trabaje y para que el público experimente, y acompañarlos desde la curaduría en una posición estática. Se refirió a su labor como curadora de la siguiente forma: “...como mucho, me puedo convertir en un canal de ideas de otros, traducidas y transformadas por el artista” (Jacob, 2006, p. 7).

Esta afirmación ubica la curaduría en un rol similar al de un diseñador, ya que se trataría de dar forma a conceptos ajenos y concretizar pensamientos que el artista no puede organizar en forma expositiva. El aspecto autoral queda excluido de la definición de curador de Jacob, y se aplica más bien en forma exclusiva a la instancia de la producción de las obras, es decir, al artista. Sin embargo, se puede pensar que en esta concepción la intervención del curador es vista como habilitante del intercambio discursivo, pues permitiría la decodificación del código del artista por parte del espectador.

La operación de traducción como constituyente de las formas expositivas fue reconocida por la curadora española Isabel Tejada Martín en *El montaje expositivo como traducción* (2006). Sin embargo, en este caso se afirma que

“la propia exposición se convirtió en una nueva disciplina artística. Se trocaba en un lenguaje capaz de crear por sí mismo distintos estímulos en los procesos de la mirada, del pensamiento o de la percepción del objeto expuesto” (Tejada Martín, 2006, p. 19).

Se podría decir que —a diferencia de Jacob— la madrileña identifica al montaje expositivo como productor de sentido por sí mismo y no como un conducto para las ideas del artista. No solamente ubica la muestra de arte en el mismo nivel que cualquier disciplina artística, sino que sostiene que el curador, “ya no oculta el hecho de que traduce sólo un posible discurso entre los muchos existentes” (Tejeda Martín, 2006, p. 20). En otras palabras, que toma una posición respecto de la obra y del espacio.

Otra definición la proporciona Hans Ullrich Obrist, que afirma su lugar como catalizador o creador de uniones en una cadena de producción artística cada vez más compleja. Para él, su trabajo consiste en facilitar o rubricar los proyectos de los artistas, no crearlos. Sin embargo, reconoce que en las condiciones de producción artística contemporáneas “los límites entre estos actores están destinados a unirse” (Obrist, 2006, p. 155).

Es interesante señalar que para el suizo el hecho de que el curador funcione como intermediario no excluye, a diferencia de lo que afirma Jacob, un rol de producción. Es más, Obrist señala que la exposición como medio genera lecturas distintas a las propuestas por los artistas, mientras que Jacob deja entrever que la curaduría es simplemente un canal a través del cual se exponen las ideas del artista. En este sentido, Obrist se acerca más a la posición de Tejeda Martín, en tanto que si bien no se reconoce la práctica curatorial como una instancia autoral, su función no queda supeditada a la voluntad del artista.

En las exposiciones abiertas o en progreso (es decir, que se modifican a medida que se producen, y que incorporan artistas y obras a su repertorio), por ejemplo, las obras existen en forma de instrucciones (texto), y cada interpretación constituye un cuerpo más de la misma producción. Y en esta dirección, Obrist propone que la autoría de este tipo de obras es colectiva (artista, curador, público).

Un tercer enfoque es el de María Lind, que en su trabajo *Why mediate art?* (2011) se pregunta respecto de los enfoques educativos y pedagógicos adoptados en las instituciones de arte y su tensión con las formas cada vez más experimentales de la curaduría. Lind toma posición respecto del lugar que ocupa la curaduría en el armado de los programas de exposición y cómo estas formas de mostrar la obra afectaron, como en el caso del MoMA, al número de visitantes y a sus experiencias dentro de la institución. Además, comenta que el curador funciona como mediador entre la institución y el público, creando superficies de contacto y permitiendo nuevas formas de abordaje de las obras.

Así, reconoce en la actualidad dos tipos de curadurías: las “inteligentes” y las “colaborativas”. En el primer caso se trata de aquellos proyectos que priorizan las ideas del curador por sobre las del

artista y cuyos productos son generalmente exposiciones temáticas grupales, mientras que en el segundo se da una especie de simbiosis entre curador y artista¹³. Tanto en una como en otra modalidad, Lind apunta que existe un aspecto autoral, pero mientras en el primer caso sería individual y exclusivo del curador (en la medida en la que produce un relato específico), en el segundo se trataría de una figura de autor de doble cuerpo, es decir, una noción de autor expandida a un colectivo¹⁴.

En último lugar, otra forma de analizar el papel del curador es la del crítico argentino Rafael Cippolini, quien asegura se trata de “un diseñador de relaciones entre objetos expuestos en un sitio determinado” (G. Maier, 2005, p. 151). Esto significa, en principio, que su labor implica establecer nexos entre las obras dispuestas, a través de la espacialidad. En este sentido, Cippolini destaca la diferencia entre la curaduría y el montaje y afirma que en el primer caso se trata de presentar la obra bajo un criterio textual, mientras que en el segundo la actividad se limita a la disposición de los objetos.

La diferenciación que realiza el crítico argentino permite pensar el trabajo del curador desde una perspectiva autoral, pues si la especificidad curatorial está dada por el nivel textual (que aquí no se refiere a la escritura y presentación de un texto del curador, sino al establecimiento de una posición discursiva que funciona como hilo conductor del recorrido), es claro que se considera la curaduría como una instancia de producción adicional a la del artista.

4. La construcción del discurso curatorial

Se podría decir, considerando todas las posiciones analizadas, que existe respecto de la curaduría una variedad de definiciones, y que cada una se relaciona con aspectos diferentes de su práctica. Sin embargo, en este trabajo se estudian desde la noción de autoría mencionada en la presentación, y se observó en ellas una escala, una diferencia que se puede definir como de grado, que va desde aquellos que no ven en el curador una figura de autor hasta los que piensan que esa es una de sus características más evidentes.

La investigación acerca de las figuras autorales a la cual pertenece este trabajo propone como uno de sus objetivos analizar “los rasgos de multiplicación, hibridación y combinación que registran los procesos de producción en la contemporaneidad artística” (Koldobsky, 2011). Esto significa que en las prácticas artísticas existe un creciente cruzamiento de lenguajes y, en las artes visuales en particular, una nueva complejidad en las formas expositivas.

Como consecuencia de estas modalidades productivas contemporáneas, se fueron consolidando figuras autorales que funcionan en lugares intermediarios de las instancias de producción

(Koldobsky, 2009-2011). El curador es un ejemplo de estas nuevas formas de autoría, pues opera como mediador en tres relaciones: la del artista con la institución¹⁵, la de la institución con el público, y la del artista con el público. Todas ellas involucran instancias de intercambio discursivo, y la curaduría por lo tanto constituye y coordina vínculos entre los actores del circuito artístico.

Además, como afirmó Marcelo Pacheco, “toda práctica curatorial implica un acto discursivo” (Pacheco, 2002, p. 1), tanto desde la espacialidad como desde lo escritural. Primero se debe considerar el problema de la selección de las obras que formarán parte de la serie a exponer. Esta doble operación (inclusión/exclusión) involucra una toma de decisión: lo que se muestra y lo que se deja afuera, y significa que el curador está generando una lectura de las obras y, por lo tanto, funcionando como una instancia de autoría.

También existen otras formas expositivas, por ejemplo la utilización de obras inéditas que se realizan a pedido del curador, o *site-specific* (es decir, obras y montajes pensados e ideados para un espacio en particular y fijo). En estos casos la selección de las obras no es un problema, pues al ser una producción por encargo o realizada especialmente para ocupar cierto lugar no hay posibilidad de elegir el corpus.

Se puede mencionar la exposición *Bye Bye American Pie* (MALBA, 2012), en donde las obras seleccionadas fueron presentadas como parte de un tema: la falsedad del sueño americano. La serie de 50 fotografías de Larry Clark llamada *Tulsa* (1963-1971), por ejemplo, constituye un registro de los excesos, la drogadicción, la sexualidad y la violencia en Norteamérica, al mostrar imágenes de personas inyectándose heroína o disparando un arma. Evidentemente la elección de estas imágenes y la exclusión de otras se relaciona con el establecimiento del concepto guía de la exposición¹⁶ y de la construcción de la situación de enunciación.

En segundo lugar se debe estudiar la distribución de las obras, al menos en los primeros dos tipos de exposición mencionados anteriormente (en el *site-specific* distribución es parte de la obra misma). El hecho de colocarlas de un modo u otro, a cierta altura y distancia, a partir de uno o varios criterios (cronológico, temático, cromático, morfológico, epocal, estilístico, de autor, etc.), y con características específicas (color de las paredes, presencia de señales, iluminación, etc.) permite construir ciertas relaciones entre lo que se está exponiendo y da cuenta de un procedimiento autorale en la medida en que constituye un momento de producción, cuyo resultado es una exposición (entendida como otro nivel discursivo).

En *ByeBye..*, por ejemplo, dividir el espacio en zonas para tratar cada autor por separado da cuenta del criterio de agrupación, que en este caso es mixto y jerarquizado (Feldman, 2012), es decir, se plantea primero como autorale y luego se incorpora el temático en cada micro-espacio. Además se

relaciona con la arquitectura de MALBA y con la elección estratégica de los muros divisorios, procurando indicarlos como espacios de transición a partir de la presencia de textos sobre cada artista trabajado.

En la sala, cuyas paredes estaban pintadas de color petróleo en diferentes tonalidades (más claras y más oscuras), las obras se encuentran enfrentadas entre sí en todas las zonas, aunque en algunos casos están agrupadas y en otros hay una pieza sola. Los primeros trabajos que se encontraban eran los de Clark; las imágenes eran todas en blanco y negro, de igual tamaño (28x36cm) y estaban dispuestas a la misma altura y equidistantes entre sí, con la iluminación proveniente del techo y apuntando al punto medio de las obras (cenital).

A través de un pasillo angosto se encontraba la producción de Kruger, fotografías y serigrafías sobre vinilo de gran tamaño, que combinaban imágenes y texto en una forma similar a la publicidad gráfica, cuyo tema central era la denuncia de la cultura de consumo estadounidense. En este caso también se recurrió al blanco y negro (excepto las serigrafías que se realizaron en rojo), pero se colorearon en todos los bordes de las obras unas franjas también rojas. Los trabajos se expusieron a alturas diferentes, de modo que no siempre se podían observar desde la misma distancia. La iluminación también fue cenital y la distancia entre las obras era mayor que en los dos sectores anteriores.

Separada por media pared se encontraba la sección de NanGoldin, que contenía una serie fotográfica impresas sobre un soporte de Cibacrome (papel fotográfico para positivado directo a partir de diapositivas en lugar de negativos). Todas las imágenes eran a color, pero poseían tamaños diferentes y se encontraban colgadas a distintas alturas y a una distancia pequeña entre ellas. También se tematiza sobre las adicciones, el sexo y la violencia, pero sus trabajos parecen también presentarse como una auto-representación, en el sentido que Goldin retrató su entorno e, incluso, a sí misma. La luz provenía de dos fuentes en el techo y recaían sobre las obras de forma diagonal.

Luego de pasar por una apertura entre dos paredes que cerraban el espacio anterior se llegaba a la zona de Jean-Michel Basquiat, en la que obras de diferentes tamaños y ubicados a diferentes alturas convivían a lo largo de 4 paredes. El lenguaje elegido fue la pintura, con una temática relacionada a la discriminación y la marginación. Las obras se realizaron sobre dos soportes, tela y papel, con técnicas mixtas (lápiz, óleo, acrílico) y las imágenes exhibidas tenían elementos miméticos, abstractos y también contenían, en algunos casos, texto.

El espacio destinado a Cady Noland, accesible a través de un pasillo abierto, albergaba instalaciones, ensamblajes y serigrafías, obras que no podían ser abordadas del mismo modo que las encontradas sobre las paredes ya que para observarlas por completo el visitante debía movilizarse

alrededor de ellas. El tamaño de los trabajos era variable, pero en general voluminoso y, al necesitar más espacio, la distancia entre ellas era mayor. Al tematizar acerca de la cultura norteamericana, algunas piezas eran retratos de episodios y personajes de la contracultura, como la obra *Manson Girls 'Sit in' Cut-Out* (1993-1994), una serigrafía con una imagen de las hijas del asesino serial Charles Manson, también condenadas por homicidios. La iluminación, proveniente del techo, destacaba la instalación central, *Chicken Awning Fame* (1990), pero también se utilizaron luces cenitales para enfocar las serigrafías expuestas contra los ángulos formados por las paredes.

Una pared funcionaba como división, y daba paso al sector de Jenny Holzer, con obras en formato de cuadro (como la serie de pintura sobre metal, *Living Series*, 1981) y de instalación (*Gold Vein*, 2002). Los trabajos seriados como el primero que se mencionó poseían el mismo tamaño y fueron dispuestos sobre una misma pared, mientras que las instalaciones poseían dimensiones variables y se dispusieron en los espacios angulares de las paredes más alejadas del resto de las obras. Esto permitía una circulación fluida, pues al haber espacio entre las obras no había que detener el recorrido para evitar pisarlas o chocarlas. La iluminación se concentró en los cuadros, pues las instalaciones estaban realizadas con LEDs.

Por último, se llegaba a un espacio que albergaba una sola obra de Paul McCarthy llamada *Train, Mechanical* (2003-2009), una instalación que constaba de dos esculturas del ex presidente de Estados Unidos, George Bush, teniendo relaciones sexuales con un chancho y que se encontraban montadas sobre un artefacto mecánico que daba movimiento a las figuras. El trabajo se presentó ocupando el espacio medio de la sala que, debido a las dimensiones de la instalación (276,9 x 152,4 x 566,4 cm), debía recorrerse de un lado al otro para observarla en su totalidad. La iluminación, originada en el techo, enfocaba la totalidad de la obra desde todos los ángulos.

Vale la pena continuar con la cuestión de la espacialidad y de los desafíos que plantea no solamente para el curador sino también para el público. Para comenzar, se debe recurrir a ciertos problemas planteados por Eliseo Verón en *Ethnographie de L'Exposition léspace, le corps et le sens* (1989) y retomados en *Esto no es un libro* (1999) y *La semiosis social 2* (2013).

Allí realizó un análisis sobre la exposición *Vacaciones en Francia 1860-1982* (Centro G. Pompidou, 1982). En ella Verón estudió el comportamiento que toman los visitantes al enfrentarse a la exhibición, pues consideró que “el espacio comunicacional de una exposición convocaba al cuerpo como operador de apropiación” (Verón, 2013, p. 313). Esto significa que, en la medida en que el público debe trasladarse físicamente por el espacio para observar la exhibición, en tanto establezca lazos metonímicos con lo expuesto, es el propio cuerpo del visitante el que permite que las lecturas en reconocimiento.

Verón logró identificar cuatro estrategias de visita, es decir, formas tipificadas en las que el público se enfrenta al espacio expositivo para recorrerlo¹⁷, gramáticas de reconocimiento que resultan de las relaciones que establece con el conjunto significativo propuesto. En este sentido, considera a la exposición como una puesta en escena. También especifica la existencia de una propuesta de recorrido por parte del enunciador y de un desfasaje entre esta y las estrategias de visita identificadas (Verón, 1999-2013).

Esta posición permite pensar a la curaduría como una forma de autoría en tanto plantea significaciones a partir de un recorrido, y construye su enunciatario en base a las posibilidades de lectura. Pero además, el resultado del trabajo curatorial es la expresión espacial de un concepto que funciona como hilo conductor de la exposición. En el caso estudiado por Verón, el autor sostiene que “la exposición invitaba a recorrer una historia” (Verón, 2013, p. 313), es decir, existía una idea que unía a la muestra de arte y la volvía, como un todo, en un objeto cultural.

En *ByeBye American Pie*, por ejemplo, se plantean ciertas posibilidades de recorrido (que incluyen suposiciones de las formas en las cuales se podrá relacionar el cuerpo del espectador con el espacio y las obras) y ciertas relaciones intertextuales (Genette, 1989), procurando mantener la temática propuesta para la lectura de las obras seleccionadas.

Si se vuelve sobre la práctica curatorial como acto discursivo, lo último se analizará es su producción textual, que incluye el escrito para el catálogo u hoja de sala, las fichas técnicas y toda palabra escrita que se incluye en la exposición (es decir, en términos de Genette, el paratexto). Lo primero que se puede afirmar es que al tratarse de un producto literario (que incluso puede tomar la forma de un libro, como los catálogos de las grandes exposiciones), esta actividad del curador constituye una forma de autoría. Nuevamente, se debe recordar el postulado de esta investigación respecto de no considerar las figuras autorales a partir de los sujetos en su individualidad.

El uso del texto en una exposición es otra forma más de construir y consolidar el discurso curatorial, y es utilizado generalmente como complemento de la exposición, en especial el catálogo. En este aspecto se parece a los manifiestos de las vanguardias históricas, y se pueden encontrar ejemplos en los cuales son imprescindibles para el fenómeno artístico en cuestión (se puede recordar, por ejemplo, el caso de *January 5-31, 1969*).

La palabra ocupa un lugar importante en la práctica curatorial y es una manera más en la que se manifiesta el carácter autoral del curador, en tanto es resultado de una instancia de producción literaria.

5. Reflexiones preliminares

Primero sería pertinente recuperar la observación de la multiplicidad de definiciones asignadas al término curador y a las tareas englobadas dentro de su campo de desempeño. Como se ha señalado en *Las múltiples caras del curador* (Feldman, 2012), las funciones de la curaduría se presentan como inespecíficas y en muchos casos confundidas con las de otros actores del circuito artístico. Además, se observa que los rasgos de hibridación y multiplicación son característicos de las formas de producción contemporáneas, y explican la aparición de nuevas figuras autorales (Koldobsky, 2009).

En segundo lugar, estas concepciones poseen diferencias respecto de la curaduría entendida como instancia autoral que pueden caracterizarse como de grado, pues en todas se plantea el lugar que ocupa dentro del proceso de producción artística y la forma en la que se relaciona con el artista y su obra a partir de la construcción de una exposición.

Tercero, se demuestra el rol autoral en la práctica de la curaduría pues forja lecturas de las obras exhibidas y propone formas de apropiación del espacio y de los trabajos a partir de un concepto o idea que funciona como conector y generador de relaciones. A través de la distribución espacial, la utilización de elementos como la iluminación, el color y la señalética, y la producción de paratexto (Barthes, 1968) construye un objeto cultural que funciona como espacio de contacto entre las instancias de producción y reconocimiento.

El lugar del curador, pues, está en la intermediación entre estos dos polos, y en este sentido se observa que el desarrollo de su campo profesional está relacionado a los cambios expositivos generados por las rupturas de las vanguardias artísticas, y más específicamente a las obras conceptuales, pues ante la desmaterialización y la aparición de nuevos formatos de obra se requiere la generación de un discurso que acerque la producción al público.

Sin embargo, también puede verse a la curaduría como un momento de producción y reconocimiento en sí mismo: por un lado, de reconocimiento respecto de las obras y, por otra parte, un nuevo texto que se une al tejido semiótico¹⁸. Esta observación se relaciona con su carácter metadiscursivo, pues si se trata de un discurso que habla de otro, se comprende que ocupe ese doble lugar.

Con respecto a su lugar de recepción, se entiende que el curador posee cierta mirada de las obras que se exponen, es decir, es capaz de construir sentidos de las obras en sí mismas (previamente a la exposición como un todo), en otras palabras, es un espectador más de la producción artística. Es decir, el análisis en recepción que realiza el curador está sujeto a la misma capacidad polisémica que el que pueda realizar cualquier visitante de la exposición.

Por otra parte, se demostró que la exposición es el resultado de un proceso productivo complejo y que compromete la consolidación de un enunciador que propone un cierto recorrido por las obras expuestas, y la expectativa de un cierto enunciario que pueda identificar la idea y a su vez generar sus estrategias de visita (Verón, 1999-2013). El producto del curador es un discurso que se compone por el espacio y la palabra: distribución, puesta en escena y texto.

Por último, se quiere esbozar una hipótesis para ampliar a posteriori en otro trabajo: la curaduría funciona a partir de procedimientos similares a los que operan por *post producción*, término acuñado por el crítico francés Nicolás Bourriaud que designa “el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales” (Bourriaud, 2009, p. 7). El autor identifica aquellas operaciones que actúan sobre elementos ya dados y los modifican de alguna forma para generar un producto diferente, como lo que ocurre con el trabajo de un DJ, como posproductivas.

En relación a la curaduría, se puede entender como proceso de posproducción en la medida en la que trabaja sobre obras ya hechas para darles otras vidas, formar parte de nuevas cadenas discursivas y relacionarlas a partir de una idea. El curador toma elementos del mundo simbólico (obras) y los organiza de modo de generar un producto, la exposición. En este sentido, se puede decir que la práctica curatorial “se podría definir como meta, en tanto la ‘obra’ de curador se conforma a la vez con otras obras” y el curador, entonces, podría ser considerado como una figura meta-autoral (Koldobsky, 2009).

Queda por estudiar las relaciones existentes entre la definición de meta-autoría y la noción de posproducción, pero se sospecha que ambas describen procedimientos productivos similares, que se desarrollan en diferentes disciplinas artísticas y son posibles gracias a las rupturas de las nociones de arte y obra promulgadas por las vanguardias históricas.

Notas

¹ Si bien el término “curador” no se utiliza en la contemporaneidad con exclusividad en el campo de las artes visuales (pues se reconoce la existencia de esta figura o sus equivalentes en eventos como festivales de cine y recitales de música), en este trabajo se entenderá la curaduría como una práctica ligada al planeamiento y a la construcción de una muestra de arte visual (distribución espacial, escritura de texto curatorial, etc.).

² Las más significativas tuvieron lugar a partir de mediados del siglo XX y produjeron la reestructuración de la curaduría como campo profesional, aunque no siempre específico.

³ Se trabajará sobre las definiciones de Mary Jane Jacobs, Hans Ullrich Obrist, Maria Lind, Rodrigo Alonso, Marcelo Pacheco y Rafael Cipollini, entre otros.

⁴ “La autoría en las artes contemporáneas: operaciones y multiplicación”. Directora: Daniela Koldobsky. Proyecto ACyT 2011/2012. Código 34-0128. Instituto Universitario Nacional del Arte - “La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta”. Directora: Daniela Koldobsky. Proyecto ACyT (Tipo A) 2013/2014. Código 34/02222. Instituto Universitario Nacional del Arte.

⁵ Este tipo de arte se conoce normalmente como *conceptual*. A los efectos de este trabajo, se utilizará la definición de “estado conceptual” propuesta por Gerard Genette en *La obra del arte* (1997), que lo caracteriza como un “régimen (término provisional) que puede abarcar todas las artes y todos los modos de presentación” (Genette, 1997) y, por lo tanto, no excluye el arte con objeto. Sin embargo, se trabajará con casos en los cuales la presencia objetual sea mínima o, directamente, nula.

⁶ Siegelaub produjo numerosas exposiciones en la década de los sesenta, todas ellas con el objetivo de retar las formas expositivas estándar, idea que tomó prestada “del tipo de trabajo que sus artistas estaban realizando, trabajo que enfatizaba la idea por sobre la realización” (Altshuler, 1998).

⁷ Se seguirá a Altshuler en la caracterización de los trabajos de Barry como “verdaderos objetos de arte, pero consistentes de energía no perceptible por la sensibilidad humana” (Altshuler, 1998).

⁸ Se considera la *metadiscursividad* o *metatextualidad* bajo la concepción de Genette, quien en *Palimpsestos* asegura que es “la relación que une a un texto con otro que habla de él, sin citarlo e incluso -en el límite- sin nombrarlo” (Genette, 1989).

⁹ Esto mismo es sostenido por Eliseo Verón en *Esto no es un libro* (1999) cuando compara los espacios de una muestra de artes y una biblioteca pública, notando que en el primer caso, a diferencia del segundo, “la estructuración espacial forma parte del ‘producto’ que es propuesto para ‘consumo’ de los visitantes” (Verón, 1999).

¹⁰ “Con ideas (...) el modo más directo de presentación era esencialmente lingüístico, y la forma más apropiada era el catálogo” (Altshuler, 1998).

¹¹ El término *Kunsthalle* es utilizado en regiones de habla alemana para indicar un espacio en el cual se realizan exposiciones de arte y actividades asociadas, pero sin colección permanente como sucede en un museo. En Berna, Suiza, la *Kunsthalle* se originó en 1918 con doce exposiciones anuales y, en la actualidad, ese número se redujo a entre cinco y ocho.

¹² Koldobsky, Daniela: “La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta” (Proyecto ACyT, IUNA 2013/14). El concepto de *creación* y su aplicabilidad a la curaduría también fue cuestionado por Miwon Kwon, aunque en su caso la pregunta se relacionaba con la diferencia entre la realización física de una obra y la conceptualización de un proyecto (Kwon, 2004), y no cuestionaba el término de por sí, como sucede en esta investigación.

¹³ Para ejemplificar, la autora se refiere tanto a exposiciones grupales temáticas (que son el resultado del primer tipo curatorial) como a muestras individuales experimentales, en las que artista y curador producen en la modalidad “prueba y error”, es decir, van probando qué cosas funcionan y cuáles no (ejemplo del segundo tipo de curaduría).

¹⁴ Si bien no se especifica en el artículo, pareciera desprenderse que la posición de Lind respecto de la curaduría como instancia autoral se relaciona con la propuesta en esta investigación, en la medida en que no se la considera como una creación, sino más bien como el resultado de una red de relaciones. Es decir, se está aquí más cerca del anuncio de la muerte del autor de Barthes, para quien “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” (Barthes, 1968).

¹⁵ En el término “institución” se incluyen grandes museos y espacios de exposición, centros culturales, galerías, espacios independientes, en fin, cualquier lugar en el que se realicen exposiciones, permanentes o temporarias, de artes visuales.

¹⁶ En muchos casos la selección de obras se ve limitada por la disponibilidad (si está o no siendo expuesta en otro lugar), la posibilidad de egreso/ingreso a un país, la autorización por parte de los dueños de sus derechos para utilizarlas en modo de préstamo, etc. No pareciera haber sido un inconveniente en esta exposición, o al menos no fue mencionado públicamente por Larratt-Smith como desafío.

¹⁷ Las estrategias de visita fueron caracterizadas a partir de cuatro animales: hormiga, mariposa, langosta y pez. El primer caso se trata de una visita lineal y de proximidad, que sigue el orden propuesto y recorre la muestra a una distancia corta de las obras. El visitante mariposa tiene una estrategia pendular en la que se respetaba el orden propuesto de las obras, pero la dirección del recorrido no es lineal. El tercer caso corresponde al público que se dirige a aquellos elementos que le llaman la atención, sin prestar importancia al

recorrido propuesto. Finalmente, el visitante pez posee una estrategia de deslizamiento y guarda distancia respecto de las obras expuestas (Verón, 1999-2013).

¹⁸ Ver *La semiosis social* (Verón, E [1993]. Barcelona, Gedisa).

Bibliografía

ALTSHULER, Bruce (1998). *The Avant-Garde in Exhibition: New art in the 20th Century*. California: University of California Press.

BARTHES, Roland (1987, [1968]). La muerte del autor [La mort de l'auteur], en R. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BOURRIAUD, Nicolás (2009, [2004]). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

FELDMAN, Jonathan (2012). Las múltiples caras del curador. III Jornadas de estudiantes y graduados en Crítica de Artes. Buenos Aires: IUNA.

GENETTE, Gerard (1989, [1962]). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

----- (1997). El estado conceptual. En G. Genette, *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.

GUMIER MAIER, Jorge (2005). *Curadores: entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

JACOB, Mary (2006). Making space for art. En P. Marincola, *What makes a great exhibition?* Filadelfia: University of the Arts.

KOLDOBSKY, Daniela (2002). Memoria mediática versus arte efímero. Buenos Aires, ENIAD 2002, Facultad de Bellas Artes: Universidad Nacional de La Plata.

----- (2009). Nuevas figuras de autor en las artes y en los medios. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

----- (2011). La autoría en las artes contemporáneas: operaciones y multiplicación. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

----- (2013). La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

KWON, Miwon (2004). *One place after another: site specific art and locational identity*. Massachusetts: The MIT Press.

LIND, Maria (2011). Why mediate art? En *Ten Fundamental Questions of Curating*. Revista Nº4. Milán: Editorial Contrappunto.

MAIRESSE, François (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Ariel.

OBRIST, Hans-Ullrich (2011, [2006]). *Everything you always wanted to know about Curating*. Berlin: Sternberg Press.

----- (2009, [2008]) *Breve historia del comisariado*. Zürich: Exit Publicaciones.

PACHECHO, Marcelo (2002). Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia o política? Mesa Redonda Auditorio de la Alianza Francesa. Buenos Aires. <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm> (consulta: 11/08/2013).

TEJEDA MARTÍN, Isabel (2006) *El montaje expositivo como traducción*. Madrid: Trama Editorial.

VERÓN, Eliseo (1989). *Ethnographie de L'Expositionl'espace, le corps et le sens*. París: Centre Geoges Pompidou.

----- (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

----- (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.

----- (2013). *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

Narrativas de la ambivalencia

El relato-niño en los umbrales escolares de la alfabetización en Misiones

Froilán Fernández

difusus@gmail.com

Proyecto de investigación: Narraciones de frontera. Las formas del relato de la vida cotidiana en los umbrales escolares de la alfabetización en Misiones.

Ana Camblong (Directora). Froilán Fernández (Co-director). María Eugenia Kolb (Becaria auxiliar de investigación).

Programa de Semiótica, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Misiones.

Resumen

El trabajo plantea una serie de reflexiones teóricas que, sostenidas en el concepto de ambivalencia (Bhabha 2012), abordan las configuraciones narrativas de la experiencia de la vida cotidiana desplegadas por los niños en los umbrales escolares de la alfabetización inicial. En términos generales, nuestra investigación aborda los procesos de puesta en relato de la cotidianeidad en la frontera, con el objetivo de configurar las características de la narratividad en la experiencia del límite político, cultural, semiótico y lingüístico, para finalmente, destacar la importancia, en los umbrales de la alfabetización inicial en las zonas fronterizas de la provincia de Misiones, del relato que elaboran los niños acerca de su vida cotidiana (Cf. Camblong 2012).

Palabras clave: Narración-Experiencia-Frontera-Vida Cotidiana.

Keywords: Narration-Experience-Borderline-Everyday Life.

Cada cultura prolifera sobre sus márgenes.

Michel de Certeau: *La cultura en plural*

1. *Locus ubi*. Deslindes preliminares

Dado que el umbral es una categoría cardinal para esta investigación, creo conveniente deslindar, aquí y ahora, en este espacio inaugural del texto, una serie de precisiones sobre el lugar enunciativo donde se instala mi trabajo como investigador. En épocas de relato globalizador y asepsia peperiana, normativizada por estrictas reglas discursivas y metodológicas, anuncio un modo de concebir el trabajo intelectual en el campo de la semiótica que no me pertenece exclusivamente, sino que comparto con

muchos de los que, como diría Ana Camblong, pensamos-escribiendo en ese espacio liminar y periférico llamado provincia de Misiones. La fatal localidad que nos atraviesa y condiciona se sitúa en un territorio fronterizo, configurado por el tenso y continuo mestizaje lingüístico y cultural que se sumerge en nuestra historia pero flota en el presente de nuestra vida cotidiana. Entre las maniáticas apreturas de los estados nacionales argentino, brasilero y paraguayo, nuestro campo de trabajo se abre a una semiosis permanente que lo condiciona y, simultáneamente, fortalece. Esta real existencia en los bordes dispone un escenario que me permite pensar el ejercicio de la semiótica de un modo ecléctico y heterodoxo: allá, en la frontera, andamos ensayando argumentos sobre la dinámica del sentido que desbordan los límites disciplinares y mezclan interpretaciones filosóficas, políticas, históricas, antropológicas, literarias y éticas –también pedagógicas, por supuesto– para leer, como decía el sutil Barthes, los signos del mundo. Alejada de toda restricción canónica pero también de una grosera tendencia al relativismo posmoderno, nuestra experiencia adscribe a los principios pragmáticos peirceanos de un realismo crítico que levanta el postulado de la continuidad. Proyectos de investigación, programas de cátedra, propuestas de capacitación y postgrado, y un Programa de Semiótica arraigado en la Universidad Nacional de Misiones –que cubre un amplio espectro de temáticas vinculadas con la literatura, la alfabetización, los medios de comunicación y otros discursos sociales– integrado por investigadores de amplia trayectoria y otros en formación, acreditan la historia de esta persistencia. Estar pensando en la frontera, implica entonces concebir los avatares de la significación a partir de una continuidad permanente de correlatos entre signos, mundo y vida, sin ignorar paradojas y contradicciones, tal como afirmaba el maestro cuando decía:

Todos tenemos alguna idea de la continuidad. La continuidad es fluidez, el fusionarse de una parte dentro de otra. Pero lograr una concepción distinta y adecuada de ella es una tarea difícil, que, con todas las ayudas posibles, tiene que requerir días de pensamiento estricto aun para el entendimiento más agudo y entrenado en la lógica. Si llegara a conseguir darle a usted una concepción lógica de ella, sólo conseguirla producirle vértigos inútilmente. Sin embargo, puedo decir esto. Trazo una línea. Los puntos de esa línea forman una serie continua. Si tomo dos puntos de esa línea, que están totalmente juntos, se pueden colocar otros puntos entre ellos. Si no se pudiera hacer, la serie de puntos no sería continua. Puede ser así, incluso aunque la serie de puntos no fuera continua... (Peirce, 1897, parágrafo 164).

Enuncio así el *enfoque* semiótico que encuadra mi discurso en una adscripción herética de la tradición peircena, una inscripción que propicia tensas combinaciones y friccionados encuentros con planteos de autores ajenos a este linaje, abriendo un espacio de conversación para pensar los constantes desplazamientos de la significación. En el marco de estos postulados desarrollo el proyecto de investigación *Narraciones de frontera. Las formas del relato de la vida cotidiana en los umbrales*

escolares de la alfabetización en Misiones, que indaga la relevancia de la narrativa acerca de la cotidianeidad en los procesos de umbralidad vinculados con la enseñanza y el aprendizaje de la lengua oficial en la frontera. Como parte de un equipo interdisciplinar que aborda la problemática de la alfabetización en Misiones, y desarrolla una propuesta teórico-metodológica que la concibe en términos semióticos, el trabajo que llevo adelante emprende reflexiones sobre los procesos de puesta en relato de la cotidianeidad en la frontera, con el objetivo de configurar las características de la narratividad en la experiencia del límite político, cultural, semiótico y lingüístico, para finalmente, destacar la importancia, en los umbrales de la alfabetización inicial del relato que elaboran los niños acerca de su vida cotidiana. De este modo, la experiencia de la frontera emerge como una constelación semiótica que entrecruza lenguas, costumbres y hábitos, articulando pertenencias y rechazos culturales. El trabajo destaca la importancia de la experiencia que el niño narra en el ingreso a la semiosfera escolar (Lotman 1996) donde aprenderá la lengua oficial. Relevar la importancia de estas narraciones me permite reflexionar acerca de la pertinencia del relato como un dispositivo que establece continuidades entre el universo del niño y la red semiótica (de textos, rituales y hábitos) escolar.

2. Relato y experiencia en la frontera

A partir de este planteo, he llevado a cabo un intenso trabajo de campo en un universo recortado por una serie de escuelas rurales, todas ellas nucleadas en red, ubicadas en el Departamento de San Javier, en la zona limítrofe entre Argentina y Brasil. En este universo de trabajo, se desplegaron una serie de operaciones que, vinculadas con la observación de clases, recreos, rituales escolares desarrollados en el comedor o el patio, rituales de ingreso y salida a la institución, permitieron registrar y acopiar un material discursivo compuesto por relatos orales y escritos de los habitantes de la semiosfera escolar. Junto a este registro, como consecuencia de la propia dinámica de trabajo, la investigación sufrió una serie de desplazamientos que me llevaron a relevar los manuales escolares y libros de lectura utilizados por los docentes, con el objetivo de observar las configuraciones narrativas que esos textos despliegan en relación con la cotidianeidad de la vida en frontera, y reflexionar acerca de los imaginarios sobre la experiencia mundana –imaginarios urbanos, rurales, nacionales, locales– que esos relatos postulan. Por otra parte, persiguiendo el mismo objetivo, se indagaron las formas de presentación de propuestas didácticas vinculadas con la narrativa en el único suplemento docente que actualmente se publica en la Provincia.

Sobre este heterogéneo material, se recortaron las fronteras de un corpus que, compuesto por cuatro grandes dimensiones, actualmente estoy analizando. Las zonas de intersección entre estos

conjuntos de materiales narrativos –que, no obstante, podrían interpretarse con relativa autonomía si consideramos sus propias condiciones de producción y circulación– se presentan como un espacio de indagación de las estrategias de configuración de los universos de sentido vinculadas con la vida cotidiana en la frontera. En esas zonas de contacto, analizo las continuidades y las rupturas que se establecen no sólo entre los mundos narrativos que se postulan y las estrategias discursivas desplegadas, sino también entre los espacios semióticos –vinculados con los imaginarios fronterizos– que esas narrativas configuran y a los que pertenecen. Estos interrogantes dan cuenta de un dispositivo complejo que circula con extrema fluidez en la semiosfera fronteriza misionera y que instala en los umbrales escolares posibles rupturas o continuidades entre los universos semióticos de los niños – caracterizados por mestizajes culturales y lingüísticos– y la dinámica de la vida escolar.

Dos evidencias emergen de la experiencia de trabajo. La primera ligada con la observación y la participación en esos mundos escolares, me lleva a postular la posibilidad de definir una semiosfera fronteriza, un espacio continuo donde no se encuentran dos universos en contacto, sino una nueva disposición, mestiza y paradójica, atravesada por acelerados procesos de traducción. Cuando me propuse llevar adelante este proyecto de investigación y sumergirme en un mundo semiótico que conocía a medias, imaginaba que en esos mundos escolares hallaría una dinámica de la vida cotidiana que oscilaría entre dos universos estatales, el argentino y el del vecino brasileño, en un movimiento de pasaje constante y de traducciones mundanas. Creía que las semiosferas se identificarían tangiblemente, que sus lenguajes estarían deslindados, que las redes semióticas serían fácilmente cristalizadas por el pretencioso ojo sagaz del investigador. Sin embargo, la realidad me depararía una sorpresa disolutoria: en cada una de las conversaciones, en la participación en situaciones muy diversas, en el mero contacto, la narrativa de mis interlocutores me devolvía una imagen mucho más compleja. Comencé a vislumbrar que ese mundo no estaba fundado en la división de dos semiosferas ni en la traducción de textos provenientes de espacios limítrofes y antagónicos, sino que me enfrentaba a una nueva semiosfera, compleja y paradójica, donde la continuidad de lenguajes y hábitos aparentemente contradictorios configuraban una dinámica idiosincrática particular. La contingencia y la resolución pragmática, como también la paradoja y el mestizaje friccionado de signos culturales polivalentes, exhibían una dinámica semiótica que superaba los imaginarios dicotómicos y los binarismos culturales (Camblong, 2012). Sumergido en ese mundo y arrastrado por ese dilema teórico, creí pertinente pensar la posible existencia de un espacio semiótico liminal, de una semiosfera fronteriza que, en tanto construcción teórica, abra la posibilidad de interpretar constelaciones culturales complejas y hasta contradictorias.

La segunda evidencia reside en la relevancia del relato-niño en las instancias de umbralidad que atraviesan esta semiosfera. Entiendo al relato-niño, siguiendo a Camblong (2012), como la forma a través de la cual lo/as niños/as toman la palabra para poner en escena sus propias experiencias mediante complejo dispositivo semiótico que se nutre, se sustenta y se constituye sobre la base de experiencias vividas en su núcleo familiar. El relato-niño es un acto enunciativo que constituye una experiencia discursiva concreta e intransferible, donde el niño se vuelve autor –y por lo tanto palabra legitimada– de sus propios enunciados. En este sentido:

No se puede trivializar ni dejar pasar semejante acontecimiento lingüístico o, mejor dicho, semiótico. Es un acontecimiento semiótico porque afecta no solo al lenguaje, sino al mundo-niño integralmente; el hecho, la experiencia de haberse animado a “tomar la palabra” repercute y se disemina como ondas expansivas en toda la globalidad de su memoria semiótica y afectará profundamente las sensaciones, percepciones y experiencias corporales de su instalación en el espacio escolar (Camblong, 2012, p.29)

A través del relato la palabra del niño incardina en el cuerpo, conjugando el habla testimonial, la experiencia vicaria y los hábitos que constituyen la vida cotidiana en una continuidad que con-figura, sostiene y se alimenta en los mundos familiares que ese sujeto habita.

3. El relato-niño en los umbrales escolares de la alfabetización

A partir de aquí, centro la atención de mis reflexiones en el relato-niño considerando, en primer lugar, sus relaciones con otras narrativas que habitan el mundo de nuestra semiosfera fronteriza misionera y, en segunda instancia, la estrecha e indisoluble relación que la narrativa de los niños en instancia de umbralidad establece con la experiencia cotidiana. La importancia del relato reside en ese dinamismo que pone en evidencia las fricciones culturales y los conflictos semióticos y, al mismo tiempo, tiende lazos comunicantes entre mundos diversos, estableciendo *traducciones* y revitalizando *continuidades*. Así, el heterogéneo conjunto de narrativas vinculadas con la vida cotidiana de los niños materializa la condición “ambivalente” no sólo del universo semiótico que estos habitan –esa semiosfera fronteriza de la que hemos hablado– sino también de las narrativas que sostienen, arraigadas en los protocolos escolares, en los dispositivos curriculares y muchas veces en los discursos de los propios docentes, el imaginario hegemónico de la nación. La ambivalencia como marca indeleble de las narrativas que sostuvieron y sostiene la constitución de la nación (Bhabha, 2013, 2010), pero también la cultura global, y que simultáneamente pretende ser solapada por esas narrativas, es manifestada con desparpajo por una forma de narrar –la de nuestro niño habitante de frontera– que resalta los mestizajes y las hibridaciones de su propia vida cotidiana, vindicando una ética de la vecindad y la con-vivencia

donde la alteridad y la diferencia emergen como presencias ineludibles. De este modo, donde un libro de lectura distribuido por el Ministerio de Educación de la Nación afirma las diferencias constitutivas del mundo urbano y el rural, o relata la fábula del niño ciudadano que visita el exótico paisaje del zoológico, la narrativa de los niños deslinda una serie de escenarios vinculados con hábitos cotidianos donde ir a cazar al monte durante el fin de semana, trabajar en el hogar alimentando a los animales y desplegar juegos infantiles vinculados con el mundo de la naturaleza, forman una continuidad de experiencias significativamente heterogéneas. Además, el relato-niño ostenta en su propio devenir las marcas del mestizaje lingüístico y semiótico que atraviesa la conversación cotidiana en la semiosfera fronteriza: “Me gusta jugar mancha escondida... de noche me gusta solita con mi hermana... Nosotros *fazemos* jueguitos... En una casita de hojas nos escondemos... *Nos* hacemos comida”, cuenta, por ejemplo, la verborrágica Berenice, alumna de la Escuela Rural de Paraje Portela. Frente a la materialidad de la vida cotidiana desplegada en estas narraciones, en reiteradas ocasiones, la palabra pedagógica exhibe los indicios de las contradicciones y las ambivalencias que la constituyen, marcada, al mismo tiempo, por el mandato ideológico de “educar al soberano” enseñándole la lengua oficial de la nación, y por una mirada políticamente correcta que intenta atender y comprender la diferencia, manifestada en los rasgos particulares de nuestra semiosfera fronteriza. Convoco entonces el oscilante diálogo, registrado en el documental *Mixtura de vida* de Ana Zanotti (2002), entre una pareja de maestros afincados en la frontera argentino-brasileña:

- Que bailen un chotis pero que también disfruten de una chacarera.... Está bien, es nuestro país vecino, pero usemos las herramientas nuestras, dentro de lo posible. No despojarnos totalmente porque siempre necesitamos una manito del vecino, pero tratar de utilizar las herramientas que también tenemos.
- Bueno no se pueden perder las esperanzas.
- No despacito, despacito. No se puede solucionar todo de un día para el otro, ¿no? Yo pienso que la batalla es continua, pero no pretender derrotar totalmente, sino que, bueno, ganar el lugar que corresponde (Zanotti, 2002, p. 44)

Frente a la palabra “natural” de Berenice, la figura de los maestros surge como un emblema de la institucionalidad oficial, esa discursividad que interpela, considerándola nebulosa, la fluidez de la vida en esta frontera semiótica.

Sin negar las marcas ambivalentes y paradójicas del espacio semiótico fronterizo, el relato-niño se sostiene en las experiencias de la vida cotidiana vinculadas con el mundo familiar, y al mismo tiempo se instala como un complejo interpretante y configurador semiótico de ese universo. Denostada por la tradición cartesiana, la experiencia constituye, en términos pragmáticos, un concepto seminal para pensar las articulaciones del relato en la vida cotidiana, y destacar su relevancia en los procesos de

alfabetización inicial. Su potencialidad en tanto categoría teórica y analítica pero también como evidente realidad en la compleja dinámica de nuestra cotidianidad, se materializa en los vínculos que establece con la narrativa, en tanto esta funciona como un mecanismo de semiotización que transforma a los acontecimientos en experiencias. Así, en términos del pragmatismo peirceano, la complejidad de la experiencia se instala en las redes multiformes de la semiosis. Si bien la experiencia es nuestra única maestra (Peirce, 1903), el aprendizaje que deriva de su efectiva presencia se produce en la dinámica de los correlatos entre signos-pensamientos. Sus efectos prácticos se vinculan con el establecimiento de creencias y la generación de hábitos, a los que Peirce considera interpretantes finales, *Terceridades* que, paradójicamente, habilitan el camino de nuevas conjeturas. En la trama de estos correlatos semióticos, experiencia, creencia y hábito se funden dinámicamente, sintetizando el postulado de la continuidad. Teniendo en cuenta esta trama indisoluble, la noción de experiencia se aleja de su constricción a una individualidad particular para establecerse como un acontecimiento intersubjetivo con evidentes efectos en la vida cotidiana de una comunidad semiótica.

4. Consideraciones finales: el derecho a narrar

Al articularse en la forma narrativa, la experiencia se constituye no como un hecho esencial y abstracto, sino como una materialidad concreta que configura semióticamente. Al mismo tiempo, la vindicación pragmática del concepto para entender las dinámicas narrativas, supone considerar que toda experiencia se encuentra tramada por signos, correlatos semióticos que la configuran, interpretan y comunican. La continuidad y el principio de interacción entre diferentes experiencias se instalan en el relato-niño, abriendo un espacio que despliega las particularidades de su mundo semiótico. En este sentido, la configuración narrativa de la experiencia inscribe los acontecimientos narrados en marcos simbólicos e imaginarios sociales que articulan creencias y hábitos comunitarios, postulando identidades y pertenencias que caracterizan al relato como un territorio intersubjetivo.

La riqueza de los relatos que ponen en lenguaje la experiencia de nuestros habitantes fronterizos reside en su capacidad para deslindar, mediante el mecanismo de la conversación, los textos y enunciados alfabetizadores. Será el docente el encargado de revalorizar la palabra narrativa del mundo-niño, generando un clima de escucha atenta, donde el discurso de los niños tendrá validez y legitimidad, lo que significa darle legitimidad a su universo semiótico, a las redes multiformes de sus hábitos, sus creencias y sus experiencias. La relevancia de la narrativa sobre la experiencia arraigada en la vida sobre todo en la condición ética que compele el significado de tomar, dar y escuchar la palabra ajena. El derecho a narrar, el derecho a contar el relato niño se relaciona con la materialidad del cuerpo y de la

propia vida como una configuración semiótica heterogénea y contradictoria. El relato, parte indisoluble de la discursividad social, repercute en las formas de percepción de los cuerpos, y en la configuración de subjetividades singularmente históricas. Así, “la experiencia de lo ambivalente resulta también un acicate para el discurso, la necesidad de palabra, una vía para trabajar lo contradictorio y lo que no tiene solución, con el propósito de alcanzar el derecho a narrar” (Bhabha, 2013, p. 56).

Bibliografía

BHABHA, Homi (comp.) (2010). *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

BHABHA, Homi (2013). *Nuevos derechos, nuevas minorías*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

CAMBLONG, Ana (2012). *Algo de vida cotidiana*. En A. Camblong, R. Alarcón, R. Di Mónica. *Alfabetización semiótica en las fronteras*, V. 2. (p. 23-64). Posadas: EdUNaM.

CAMBLONG, Ana (2012b). *Habitantes de fronteira*. En Cuadernos de Recienvenido. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana 27. São Paulo: Humanitas, 5-27.

LOTMAN, Jurij (1996). *La semiosfera I*. *Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis-Cátedra.

PEIRCE, Charles. S. (1897). *Falibilismo, continuidad y evolución*. En Grupo de Estudios Peirceanos. Navarra: Universidad de Navarra. Disponible en www.unav.es. Última consulta: 30/08/2013.

Filmografía

ZANOTTI, Ana (2002). *Mixtura de Vida*. Escenas de la Vida en el Borde. Posadas. 60 minutos.

Territorializaciones del relato y la memoria. La construcción de la serie Cuentos de terror para Franco del autor Hugo Mitoire

Alejandra Carolina Fernández

alcafernandez@hotmail.com

Territorios literarios e interculturales: configuraciones teóricas, críticas y metodológicas (16H347)

Directora: Doctora Carmen Santander. Co-directora. Licenciada Carla Andruskevich. Investigadores Asistentes: Licenciada. Carmen Guadalupe Melo. Magister Javier Chemes. Iniciales: Claudia Liliana Burg. Licenciada Silvia Insaurralde. Licenciado Sergio Quintana. Profesora. Carolina Mora. Diseñador Gráfico Rodrigo Giménez. Auxiliares alumnos: Franco Barrios. Yanina De Campos. Alejandra Carolina Fernández. María Eugenia Mercol. Marcos Manuel Pereyra. Romina Tor.

Universidad Nacional de Misiones -Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado- Programa de Semiótica.

Resumen

En esta ponencia nos centraremos en categorías semióticas claves como las de autor y territorio, junto a las del relato y la memoria con el fin de vislumbrar cómo se articulan en la serie de los Cuentos de terror para Franco del autor Hugo Mitoire. Por ello, proponemos un trabajo interdisciplinario teniendo en cuenta principalmente los aportes de la Semiótica y la Teoría y la Crítica Literaria e Intercultural. Mitoire es oriundo de Margarita Belén, aunque pasó su infancia en Cancha Larga, provincia de Chaco. Estudió medicina en Corrientes y se recibió de médico cirujano. A los treinta y seis años se estableció en la ciudad de Oberá, Misiones. Luego de profesar más de veintitrés años dicha profesión, decidió abandonarla para dedicarse -desde hace más de diez años- al arte de escribir diversos géneros (cuentos, novelas, autobiografía).

Palabras clave: Autor, territorio, relato y memoria

1. Los recovecos de la memoria transmitidos a través de la narración

Planteamos la temática delineada en torno a la serie de los *Cuentos de Terror para Franco* de Mitoire, porque entendemos a *La vida como relato*, postulado de Marc Augé (1999), quien expone que constantemente se recogen y se construyen *historias de vida* constituidas por una trama de creencias, costumbres y tradiciones que forman parte tanto de la *memoria individual* como de la *colectiva*, las cuales se desplazan y perviven en el tiempo de una comunidad.

Además, destacamos que la memoria de la cultura: “no es un depósito de información, sino un mecanismo de regeneración de la misma (...)” (Lotman, 1986, p.157). Entonces, la memoria se mueve en una dinámica de espacio y tiempo, se reactualiza constantemente de acuerdo a la *reconstrucción* y *selección de recuerdos* de una sociedad.

Este semiótico también distingue a la *memoria informativa* y a la *creadora*, en la primera ubicamos a los mecanismos de conservación de los resultados de una actividad cognoscitiva, situada

en una sola dimensión temporal. En cambio, la memoria creadora como la memoria del arte contiene un conjunto de textos de resultados activos, debido a la constante actualización de dichos textos y se sujeta a los códigos del movimiento cultural general. Entonces, decimos que la memoria informativa se reduce a la cronología mientras que la memoria cultural como mecanismo creador se opone a un tiempo lineal, sujeto a resultados definitivos.

Por su parte, Halbwachs (2004) realiza una distinción entre la memoria individual, que no permanece aislada y cerrada sino que se corresponde con el hecho de que para evocar su propio pasado una persona acude a los recuerdos de los demás, y la colectiva, la cual envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. De este modo, explicitamos que hay una memoria interior o personal –autobiográfica– y una exterior o social –histórica–, pero ambas se articulan, combinan y dialogan.

Vislumbramos estos dos tipos de memorias en la serie de cuentos del autor porque son consecuencia del acto de rememorar los relatos contados por personas especiales de su niñez que recuperaron acontecimientos propios o ajenos de la memoria colectiva, y a su vez de los recuerdos de sus propias *experiencias* de su infancia en Chaco a través de la memoria individual.

Cabe mencionar que el vocablo *relato*, etimológicamente significa llevar y traer, y esto implica la importancia de la *tradición oral* y del que los transmite. En relación con lo dicho, señalamos los aportes de Walter Benjamin (1991), quien considera al *narrador* como un portador de experiencias, las cuales se conforman en las narraciones instaladas como dispositivos simbólicos que circulan en el tiempo mediante el relato.

La narración en la tradición oral, se transmitía de *boca en boca* y una característica de esta era el anonimato. El valor del narrador reside en *saber contar*, *hacer saber* puesto que la narración es útil, aconseja al oyente en diversas circunstancias de la vida cotidiana.

El narrador es un artesano porque moldea su relato, hace y deja su *huella*, sumarca al exponer su voz, su cuerpo, al gesticular las palabras, mover las manos, y al contarnos, comparte su propia experiencia o la que le contaron, es decir, la ajena.

El relato se constituye como palabra de autoridad, el narrador da consejos y es el que sabe por experiencia, a partir de aquellos se extrae la sabiduría particularmente expresada en refranes, sentencias, proverbios, para impartir un fin práctico y en muchos casos se expresan como regla de conducta.

La narración se desplaza y pervive en el tiempo puesto que la vida del hombre se configura a través de ella, intercambiamos nuestras experiencias mediante los relatos. De este modo, al tener la facultad del arte de contar se entreteje la vida individual y la colectiva, en un tiempo determinado.

Además, según Benjamin, distinguimos dos tipos de narradores, el narrador nómada y el sedentario. Este último recoge la memoria de la tribu y conoce la experiencia de los otros, la cual es ajena porque narra a partir de los relatos de vida o los testimonios.

En razón de lo expuesto hasta el momento, decimos que la construcción de la serie de los cuentos de Mitoire se conforma mediante la regeneración de la memoria colectiva, es decir, los relatos retransmitidos en su niñez a través de aportes de su círculo íntimo y a partir de la memoria individual, de las experiencias significativas de su infancia en su Chaco natal.

Para explicitar lo anterior, tomamos uno de sus cuentos, titulado *El fantasma de la panadería* del volumen II. En este relato identificamos la presencia de dos personas importantes, su tío Aldo y su abuelo Félix, el primero le cuenta la historia y el segundo es el personaje principal del cuento, el *espíritu* que ronda la panadería, el anterior dueño de ese panificado.

Entanto que para los panaderos, los cuales trabajan de noche, pensaban que era un fantasma, que abría y cerraba ventanas y asustaba a dichos trabajadores cuando se querían ir antes del trabajo. También su tío le contó lo que le pasó a uno de los trabajadores:

Una noche, Felipe tenía que quedarse despierto para controlar el horno, y se durmió en el patio sentado en un sillón (...). De repente, lo despertó un ruido. Era algo así como si estuvieran pateando cajas de cartón vacías. Agarró la lámpara (...), para ver quién estaba haciendo ruido, pero...nada. No había nadie.

(...) entonces aprovechó para revisar el horno y vio que las galletas, y los panes estaban a punto.

Al otro día, cuando contó lo que le había pasado, el tío Aldo, le dijo:

-Ése, fue mi papá que te despertó para que no se quemara el pan.

(Mitoire, 2009, p.49-50)

1.1 *El umbral de los territorios: las fronteras entre autor y lector*

Para seguir con la temática delineada, exponemos el concepto de *paratexto* en términos de Gérard Genette, ya que nos posibilitará comprender la configuración de las territorializaciones del relato y la memoria en la serie del autor, el cual lleva publicados hasta el momento siete volúmenes: "El paratexto (...) aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral (...)" (Genette, 2001, p.7).

Por su parte, Maite Alvarado (2006) señala que paratexto significa lo que rodea o acompaña al texto, este actúa como un dispositivo pragmático que establece la lectura, y por otra, acompaña al lector en su trabajo de construcción -o de reconstrucción- del sentido.

Por lo tanto, existe un adentro y un afuera, una zona de transición y también de transacción, un espacio donde el autor realiza *estrategias pragmáticas y funcionales* mediante los diferentes elementos que constituyen el paratexto. Estas estrategias las visualizamos mediante las *fronteras* de cada enunciado, elementos discursivos que se determinan por la alternación de los hablantes, es decir, cuando se cede la palabra al otro en la comunicación, en este caso entre autor y lector.

El paratexto está conformado de acuerdo a Genette, por el *peritexto* que son los elementos que están en los límites del libro y el *epitexto*, lo que está afuera del libro. Genette dedica más capítulos al peritexto, y en este nos enfocamos para el análisis discursivo del paratexto de la serie de los cuentos del autor.

Para ello, seleccionamos los primeros tres volúmenes de la colección que tiene un *formato* característico, el diseño de tapa, una tipografía particular, los dibujos y los colores diferenciados para cada libro editado.

En primer lugar, observamos la *tapa o portada* en la que aparece el *título* de la serie con una tipografía en mayúscula, debajo el nombre del autor. Seguidamente, la *ilustración* que describe acerca del género que escribe, y al final, el sello de la editorial, *Librería De La Paz*.

Respecto de las ilustraciones resaltamos su función estética, la de embellecer u ornamentar el texto con el fin de atraer la atención al público. Esta función es muy notoria y, a su vez comercialmente estratégica en los libros destinados a los niños que están realizadas por artistas plásticos; en la colección las ilustraciones de tapa e interiores está a cargo de Nicolás *Maco Pacheco*.

La ilustración y diseño están estrechamente relacionados, si bien, aclaramos que el diseño de tapa e interiores de la serie se encarga Rocío Romero, como la tipografía con sus variantes romana y bastardilla. También detallamos que en la primera página vemos el nombre del autor, el título de la serie y un *subtítulo* que especifica acerca del contenido del libro.

En el primer volumen, dice: *Cuentos, relatos y leyendas de las infernales pampas chaqueñas* (Mitoire, 2011). Esto implica que la memoria colectiva se desarrolla dentro de un *marco espacial*, con lo cual podemos recuperar las imágenes espaciales a través del *tiempo* y rememorar el *pasado* en el *presente*.

Por otra parte, aclaramos que este subtítulo podría encasillar a la literatura en una sola mirada, es decir, dentro de *una región, un color local o un mero pintoresquismo*. En cambio, nosotros planteamos un trabajo de enfoque interdisciplinario precisamente porque comprendemos a la *literatura* como un discurso ficcional, móvil, dinámico y contingente, puesto en relación con el *entramado* de los *múltiples textos de la cultura*.

De esta manera, optamos por *conversar* a partir de un conjunto rizomático de nuevos sentidos y puntos de fuga, y por eso también preferimos hablar de literatura territorial. El concepto de *territorio*

es formulado por Foucault que lo define como una *metáfora geográfica*, y acerca de éste señala:“(…)que es en primer lugar una noción jurídico-política, lo cual es controlado por un cierto tipo de poder.” (Foucault, 1995, p.116).

Por consiguiente, destacamos que el autor territorial habita, pero a su vez habilita un espacio, lo hace suyo (Andruskevicz, 2013, p.15), y esto nos posibilita abordar el estudio de nuestra literatura a través del *diálogo* mediante una permanente *interacción* de manera teórico-crítica que nos permita *re-pensar, re-significar* ciertas clasificaciones o estereotipos como la de una literatura regional entendida como la que reproduce la esencia de paisajes geográficos, lingüísticos y folklóricos.

Otro elemento paratextual que configura la territorialización de la serie del autor, son los *glosarios* ubicados en las últimas páginas, como una información accesoria. El glosario es una lista organizada alfabéticamente de términos que pueden ocasionar alguna dificultad para el lector, seguidos de una definición.

En relación con esto, mencionamos que el escritor piensa en la recepción de sus libros, en la difusión nacional e internacional. Por ejemplo, términos para el común de nuestro territorio fronterizo, como *tereré* pueden ser extraños para el público de otras provincias o países.

Si tomamos un fragmento de uno de los cuentos, como *El Pomberito* perteneciente al volumen I advertimos dichos términos:

Para ir a la casa de sus compinches había un caminito por donde uno podía ir a pie, en bici, a caballo o en sulky; pero para acortar camino, casi siempre Sergio atravesaba un montecito y luego bordeaba entre un estero y un cañaveral y se ahorra un buen trecho. (Mitoire, 2011, p.46)

De esta manera, aclaramos que una cualidad del escritor es su lenguaje sencillo y coloquial; y la presentación del vocabulario refuerza la función metalingüística y pragmática, con la cual ayuda a la comprensión de *palabras y expresiones coloquiales* de un dialecto y cronolecto que desconocen la mayoría de sus lectores, es decir, los niños de la ciudad.

Estas palabras provienen en su mayoría del ámbito rural como cañaveral, chiripá, estero, ñacaniná, polaina, sulky, entre tantas otras, y vocablos que también demuestran la ramificación de nuestra literatura territorial, puesto que son utilizadas en diferentes lugares, como caté, compinche, chamigo, fulero, julepe, payé, etc. Dentro de las expresiones coloquiales mencionamos: *¡Qué lo tiró! qué barbaridad... Es increíble. Para no creer. A la flauta.* (Mitoire, 2011)

Por otro lado, recalamos que los *destinatarios*, el público, comprenden al conjunto de *lectores* (en su mayoría niños, de diversas edades) aunque el público también incluye a los compradores (padres, maestros de grados, abuelas, entre otros) que colaboran con la *circulación*, y por consiguiente con la amplia *recepción* de los cuentos del autor.

Otro componente de importante relevancia son las *dedicatorias*, las cuales consisten en realizar un *homenaje* a una *persona*, a un *grupo* real o ideal o alguna *entidad* de algún orden. En el caso de los volúmenes I, II y III podemos ver que casualmente las dedicatorias están dadas en el orden expuesto recientemente. Así mencionamos que en el primero expresa: “*Estos cuentos son para Franco. Estos cuentos son un pequeño homenaje a mi tío Aldo, y al increíble y fantástico mundo que me hizo conocer.*” (Mitoire, 2011, p. 5).

El segundo está destinado a un grupo real:

Este libro está dedicado a todos aquellos chicos a los que les gusta sentarse en la vereda a conversar o a estar en silencio con sus amiguitos, en vez de estar jugando con el celular; para aquellos niños que cargosean a sus padres para que les lean historias, o que se maravillen con los cuentos de la abuela o el tío. (Mitoire, 2011)

Y en el tercero, lo dedica a una entidad:

Este libro está dedicado a todas las abuelas que leen cuentos a sus nietos y, en especial, a las Abuelas Cuenta Cuentos del Chaco, quienes hace unos años iniciaron una noble y maravillosa tarea que hoy se extiende por todo el país y por el mundo. (Mitoire, 2012)

Respecto de esta mención resaltamos que en la *contratapa* aparece la mención del Programa Abuela Cuenta Cuentos de la Fundación Mempo Giardinelli; estas abuelas leen los cuentos de Mitoire a cientos de niños en escuelas, orfanatos y hospitales con el objetivo de cautivar lectores.

Por otra parte, distinguimos otros elementos del paratexto, como las *solapas* e *imágenes* que también aportan en la construcción del relato y la memoria. En el primer libro de la colección, en la solapa hay una fotografía con su primo Sergio cuando eran niños, con el cual compartió experiencias muy significativas tanto peligrosas como cómicas de su niñez.

Asimismo, presenta después de la primera página del libro una foto con sus padrinos, su tío Aldo y tía Mary. Después de esta, escribe un breve texto, en donde nombra a las cuatro personas que fueron sus guías, su *tío*, *padre*, *primo* y el *abuelo* Félix, por las enseñanzas que les transmitieron y los recuerdos que les dejarían para toda su vida. En el segundo volumen, la solapa exterioriza la imagen de su hijo Franco a la edad de siete años, precisamente a la edad que le pediría que le contara cuentos.

En esta última instancia de este análisis paratextual señalamos que el prefacio es un discurso preliminar que se produce con un propósito del texto que sigue. En los volúmenes de la serie de Mitoire se presentan prólogos del autor o de colegas. Elegimos el prólogo del autor, del volumen I porque precisamente da cuenta del origen de la serie de los cuentos:

De mis tres hijos, Franco es sin duda el más cargoso y preguntón.
De tanto relatarle cosas, un día me pidió que se las escribiera, así podría leérselas a sus compañeritos.

Así empezaron a escribirse, estos cuentos forzando la memoria y recordando lo vivido en la niñez, los relatos escuchados y el juego de la imaginación. Estos cuentos son una retransmisión de lo que me contaba el tío más fantástico y alucinado que tengo, o de las aventuras vividas a su lado. (...) (Mitoire, 2011)

Así, destacamos la función informativa e interpretativa respecto de la obra y principalmente de explicitar al lector la situación de inicio, las circunstancias de su redacción. Así, podemos mencionar que precisamente la elección del título responde a la decisión del autor, puesto que la iniciativa del contenido de estos relatos se conformó por el pedido de su hijo, quien quería que le contara cuentos inventados por él y con la condición de que le produjeran mucho miedo.

Además, recalcamos la inclusión del reconocimiento a la *cadena de voces* que hicieron posible la creación de esta serie de cuentos- su hijo, los compañeros de colegio de Franco y especialmente del legado de su tío Aldo- sus historias y experiencias compartidas junto al autor.

De acuerdo a esto, vislumbramos el concepto bajtiniano de *polifonía* que implica la pluralidad de voces, y por ende, el establecimiento de permanentes relaciones dialógicas entre las conciencias propias y las ajenas. Por ello, es que Bajtín disiente con la concepción de un yo individualista, y aclara que el yo es social, el cual se constituye a partir de la multiplicidad de voces.

1.1.1 Trazando caminos y senderos hacia la literatura territorial: Espacios de proyección autoral a través del relato y la memoria

Hugo Mitoire realiza diversas *prácticas* para ejercer la *función autor*, es decir, instaaura discursividades, dado que los modos de existencia, circulación y funcionamiento o inserción de sus obras en el interior del campo cultural y literario, tanto en Misiones como en Chaco, se instala a través de la difusión en instituciones concretas, escuelas, ferias de libros, jornadas de literatura infanto-juvenil, bibliotecas, entre otras.

De esta manera, señalamos que la literatura territorial, cual dialoga y está en permanente interacción con los múltiples textos de la cultura, y es considerada en tanto discurso social, como una voz más en la conversación. Por consiguiente, destacamos que la serie de los cuentos del autor se expande a través de los Planes de lectura desarrollados en Misiones y Chaco, también mediante el Programa Abuela Cuenta de la Fundación Mempo Giardinelli. Además, la importancia de las menciones, premios y concursos ganados a nivel provincial y nacional; y el *reconocimiento* por parte de colegas como Olga Zamoni, Mempo Giardinelli, Orlando Van Bredam, entre otros, y el de su público lector.

Por último, decimos que las *Territorializaciones del relato y la memoria. La construcción de la serie de los Cuentos de Terror para Franco del autor Hugo Mitoire*, fue posible porque éste tuvo la

capacidad de retener las narraciones en su memoria. Estas historias se retransmitieron a partir del discurso literario, de un entramado ficcional, y hoy son disfrutadas por niños y adultos en general.

Bibliografía

- ALVARADO, Maite (2006). *Enciclopedia Semiológica*. Buenos Aires: Eudeba.
- AUGÉ, Marc (1999). La vida como relato, en *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. R. Bayardo- M. Lacarriu (Comps.) Buenos Aires: La Crujía.
- BAJTÍN, Mijaíl (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michael. (1985): *Qué es un autor*. México, U.A.T.
----- (1971–1977) *Microfísica del poder*. Barcelona, Planeta- Agostini, 1995
- GENETTE, Gérard (2001) *Umbrales*. México. Siglo veintiuno Editores.
- HALBWACHS, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiósfera I y II*. Madrid, Cátedra
- MITOIRE, Hugo (2011) *Cuentos de terror para Franco I*. Córdoba: Librería de la Paz.
----- (2011) *Cuentos de terror para Franco II*. Córdoba. Librería de la Paz.
----- (2009) *Cuentos de terror para Franco III*. Córdoba: Librería de la Paz.

Capítulos:

- BAJTÍN, Mijaíl (1992). El problema de los géneros discursivos en *Estética de la creación verbal*. (p.248-293). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- BENJAMIN, Walter (1991) El narrador en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (p.114-134). Madrid: Taurus.

Informes de investigación:

- ANDRUSKEVICZ, Carla. (2013). El autor en su biblioteca. Raúl Novau: Territorialidades interculturales, literarias y animalarias” en Santander, Carmen (*Informe de avance del proyecto: “Territorios literarios e interculturales: despliegues, críticos, teóricos y metodológicos”*) (16H347). Posadas-Misiones.

Clarín vs Barcelona. Lecturas cómplices e irónicas en el diseño gráfico editorial

Daniela Fiorini

fiorinidaniela@gmail.com

Paula Socolovsky

paula@blaunt.com

Materia: Semiología; Cátedra Fiorini; Carrera de Diseño Gráfico; Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; Universidad de Buenos Aires.

Resumen

Nos proponemos analizar el diseño editorial de la revista *Barcelona* comparándola con el diario *Clarín*, en base a algunos conceptos clave de análisis del discurso: género, interdiscursividad y contrato de lectura. Estas nociones son centrales para pensar un análisis del diseño editorial. Si bien los géneros periodísticos han sido objeto de estudio en profundidad, los géneros del diseño editorial han recibido un menor grado de reflexión teórica. Consideramos que el diseño gráfico editorial es productor de sentido, y no una mera puesta en forma. El diseño participa activamente en la construcción del género de cualquier medio masivo. En este sentido, nos interesa subrayar el rol del diseño en la prensa gráfica, y partimos de la pregunta acerca de la relación diseño/periodismo, planteando el siguiente interrogante ¿Podemos considerar al diseño, no sólo parte del periodismo, sino plantear que el diseño es periodismo?

Palabras clave: Diseño gráfico editorial / Géneros discursivos

Nos proponemos centrarnos en el aspecto comunicacional del diseño editorial de la revista *Barcelona*, en base a algunos conceptos clave de análisis del discurso. La noción de género es central para pensar un análisis del diseño editorial. Siguiendo a Mijail Bajtin (1982), un género es una “serie de enunciados o discursos relativamente estables”. Para este autor los géneros se pueden distinguir por una relativa regularidad en sus temas, sus formas retóricas y sus modos de enunciación. Si bien los géneros periodísticos han sido objeto de estudio en profundidad, los géneros del diseño editorial han recibido un menor grado de reflexión teórica, y han quedado relegados al campo de lo empírico.

En este sentido el diseño gráfico editorial es productor de sentido, y no una mera puesta en forma. Los elementos propios del diseño gráfico (las tipografías, el tratamiento de la imagen, el uso del color, la diagramación y la puesta en página) son una parte central del discurso de la prensa gráfica. La riqueza intertextual del diseño es mucho mayor que la que le asignan los manuales de la materia, que lo subordinan a la función neutra o ascéptica de reproducir contenidos. Podríamos afirmar que el diseño no

reproduce sino que produce sentido. El diseño en sí mismo constituye un discurso, que participa en la construcción del género de cualquier medio masivo. En este sentido, nos interesa subrayar el rol del diseño en la prensa gráfica, y partimos de la pregunta acerca de la relación diseño/periodismo, planteando el siguiente interrogante ¿Podemos considerar al diseño, no sólo parte del periodismo, sino plantear que el diseño es periodismo?

Nos proponemos analizar en base a la noción de género discursivo el diseño gráfico de la revista *Barcelona*, comparandola con un periódico aparentemente antagonista, y totalmente diferente en su modo de producción: el diario *Clarín*. Uno de ellos es el diario de mayor tirada de la Argentina en la actualidad y forma parte un gran multimedio, mientras que el otro es nada más que una revista “alternativa” a los grandes medios masivos, que con formato periódico, que se edita cada 15 días. Es muy distinto el rol que ocupan en el universo discursivo del periodismo argentino. Sin embargo, a pesar de esta asimetría económica y en el modo de producción, se produce un diálogo entre ambas publicaciones, aparentemente contrapuestas.

En este sentido, una noción clave para analizar el caso *Barcelona* es la de interdiscursividad. El discurso de *Barcelona* presupone una serie de referencias a *Clarín*, ya que realiza una lectura irónica de los grandes diarios. Así, la clave de análisis de *Barcelona* no se encuentra en esta publicación sino en otros discursos periodísticos. De esta manera, el lector de *Barcelona* debe leer *Clarín*, para acceder al sentido de la propuesta. Por otra parte, veremos que así como las referencias a *Barcelona* son explícitas, en *Clarín* pueden detectarse algunas marcas implícitas que remiten a *Barcelona*. En este diálogo *Barcelona/Clarín* podemos reflexionar sobre el carácter construido del discurso periodístico, específicamente en el diseño.

Pretendemos describir y sistematizar las similitudes y diferencias entre ambas publicaciones, desde el diseño, más allá del lenguaje verbal. Y en este intento de clasificación lo primero que encontramos es que ya no hay géneros puros sino cruces e hibridaciones, que desafían la división tradicional en géneros. El caso de la revista *Barcelona* nos parece interesante porque es una propuesta que no se circunscribe a un sólo género sino que mezcla géneros e incluso cuestiona la división tradicional en géneros. Desde la enunciación *Barcelona* puede considerarse una publicación de género humorístico, que reflexiona en clave irónica sobre la construcción de la agenda que realizan los medios masivos de comunicación. Pero también forma parte del género periodístico, en tanto que aborda la misma agenda temática y utiliza una retórica similar a *Clarín*.

De esta manera, podríamos preguntarnos si *Barcelona* pertenece al mismo género que *Clarín* o si constituye el antigénero de esta publicación. Para Oscar Steimberg (1988) la obra antigénero es la que rompe con los aspectos temáticos, retóricos y enunciativos. Podemos pensar que *Barcelona* se presenta como el antigénero de *Clarín*, lo opuesto a este en el nivel de la enunciación, ya que trabaja en clave paródica. Sin embargo, en los niveles temático y retórico no puede dejar de asemejarse a *Clarín*, en un juego intertextual, que lo mantiene dentro de las fronteras del género periodístico.

También es importante analizar cómo se construyen interdiscursivamente los contratos de lectura en este género, siguiendo a Eliseo Verón (2004). Entendemos el contrato de lectura como la relación entre un texto, la imagen del que lo produce y la imagen del lector. Desde este punto de vista, el contrato de lectura de *Clarín* construye un efecto discursivo de objetividad, mientras que la enunciación de *Barcelona* es irónica y cómplice. Nos interesa ver cómo se contruyen estos diferentes contratos en el diseño editorial.

En síntesis, a partir de los ejes que identificamos: género y antigénero, interdiscursividad y contrato de lectura, veremos en *Barcelona* y en *Clarín* como el diseño juega un rol central en la construcción del género periodístico. Partimos del análisis de los tres aspectos específicos del género: los temas, la retórica y la enunciación. Con respecto a estas publicaciones, las dos comparten una temática común, que podemos denominar “noticias”, el objetivo de ambas es la circulación de determinadas informaciones relacionadas con hechos que ocurren tanto en el país como en el mundo y que están vinculados a un similar universo de temas: política, economía, espectáculos, sociedad, deportes, etc. Hasta aquí notamos pocas diferencias entre *Clarín* y *Barcelona*, ya que tanto una como otra publicación abarca el mismo imaginario.

Si empezamos a ver las formas retóricas, tampoco notaremos en apariencia diferencias, ya que la organización de esta información está armada de manera similar, las dos responden a un modelo típico donde las noticias están divididas en diferentes secciones según su “temática”, y responden a un común orden: primero las políticas nacionales, luego las internacionales, en el medio la información general y los espectáculos, al fondo el deporte y al final el correo de lectores y los chistes. A modo de ejemplo se puede comparar la contratapa de *Clarín* con la sección Barceloneta en *Barcelona*, para verificar la existencia de estructuras similares.

Cuando analizamos las portadas, también vemos grandes rasgos en común: una noticia dominante de gran impacto social y político con un titular. Tomando las nociones de anclaje y relevo de Barthes (1986) podríamos decir que el texto del titular, cumple casi siempre una función de relevo más que de

anclaje, ya que la palabra y la imagen se encuentran en una situación complementaria. Esta noticia principal lleva un copete de opinión del medio, acompañado de una fotografía, y un par de noticias más livianas que funcionan como ornamento y como satélite de la noticia principal. Pero es el diseño el que comienza a dar pistas de sus diferentes contratos de lectura: en la portada aparece el diseño afeado de Barcelona, lleno de supuestos errores de diagramación, desprolijidad en las tipografías, fotos mal recortadas y de dudoso origen, líneas que no van a ningún lado, impresión a dos colores. Estos “errores” marcan grandes diferencias con el diseño de tipografías neutras y fotos retocadas de manera profesional de las tapas de *Clarín*. Esto quiere decir que se plantean dos tipos muy distintos de lector modelo, en términos de Umberto Eco (1981). El lector modelo de Barcelona debe comprender que estos rasgos de mal diseño, de diseño no profesional, son guiños cómplices más que errores en el uso de los programas de diseño.

Asimismo, la aparente pedagogía en las portadas de *Barcelona* está construida con una interdiscursividad compleja: la tipografía del logotipo, en estilo gótico, remite a periódicos del siglo XIX y por supuesto, a la argentina revista *Cabildo*. Las tipografías Bodoni y Futura de los titulares tienen mucho en común con el anterior diseño de *La Nación* (modificado radicalmente en 2012). Es esta mezcla de estilos y décadas la que requiere un entrenamiento al lector.

Por el contrario, en *Clarín*, encontraremos un contrato de lectura objetivo que promete la desaparición del diseño y de la figura del diseñador. En esto, se suma a los mandatos del diseño vinculados con la idea de modernidad y profesionalización. En esta línea, Jorge Frascara (1988), uno de los autores más utilizados en las facultades de diseño gráfico de la Argentina, postula que el diseño y el diseñador deben mostrarse lo menos posible.

Respecto a la composición de las páginas interiores, tampoco las diferencias retóricas se ven a simple vista. Encontramos regularidades periodísticas en casi todos los elementos que componen estas páginas. Notas importantes y estructuradas de manera clásica (volanta, titular, copete, cuerpo de texto) con fotografías y sus epígrafes, rodeadas de otras notas menos relevantes, noticias breves encolumnadas y también publicidades. La arquitectura de las noticias, marcadas desde la enunciación para facilitar la lectura, están presentes tanto en *Clarín* como en *Barcelona*: abundantes negritas en los cuerpos de texto para destacar, infografías que con dibujos esquemáticos sintetizan la información, proliferación de cuadros aclaratorios (“claves para entender la información”, “el número”, etc.) y “miradas” de destacados columnistas son materia en común.

Sin embargo, en *Barcelona* aparecen anomalías: la desprolijidad en el diseño de estas secciones se hace evidente. Los textos en barras de color nunca aparecen centradas, siempre vemos diferencias entre barras. También es frecuente el uso de tipografías de dudoso gusto, muy utilizadas en los 80 y los 90, en los inicios de la gráfica en computadora descartadas por la *intelligentzia* del diseño gráfico (*Mistral, Brush Script, Comic Sans*). También vemos gran cantidad de signos arquigráficos generando una sensación de modernidad, pero jugando siempre con la legibilidad. Por otra parte, el evidente uso del fotomontaje, sin ninguna intención de ser realista, lleva al límite del absurdo la interrelación de los personajes con las noticias y también con sus epígrafes. Es notable en los anuarios de Barcelona el armado de la foto de tapa con los personajes del año, y las páginas interiores con las fotos del evento, parodiando el estilo de la revista *Caras*.

También se establece un límite difuso entre las publicidades verdaderas y falsas. Marcas inventadas que ironizan sobre las empresas (por ejemplo: *Speedy-Slowly*) cuidando la estética, imitando logos, con pequeñas y sutiles diferencias entre los avisos reales. Otra vez la retórica es muy similar a la de las publicidades originales y es necesario pensar en un contrato de lectura cómplice más que en la retórica para comprender cómo circulan estos discursos.

Pero es en las contratapas de *Barcelona* donde se ponen en juego una producción casi artesanal y un manejo profesional de distintos géneros periodísticos y publicitarios. En esta parte de la revista aparece la diferencias más notable con *Clarín*, y muchas veces aparece la firma del enunciador, *Barcelona publicitat*, diferenciándose de la transparencia del discurso de *Clarín*.

La gran diferencia está planteada en la enunciación. Lo que en *Clarín* está al servicio de la objetividad, en *Barcelona* aparece para desnaturalizar la supuesta neutralidad. En el diseño gráfico, contra una corriente generalizada de opinión, no hay discursos neutros. Si se realiza una lectura literal de las noticias, o se observa el diseño de *Barcelona*, la revista puede no despertar sospechas sobre la pertenencia al género periodístico de la publicación. No importa el contenido, lo que se evidencia es ese esquema facilitador de la lectura que trabaja *Clarín* destacando la información central en negritas, que se asocia a una gráfica “ágil”, “de fácil comprensión”, o como se entiende en términos de diseño, legible. *Barcelona*, desde su enunciación, hace todo lo contrario: construye un espacio de opinión a partir de unas retóricas (y unas temáticas) similares a las de *Clarín*, pero cuyas marcas discursivas generan una relación de complicidad con los lectores. Barcelona mezcla géneros discursivos pensando en las lecturas irónicas de los enunciatarios.

Clarín, por su parte, construye un efecto de objetividad, tiende a la repetición de sus titulares con puestas tipográficas rígidas, marcadores de un enunciador transparente que esquivo la opinión editorial. Al mismo tiempo que aparecen los famosos titulares “Ahora dicen”, “Hay polémica”, “Opinan los especialistas”, que marcarían una opinión del enunciador, desde el diseño se plantea una neutralidad, donde la propuesta gráfica se desvincula de la noticia. El efecto de sentido en *Clarín* es que el diario opera como mero transmisor objetivo, desvinculado de los contenidos de las noticias seleccionadas.

Estos mismos marcadores en *Barcelona* no hacen más que llamar la atención a un lector más entrenado acerca de esta falsa objetividad en la enunciación de *Clarín*, y los pone en un diálogo permanente. En el marco de este diálogo el diario tiene que eliminar de sus títulos el “ahora dicen”, porque esa frase en el contexto de *Barcelona*, ya es una marca cultural compleja que pone en duda el rol de *Clarín* como enunciador objetivo.

En conclusión, desde el análisis podemos ver cómo el diseño, lleva al límite y amplía la noción de género periodístico. El diseño gráfico editorial resulta un espacio privilegiado para el análisis de estos discursos, ya que en estas producciones gráficas aparece un entramado muchas veces invisible de estéticas y políticas sobre las que conviene echar luz.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijaíl (2002). El problema de los géneros discursivos. En M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, (p. 245-290). México: SigloXXI.
- BARTHES, Roland (1986). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, (p. 29-47). Barcelona: Paidós.
- ECO, Umberto (1993). El lector modelo. En U. Eco, *Lector in fabula*, (p. 73-95). Barcelona: Lumen.
- FRASCARA, Jorge (1988). *Diseño gráfico y comunicación*. Buenos Aires: Infinito.
- STEIMBERG, Oscar (1988). Texto y contexto del género. En O. Steimberg, *Semiótica de los medios masivos*, (p. 41-81). Buenos Aires: Atuel.
- VERÓN, Eliseo (2004). Cuando leer es hacer: la enunciación en la prensa gráfica y Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación. En E. Verón, *Fragmentos de un tejido*, (p. 171-212). Buenos Aires: Gedisa.

Título: En busca de otras aplicaciones a las propuestas teóricas de Charles Sanders Peirce

Ernesto Abel Gajardo

ernestoabelgajardo@hotmail.com.ar

Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, Doctorado en Semiótica

Resumen:

El presente trabajo constituye una propuesta reflexiva con pretensiones aplicativas, basada en la lectura de diversos textos del fundador de la Semiótica, -Charles Sanders Peirce-. Proposición que surgió en base a la observación y a la experiencia de una serie de hechos presentes en la vida cotidiana, que han inducido a elucubrar que las reflexiones teóricas que éste semiótico nos legó, pueden ser aplicables más allá del contexto inmediato en el que fue creado, o sea, más allá de las propuestas lógico-formales que tienen anclaje en el pensamiento humano. De suerte que, siguiendo las premisas peircianas de que todo puede ser estudiado desde la semiótica, se decidió utilizar como objeto de estudio a la micción de los perros, y consecuentemente, a la investidura signica que éste acto detenta. No obstante, aunque yendo ya por otro lado, incita a pensar no solamente en los anclajes teóricos que la formación académica de Peirce le permitió, (lógico, científico, matemático y filósofo), sino y sobre todo, el contexto teórico-científico en el que escribió sus postulados. Con esto hacemos referencia explícita a la aparición de *El Origen de las Especies* de Charles Darwin (1859), y consecuentemente, a la instauración de la creencia de la superioridad humana que puede haber llevado a soslayar otro tipo de operaciones mentales y signicas que las ciencias que estudian el comportamiento animal ya vienen elucidando.

Palabras claves: Charles Sanders Peirce-otras aplicaciones-micción canina

Keywords: Charles Sanders Peirce-other applications- canine urination

Introducción

Para empezar con el desarrollo de éste escrito, se consideró necesario no dejar de transmitir el alto grado de incertidumbre y desasosiego que tuvo el que escribe estas líneas para concretar tal trabajo, no sólo por el hecho de responder cabalmente a una parte de la compleja y de difícil interpretación obra peirciana, y desde allí aplicar -en el presente contexto socio-histórico y científico- esos destellos de luz deslumbrante sobre un fondo de oscuridad tenebrosa que ya enunciaba oportunamente William James (1907), al divisar lo difícil que es interpretar su pensamiento, o sea, por lo fragmentaria y evolucionista que fue su obra.

Sino y sobre todo, -y sin disparar tal zozobra- el hecho de querer anclar la teoría peirciana en una serie de avistamientos que de por sí suenan un tanto descabelladas, -elucidar una parte del sistema signico y representacional canino- sin tener la formación académica que así lo posibilite, o sea, “el discurso autorizado” que cómo etólogo, zoólogo, veterinario y demás campo disciplinar a fin debería tener. Para hacer decir lo que los perros quieren decir, y perpetuar con esto, el sesgo de los

diferentes campos disciplinares que solamente se ocupan y se responsabilizan de una serie de enunciados y proposiciones. Quehaceres a través de los cuales sus representantes más fervientes se presentan cada vez más sabios de un campo del conocimiento cada vez más estrecho y limitado.

Tomas de posición que tienen su génesis en el temor de abordar reflexiones “en otros objetos de estudio” que no sean los que su campo disciplinar e identitario así les posibilite (cómo si tal cosa existiera). Solamente se quiso seguir los criterios nocionales y procedimentales que Peirce evocaba a Lady Welby, a través de una epístola en 1908, y del cual se desprendió el argumento principal para hacer viable éste trabajo.

Sepa que desde el día que a la edad de 12 o 13 años cogí prestado de la habitación de mi hermano mayor un ejemplar de la *Lógica de Wathely* (...) nunca he podido estudiar nada (...) sino como un estudio de Semiótica. (Domínguez, 2006, p. 21)

Ahora bien, retomando con los propósitos que aquí nos convocan, se consideró prudente desagregar el análisis en varios apartados, a fin de que se presente más didáctica y organizativa la argumentación.

Entonces lo que se hará primero es dar cuenta del conjunto de acepciones sígnicas que la micción canina representa, luego se continuará con el sistema sígnico representacional que acusan estas acciones, haciendo énfasis en algunas nociones peircianas implicadas, para que después y en última instancia, se bosquejen las condiciones teóricas y científicas que no posibilitaron que Peirce anclara sus reflexiones en otras especies.

En resumen, los apartados serán:

- Usos y sentidos de la micción canina
- Sistema sígnico y representacional canino. Algunas nociones peircianas implicadas
- Contexto científico y teórico de los postulados peircianos: algunos condicionamientos sobre sus anclajes empíricos.

1. Usos y sentidos de la micción canina

Antes que nada quisiera expresar que, lo que me llevó a tomar como objeto de estudio a la micción de los canes, y para, a partir de ahí, revisar y profundizar el campo teórico de la semiótica, fue el hecho de, no sólo haberseme presentado en la vida cotidiana una amplia variedad de usos de ésta actividad volitiva, entre ellas; las diferentes acepciones que decodifiqué de la micción proferida por mi perro, las manifestadas por los perros que circundan mi casa, y la de otros perros que tuve oportunidad de divisar en diferentes contextos espaciales y temporales.

Evidencias que me llevaron a inferir, en lo general, que se presenta la cuestión a analizar, y sobre todo, la posibilidad que tiene el campo disciplinar de la semiótica de poder ampliar su universo discursivo y de explicación, ya que estos gestos sígnicos no solamente pueden ser interpretados por especialistas a fines, sino que me sugirieron “un buen momento” para revisar las teorías disponibles –y sacar a partir de aquí- su potencialidad explicativa y los límites que estas detentan. Anclajes empíricos que se podrían utilizar para revitalizar las teorías disponibles y realizar aportes a otros campos del saber.

Entonces, fue en base a éste gesto semántico, y a las diferentes acepciones y sentidos encontrados, que resultó sugerente recurrir a los postulados peircianos, puesto que sus reflexiones teóricas proporcionaban las herramientas necesarias y suficientes para dar cuenta de las operaciones lógico-formales de otras especies vivientes. Aunque obviamente, no con la misma capacidad de abstracción que la que detenta el raciocinio humano.

No obstante, cuando pensé en la posibilidad de hacer un estudio que posibilite poner a prueba mis primeros avistamientos, devino en mí una serie de obstáculos que me avisaban, o más bien prevenían a tomar los correspondientes recaudos epistemológicos y metodológicos. Principalmente para no hacer decir cosas que, desde los postulados de Peirce, se dirían. Sumado al hecho de que al analizar los signos proferidos por los perros, corría el riesgo de imponer sentidos que vayan más allá de los sentidos que los canes le estén otorgando a éste gesto semántico.

O sea, tenía que evitar como primera medida el sobre exceso de significados que nuestra mente humana puede otorgarle a esta actividad sígnica. Como por ejemplo darle una serie de sentidos que se encuentren en boga en el contexto socio-histórico de quién escribe estas líneas, sin descuidar los sentidos que podrían filtrarse por vivir en determinado espacio geográfico, corresponder a tal cohorte etárea, pertenecer a determinada clase social, tener tal formación, cierto nivel educativo, género y demás. Además tenía que evitar caer en el error de otorgarle ciertos sentidos a la micción de los canes como mediadores de un sistema sígnico humano más global.

Entonces, lo que se propuso el que escribe estas líneas era dar cuenta de una parte del sistema sígnico canino. Evidenciar su pensamiento con independencia del pensamiento humano, expresar las características inmanentes que tienen como especie. Más allá de que perviva con el hombre, y que indefectiblemente éste tenga que adquirir una serie de hábitos para poder estar con él. En otras palabras, adecuarse a los hábitos y costumbres de las personas con las que vive y de la cual depende.

Es por esa razón que no me interesé por analizar las operaciones lógico-formales de los perros basándome en las conductas que estos manifiesten de tal instrucción humana. Por ejemplo, la

celeridad en las respuestas que pueden manifestar determinados perros para reconocer una serie de objetos, o la respuesta que pueden dar a ciertos estímulos como el de ordenarle que traigan una pelota, que se sienten, que se acuesten, que aúllen, etc. Indicadores que son muy interesantes, ya que en base a ellos podemos inferir las operaciones lógico-formales de los animales, su nivel de abstracción y consecuentemente el complejo sistema representacional que pueden retener, pero no dar cuenta del sentido que tiene la micción en la comunidad en la que habita, lo que significa para su especie. O sea lo que implica para los perros imprimir con su aroma determinados lugares.

Por tales motivos nos interesamos entonces por su micción, puesto que, más allá de satisfacer necesidades biológicas, se pudo divisar una serie de acepciones bien definidas que podían poner a prueba la posibilidad de aplicar los postulados peircianos a otras especies, y consecuentemente, profundizar el campo teórico de la semiótica.

Pero para eso resultó conveniente dividir en dos apartados generales los lugares en donde profieren la micción los perros. Ya que a partir de estos se podrá dar cuenta de los significados bien diferenciados y por tanto de sentido de éste acto sónico. Ellos son el exterior y el interior de la casa y/o morada en donde habitan.

En el exterior:

Yendo directamente al análisis de la cuestión, resultó sorprendente avizorar como su micción tiene diferentes significados dependiendo del lugar en donde concretan tal acción. Por ejemplo la micción de los perros adquiere un sentido especial cuando orinan al frente de la casa en donde residen. Acción que decanta primariamente territorialidad, posesión, pero fundamentalmente defensa, puesto que cuando se lleva a cabo éste gesto, el animal profiere una serie de movimientos corporales que indican que está en disputa con otros canes por éste sitio, independientemente de que haya otro animal cerca.

El otro simbólicamente siempre está presente, ya que si no estuviese otro animal en su mente no podría proferir su acto. Habría una carencia de sentido en ése signo y por lo tanto de su existencia.

Consideramos viable esta interpretación por el hecho de que no basta con que el animal pueda satisfacer sus necesidades en el fondo de su casa, ni tampoco que pueda correr, o sea, ejercitarse en la misma.

La lógica que impone esta especie indica que debe decantar su posesión, y mejor aún si puede proferir su rastro en vastos lugares. De tal suerte que reciba con gran contento las salidas de paseo,

las cuales más allá de ejercitar su aparato locomotor, sirve para hacer prolífero su aroma en otros lugares y sobre la micción de otros perros.

Primariamente el curso que toman sus acciones al salir de su casa van desde:

1. Olfatear el frente del lugar en dónde viven,
2. Hacer un reconocimiento de olores, o sea, identificar cualquier indicio de olores que no sean los de su pertenencia,
3. Indicar con su orina el lugar para que otros sepan que ese sitio es suyo y no de otro/s.
4. Divisar la disponibilidad de orinar en sitios colindantes
5. Concretar la micción en otros lugares hasta que el sitio en el que se encuentre así lo permita (otros perros que también defiendan su zona y que sean de mayor talla que él) o en su defecto, que su dueño lo llame.

Cabe destacar que concretan la micción complementada con una serie de patadas hacia atrás, frotando el piso ya sea de tierra, pasto o cemento, (análogo a lo que hacen los toros cuando están enojados y quieren atacar a alguien) aunque en este caso integrado con bramidos y ladridos.

Es más, cuando profieren su orina más allá del espacio en dónde viven, las observaciones nos indican que tienen intenciones de avisar a otros canes a que el lugar en dónde vive no puede ser habitado o atravesado por otro can sin que al menos éste se doblegue ante su fuerza y jerarquía. Es un aviso para que el otro respete su morada, otorgue su superioridad y evite posibles y futuros daños a su cuerpo.

Da cuenta con éste gesto de la fuerte disputa entre los mismos y sobre todo de las asimetrías caninas, las cuales están instituidas por la raza del animal, el tamaño, el carácter, la edad y fundamentalmente por las habilidades y destrezas que determinado animal detente para el combate. Puestas a prueba cuando alguien invade el lugar de otro sin la condición *sine qua non* líneas arriba enunciada. O sea, doblegarse ante la superioridad de tal animal, o enfrentarse y poner a prueba sus destrezas y lograr un status más elevado.

Indicadores que fácilmente se podrían tomar para inferir una razón más del porqué de lo álgido de tal signo, o sea la mayor posibilidad de aparearse con las perras disponibles, y a partir de aquí, perpetuar su existencia.

Si bien lo que aquí se acaba de analizar no corresponde de una manera inmediata con la micción canina, puesto que nos remite a aspectos sociales de ésta especie, de todas maneras se consideró sustancial traerlas a colación, ya que las mismas nos permitían elucidar las asociaciones y remisiones

que éste signo proporciona, y en consecuencia, la forma que tienen otras especies de comunicarse entre sí, aprovechando lo que su mente y cuerpo les posibilita.

En el interior:

No obstante, y yendo ya al otro apartado del análisis que nos propusimos realizar sobre el acto sígnico de la micción canina, se consideró necesario explicitar que la subdivisión en la que se erige éste trabajo tiene su razón de ser. O sea, que no se presenta arbitraria debido al hecho de que el lugar en dónde profiere el animal éste gesto sígnico, tiene un matiz semántico diferente, y por lo tanto de sentido.

Varias fueron las razones para aseverar esta idea. Una de ellas fue el hecho de que la postura del animal cambie rotundamente. En éste caso lo hace ya relajado, no profiere patadas hacia atrás sobre el pasto o la tierra, ni tampoco brama ni ladra. Lo hace silenciosamente. Cualquier objeto se le presenta bastante sugerente para proferir su micción, una bicicleta, una maceta, las paredes, un canasto, una puerta, etc.

Esto nos lleva a inferir que lo hace de tal manera porque no hay nadie con el cual esté compitiendo. No registra olores diferentes a los proferidos por su orina. Hay cierta armonía, y la misma está dada porque él detenta la preponderancia del lugar, y por lo tanto la disponibilidad de ser beneficiario inmediato de una serie de prerrogativas, entre ellas; cariño por parte de sus dueños, mayor atención y comida, refugio, cuidado de su salud, de su higiene, etc.

Pero la micción de los canes adquiere un sentido diferente cuando hay otros perros en su morada. Por ejemplo cuando comparte el lugar con una perra y sobre todo cuando hay cachorros fruto de esta unión.

Un indicador fehaciente de que la micción de éste can adquiere una acepción diferente es el hecho de que cuando la perra o sus cachorros orinan, inmediatamente va a orinar por encima de esta.

Acto que concreta para disipar el olor que profieren otras orinas, y por lo tanto, de ser el que detente la mayor jerarquía en el lugar. No soslaya nada, independientemente de que la micción haya sido concretada en otro momento o en otro lugar en el que éste haya estado.

Además, concreta su micción en los lugares que han sido destinados para los otros canes, por ejemplo la cucha o casilla en donde se encuentran la perra y los cachorros. Micción que, si bien marca jerarquía, denota al mismo tiempo el deseo de avisar que eso es de su propiedad. Hablo de deseos de propiedad porque en éste caso la que detenta y arbitra las mayores prerrogativas es la perra. Es ella la que dispone a gusto y antojo de la comida del perro, independientemente de que el

perro tenga hambre y de que pueda sojuzgarla para proteger su comida. Circunstancia que el perro aprovecha para orinar la cucha o la casilla de la perra, y retomar simbólicamente su jerarquía. Más allá de que en ese momento su dominio quede solapado a los efectos de satisfacer las necesidades que la hembra acusa por la situación que está atravesando.

Es un momento de transición que lo obliga a apartarse de estos animales, ya que cuando por alguna razón quiere pasar por cerca del lugar asignado (por y para la perra y los cachorros), es literalmente obligado por ésta, -mediante gruñidos y mordiscos de por medio-, a desplazar su cuerpo a otro lugar. Y no solamente esto, sino a mantener una distancia prudente de éste sitio matriarcal.

2. Sistema sógnico y representacional canino: algunas nociones peircianas implicadas

Ahora bien, habiendo realizado el análisis de la micción de los canes y ejemplificado el matiz semántico diferenciado que acusan estas acciones, pasaremos a analizar los postulados peircianos implicados en nuestro objeto de estudio. Sin olvidarnos que, lo que se pretende hacer en este trabajo es aplicar sus nociones en otras especies, poner a prueba la generalidad de sus reflexiones, y poder también, a partir de aquí, arrojar luz sobre el sistema representacional canino y la capacidad que los mismos manifiestan de producir signos.

No obstante, antes de ello, debemos hacer mención a las nociones con las que se trabajará. Primero haremos referencia a la comunidad de hablantes a la que hacía referencia Peirce oportunamente, luego analizaremos las aplicaciones que en éste caso tiene el concepto de semiosis infinita, para en última instancia, esbozar el concepto de creencia traducida en hábito que tiene en la especie canina.



Uno de los grandes aportes que hace Peirce a la semiótica es haber introducido un tercer elemento, y ese es el de *usuario*. Con esta noción Peirce daba un paso abismal a lo que se venía llevando a cabo, o sea a los estudios saussureanos que contemplaban al signo de una manera dual, - el significante y el significado-.

Peirce al introducir la noción de *usuario* y junto a él la tríada signica, permitía dar cuenta de la historicidad de la cuestión, y superaba de esta manera una lectura inmanente del signo. No obstante es importante destacar que con éste avistamiento dio origen al *pragmatismo*. Perspectiva que permitía dar cuenta de la multiplicidad de significados que las personas le otorgan a las cosas, pero

dentro de un marco en común, como lo es, la *comunidad de hablantes* en la que se encuentre inserto un individuo y de la que es partícipe.

Cabe destacar también que el concepto de *comunidad* al cual apela Peirce estaba cargado con otro tinte, debido al hecho que, a través de esta noción, Peirce pretendía denostar a otro intelectual, y con él al método a través del cual se apoyaba, o sea, al método cartesiano, y a su forma de acceder a la verdad.

Silogismos que se erigían a través de una razón individual, y no solamente eso, sino que la verdad devenía de la intuición. El máximo exponente de éste postulado era uno, sin olvidarnos de que se presentaba al conocimiento como infalible.

Tomas de posición sobre el conocimiento de la cual Peirce se valió para criticar ostensible la forma como se llegaba a la verdad. Sumado a que éste consideraba que los avistamientos cartesianos estaban errados, ya que el conocimiento, según él, devenía de lo empírico, de la contrastación con la experiencia cotidiana, que nada devenía de la intuición.

Además Peirce aseveraba que el conocimiento no sólo dependía de la *experiencia previa*, sino fundamentalmente de los signos. Que en base a ellos producimos conocimientos, nos comunicamos entre sí, podemos captar el mundo.

En éste sentido, a partir de Peirce, sabemos que si bien razonamos por un proceso lógico inferencial, existen ciertas condiciones de base, y esas condiciones están marcadas, por y a partir de los signos. Es a través de ellos que podemos tener una idea del mundo, puesto que un signo remite indefectiblemente a otro signo. Hay cierta continuidad y la misma está dada por la continuidad de un pensamiento.

Asimismo Peirce, continúa su crítica a Descartes y su método, diciendo que la verdad no puede devenir de la intuición, de la razón de un individuo. Momento que aprovecha para insertar el concepto de comunidad. En este caso la comunidad científica viene a erigirse como el grupo de personas por antonomasia para poner a prueba los postulados de un individuo, de sus proposiciones de verdad, de la razón individual, aunque sometiéndola a prueba y verificación. Y generando las condiciones para que el conocimiento devenido de las ciencias detenten las características de objetividad, falibilidad y que disponga de su sostén empírico como condición *sine qua non* para constituirse como tal.

Ahora bien, es necesario destacar el grado de injerencia que tiene el concepto de comunidad en nuestro trabajo, ya que en base a él pudimos inferir las acepciones tan diferenciadas de la micción canina. ¿Por qué decimos esto? Lo hacemos ya que nos sirvió para tener presente que no existe un

primado solipsista, ni en la especie canina tampoco, siempre hay remisión, diálogo e intercambio con los otros.

Queremos enfatizar esto, puesto que, como ya lo mostramos en el apartado anterior, el otro siempre está presente. En este caso, para indicar una serie de pensamientos que refieren fundamentalmente a territorialidad, pertenencia, jerarquía, posesión y competencia. Es a partir del cual un perro se considera como uno y se diferencia de otro.

Cuestiones que si bien nos indican la pertinencia y aplicabilidad de los postulados peircianos en otras especies, ya que hay continuidad signica y una serie de acepciones marcadas por la comunidad de canes en la que habita un perro. Al mismo tiempo estos elementos nos indican una particularidad, y ellas son las limitaciones que acusa esta especie animal. ¿A qué hago referencia con esto? Hago referencia al hecho de que el sistema representacional canino, y con él, las operaciones lógico-formales que la acompañan marcan limitaciones en las acepciones que puede generar e interpretar un can.

Aseveramos esto ya que luego de haber llevado a cabo reiteradas observaciones a diferentes canes en disímiles contextos temporo-espaciales, pudimos sacar la conclusión de que el matiz semántico que decanta su micción siempre apunta a los mismo, o sea a indicar pertenencia, territorialidad, competencia, jerarquía y demás acepciones de éste tinte.

Es lo sustancial que pudimos sacar de nuestras observaciones. Ya que en base a ello podemos inferir que sempiternamente los canes decantarán un sentido idéntico puesto que no poseen la capacidad de creación que es propia del ser humano, de instituir nuevos significados de acuerdo al contexto socio-histórico en el que se encuentren.

En este sentido las observaciones nos indican que los canes detentan un sistema representacional limitado, sus operaciones lógico-formales necesitan la presencia de un elemento referencial inmediato para decodificar un signo.

Esto nos remite a la aplicabilidad que tiene el concepto de *semiosis infinita*, que líneas arriba dijimos que se trabajaría oportunamente. Noción que no tiene la misma trascendencia que tiene en la especie humana ya que el perro no dispone de la capacidad de abstracción suficiente para interpretar un signo concretado en grandes distancias temporales. Siempre se remitirá a un signo concretado en una instancia no muy lejana, siendo la micción el signo a través del cual puede distanciarse de su elemento referencial inmediato. Pero como ya se dijo, con marcadas restricciones.

Esta es la razón por la cual nunca esta especie tendrá problemas sobre la exégesis de un signo sucedido en otro contexto temporo-espacial, ya que lo que un perro codifique y decodifique siempre remitirá a lo mismo, o sea su micción siempre referirá a lo mismo.

Por las razones antes esbozadas, o sea, por las limitaciones que tiene un can en su capacidad de abstracción, pudimos sacar también inferencias con respecto a la aplicabilidad que tiene el concepto de creencia Peirciano en esta especie.

Con ello nos referimos a que los métodos de fijar creencia como el método de la tenacidad, el método de la autoridad, el método a priori y el método científico no tienen asidero en esta especie. Al menos como lo planteaba Peirce oportunamente en *La Fijación de la Creencia* [1877] (1988).

La lógica que impone esta especie es indicar recurrentemente su posición como ya lo indicábamos líneas arriba. Si bien esto nos indica que hay una creencia, y es el hecho de que los animales consideren que al concretar esta actividad en verdad están marcando su territorio, indicando pertenencia, compitiendo con otros canes por un lugar. O sea, no hay *duda* alguna que pueda cuestionar éste acto sígnico, puesto que si existiese no se llevaría a cabo esta conducta.

Esto nos lleva a pensar en las posibilidades o mejor dicho en los condicionamientos que tendría un animal si no pudiese proferir el acto sígnico de su micción, o si no dispusiera de la facultad para interpretar éste gesto sígnico. Con ello me refiero a que si éste animal no dispusiera de su olfato, no podría decodificar lo que otro can esté decantando a través de la micción, por ejemplo avisar al resto que pretende aparearse con la perra en celo disponible o que el lugar en donde lo hace es de su pertenencia y que cualquiera que atraviese por éste tópico tendrá que doblegarse o dar batalla ante sus proposiciones.

Entonces el método de establecer creencias en los canes está dado por el intercambio constante de sus signos, por la recurrente micción de los tópicos próximos a su morada. Es la forma que tienen de instituir un orden social y de recordar recurrentemente de quiénes son los que se posicionan en una mayor jerarquía en la pirámide social del grupo. En este sentido es el principio directriz que podemos inferir que guían sus acciones y la forma que tienen de generar creencias.

Entonces estas observaciones nos llevan a consensuar con Peirce en relación a las creencias traducidas en hábitos, ya que si el hábito es bueno o no, no importa, puesto que el hábito de esta creencia no cuestiona si es verdad o no tal acción, lo verdaderamente importante son las inferencias que operan bajo estas conductas en la generación de hábitos. El siguiente escrito responde cabalmente a lo que hacemos referencia:

El hábito es bueno o no, según produzca conclusiones verdaderas o no a partir de premisas verdaderas; y una inferencia se considera válida o no, no especialmente por referencia a la verdad o falsedad de sus conclusiones, sino en la medida en que el hábito que la determina es tal como para en general producir o no conclusiones verdaderas. El hábito particular de la mente que gobierna esta o aquella inferencia puede formularse en una proposición cuya verdad depende de la validez de las inferencias que el hábito determina; y a esta fórmula se le llama un *principio directriz* de la inferencia. (Peirce, 1988, p. 3)

3. Contexto científico y teórico de los postulados peircianos: algunos condicionamientos sobre sus anclajes empíricos

Ahora bien, habiendo ya realizado someramente el análisis que líneas arriba nos propusimos, que dicho sea de paso amerita su oportuna puesta a prueba, ya que no sólo es necesario que se verifique lo que aquí se sostuvo, sino que es necesario que se estudien las particularidades que manifiesten otras especies para aseverar que las nociones peircianas podrían ser utilizadas también en las operaciones lógico inferenciales de otras especies. Y no sólo eso, sino que ellas guardan reservas, ya que las mismas no dependen de la potencialidad que estas categorías detenten, sino fundamentalmente de la capacidad de abstracción de la especie que se tome como objeto de estudio.

No obstante a ello, se consideró importante el esfuerzo ya que se puso en evidencia cuestiones que hasta ahora no se habían analizado, al menos desde la forma en la que aquí se hizo, o sea explorando en la viabilidad de aplicar sus nociones en otras mentes, en otros pensamientos lógico inferenciales.

Sin embargo se nos presentó sugerente esbozar una hipótesis, sobre lo que a nuestro parecer, fueron y constituyeron las razones que no posibilitaron que Peirce anclara sus reflexiones en otras especies.

Con ello me refiero a qué condiciones científicas no posibilitaron que Peirce pusiera a prueba sus nociones en otros pensamientos lógico-inferenciales, teniendo presente que si bien éste cientista consideraba que todo puede ser estudiado desde la Semiótica, ya que todo se presenta a través de signos y que en base a ellos podemos pensar. Llamó nuestra atención que no haya ninguna reflexión que ponga a prueba sus nociones en otras especies, puesto que los animales también piensan apelando a los signos, sus vidas dependen de las asociaciones sígnicas que se hagan.

Entonces a nuestro parecer la razón que se consideró de gran relevancia traer a colación, y que se cree, fue un elemento condicionante para que Peirce no operativizara sus estudios en otras

especies, fue el surgimiento de la obra “*El Origen de las Especies*” de Charles Darwin (1859). Si bien, fue una obra colosal puesto que la misma daba cuenta de un momento de transición clave en la historia de la humanidad, ya que el hombre comenzaba a sedimentar su liberación de los anclajes de explicación teológicos, y con él, no sólo acceder a otras verdades, sino a cuestionar y refutar drásticamente nuestros orígenes, o al menos los que venían de manos de la institución eclesiástica.

Esta obra significó para muchos, que estábamos entrando en la etapa adulta de nuestro desarrollo como seres humanos, debido a que, no sólo estábamos dejando atrás etapas incipientes de supervivencia. En ese sentido el desarrollo industrial posibilitaba poner a prueba la capacidad que detentaba el hombre de utilizar el medio a gusto y antojo, sino que también se estaban gestando las condiciones para que florezcan otras verdades, o sea, otras formas de comprender el mundo. Con ello me refiero -metafóricamente hablando- a que estaban golpeando la puerta aquellos defensores del credo científicista para otorgar otros significados, y no sólo eso, sino a cuestionar enfáticamente aquellos que ya estaban en vigencia y a establecer otro orden social.

Entonces el lector se preguntará ¿qué importancia tiene éste suceso para lo que aquí se quiere transmitir? O sea ¿qué relación hay entre la obra citada, el contexto científico de producción y los anclajes empíricos Peircianos? Interrogantes que me llevaron a estimar que tiene una importancia colosal, pues de esa obra surgió el puntapié inicial de lo que posteriormente se dio a llamar, *Ilustración*. Corriente del pensamiento que daba cuenta de un giro copernicano en la historia de la humanidad.

Con esto nos referimos a que fue en éste contexto en donde el hombre comenzaba a liberarse del estado de tutela del cual venía dependiendo, y a partir del cual empezaba a tomar riendas de su propio destino.

En ese sentido el conocimiento científico vino a instituirse como el discurso que ponía en jaque el orden que devenía de la sagrada escritura, ya que la verdad y la felicidad no devenían del discurso profético de los sacerdotes, los cuales operaban como representantes de Dios, de ese Ser trascendental que todo lo sabe y puede. Sino que la verdad -para los defensores del credo científicista- devenía de la experiencia, de los hechos que se presenten en la vida cotidiana, aunque sujetos a la constante revisión de los pares.

Fue un momento clave en la historia de la humanidad, ya que el hombre -cómo se dijo- se liberaba de siglos de obnubilaciones y del silenciamiento de otras verdades, pero al mismo tiempo, esto posibilitó que el discurso científico y con él la mismísima razón se enalteciera a tal punto, que el *hombre*, como sujeto precursor de éste fetiche, se creyera amo y dueño del mundo. Y junto a ello, no

sólo el principal Ser con la capacidad suficiente para crear signos, sino la especie que dominaría eternamente a las demás especies.

De tal suerte, que a nuestro parecer, fueron las circunstancias socio-históricas que no posibilitaron -o más bien condicionaron- a que éste lógico, no anclara sus postulados en otras especies. Queremos enfatizar esto, puesto que en realidad no se está haciendo una crítica a Peirce propiamente hablando, ni que se desprendan significados que refieran a que -el que escribe estas líneas- se posiciona, moralmente hablando, en una jerarquía superior a Peirce. Solamente se quiso establecer ciertas circunstancias del pensamiento de un autor, y junto a ello, el espectro de posibilidades que el contexto socio-histórico en el que vivía le posibilitaba.

Bibliografía

- DOMÍNGUEZ, Ignacio Redondo (2006). *La comunicación en Charles S. Peirce: Análisis de sus textos fundamentales* Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación. Departamento de Comunicación Pública.
- PEIRCE, Ch. S. *Fundamento, objeto e interpretante*(1897). Traducción castellana de Mariluz Restrepo.
- (1999). *¿Qué es un signo?* (1894). Traducción castellana de Uxía Rivas.
- (2005). *El Icono, el índice y el símbolo* (1893-1903). Traducción castellana de Sara Barrenas
- (1892). *La ley de la mente*. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988).
- (1988). *¿Cómo esclarecer nuestras ideas?* (1878). Traducción castellana y notas de José Vericat
- (1988). *La fijación de la creencia* (1877). Traducción castellana y notas de José Vericat
- (2001) *Cuestiones acerca de ciertas facultades atribuidas al hombre* (1868). Traducción castellana de Carmen Ruiz.
- (1988). *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades* (1868). Traducción castellana y notas de José Vericat

Fundamentación semiótica para el diseño de software educativo

Alexander Mosquera¹ e Írida García de Molero²

amosquera@fec.luz.edu.ve / iridagarcia@cantv.net

Este trabajo forma parte de la tesis doctoral de Alexander Mosquera, titulada *Fundamentación semiótica para la elaboración de una teoría que sustente el diseño de software educativo* (Mosquera, 2013), desarrollada bajo la tutoría de la Dra. Írida García de Molero y presentada en abril de 2013 en la Universidad del Zulia (Venezuela).

Universidad del Zulia. Facultad de Ciencias¹ / Facultad de Humanidades y Educación². Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA)

Resumen

A la hora de diseñar y desarrollar un software educativo es muy común que prevalezcan criterios meramente operativos, funcionales y estéticos, mientras que no se toma en cuenta el hecho de que un software educativo es un sistema de signos en constante interacción, que apunta hacia la construcción del aprendizaje significativo por parte del discente. Este trabajo combina semiótica-educación-nuevas tecnologías, con el fin de cubrir el objetivo general de explicar cómo un diseño fundamentado semióticamente facilita el aprendizaje significativo del usuario de determinado tecnofacto. Se analizó *Ortografía Divertida. Software educativo para mejorar la ortografía en los niños*, el cual se abordó como una muestra lógica (no cuantitativa) o mecanismo de control empírico de la deducción, mediante el método hipotético-deductivo, bajo un enfoque epistemológico racionalista-deductivo. Se determinó que un software es una semiosfera, un dispositivo pensante (persona semiótica) y con memoria cultural, que impulsa la semiosis infinita (producción de nuevos textos).

Palabras clave: Fundamentación semiótica, software educativo, diseño de software, Semiótica de la Cultura, aprendizaje significativo.

Keywords: Semiotic foundations, educational software, software design, Semiotics of Culture, meaningful learning.

Introducción

Ya es conocido por todos el gran impacto que ha tenido la informática en el campo de la educación, donde se ha convertido en una valiosa herramienta instruccional de apoyo al proceso de enseñanza-aprendizaje, concebido en este caso a manera de una comunicación mediada por un software. Esto implica un proceso dialógico, toda vez que el software educativo se asume como un sistema de signos en constante interacción, que produce significados representados por el llamado *aprendizaje significativo* (Ausubel, Novak y Hanesian, 2006).

Lo anterior contrasta con el hecho de que, normalmente, el diseño de software educativo (SE) se centra en aspectos operativos, funcionales y estéticos (Cartier, 1993; Chuvieco Salinero, 2002; Senn, 2005; Vaughan, 1995, 2002), tendencia que deja de lado su comportamiento como un dispositivo semiótico o persona semiótica y como una *semiosfera* (Lotman, 1996), de tal forma que dicho

tecnofacto se vuelve un mediador entre usuario/conocimiento, conocimiento previo/nuevo conocimiento, autor del software/estudiante.

De allí que este trabajo se planteara el objetivo general de: *Explicar cómo algunos principios semióticos aplicados al diseño de software educativo pueden conducir hacia la construcción de un aprendizaje significativo*. El mismo se desglosó en los siguientes objetivos específicos: 1) Describir las dimensiones de un software educativo; 2) Explicar el rol del SE como mediador para la construcción del aprendizaje significativo; 3) Explicar el papel del SE como semiosfera, texto con memoria cultural y dispositivo pensante; 4) Explicar cómo el software educativo impulsa la semiosis infinita; y 5) Proponer un modelo teórico que permita comprender el recorrido de interpretantes en el texto/discurso del SE, hasta construir el aprendizaje significativo.

En esos objetivos se puede apreciar el carácter novedoso y el alcance de la presente investigación, puesto que los resultados de la misma proveerán a diseñadores y desarrolladores de software educativo o de proyectos multimediales, las herramientas semióticas necesarias para conjugarlas con la ya mencionada dimensión operativo-funcional y estética, con miras a obtener un mejor producto y más asertivo en lo que se refiere a la construcción del aprendizaje significativo.

1. Fundamentación teórico-metodológica

El abordaje del objeto de estudio se llevó a cabo mediante un conjunto de teorías de entrada o *alfa-teorías* (lo inicial-teórico), para explicar la hipótesis que más adelante se planteará y así apuntar hacia unas teorías de salida u *omega-teorías* (lo final-teórico) (Hernández y Padrón, 2002), representadas por el modelo teórico que explica el recorrido de interpretantes que se da en el texto/discurso del SE, hasta llegar a construir el aprendizaje significativo por parte del discente.

Entre las teorías de entrada se tienen la semiótica triádica de Charles Sanders Peirce (Cobley, 2001; Merrell, 1998, 2001; Peirce, 1987), la Semiótica de la Cultura de Iuri Mijáilovich Lotman (1996, 1998, 1999, 2000), el constructivismo de David P. Ausubel (Ausubel y otros, 2006; Ausubel, 2009), el Modelo de evaluación de software educativo de Vania Guerra Correa (2004) y el Modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la cultura de Írida García de Molero (2004, 2007; García de Molero, Ávila de Colmenares y Djukich de Nery, 2007).

Esta investigación se abordó desde un enfoque epistemológico racionalista-deductivo (Padrón Guillén, 1992, 2001, 2003), según el cual es la razón la vía de acceso y el mecanismo de producción y validación del conocimiento, a través de un sistema de razonamientos en cadena. Su estructura diacrónica la ubica básicamente en la fase explicativa, aunque también se pasa por la fase descriptiva al aplicar los postulados de Guerra Correa para determinar las dimensiones de un software educativo.

Se utilizó el método hipotético-deductivo con las variables de Clark Leonard Hull (Aragón Diez, 2001), de manera que se partió del supuesto de trabajo (variable independiente o antecedentes) de que el diseño de software educativo se centra en lo operativo-funcional y estético, de donde se planteó la siguiente hipótesis (variable participante, objeto del presente estudio): la fundamentación semiótica del diseño de SE garantizará la construcción del aprendizaje significativo por parte del discente. Tal planteamiento se demostró por deducción o por el referido sistema de razonamientos en cadena (la variable dependiente o respuesta del organismo), al emplear los citados modelos y los respectivos postulados, nociones y categorías teóricas, para analizar un producto informático realizado en la Universidad del Zulia (Maracaibo, Venezuela) como trabajo de grado, titulado *Ortografía Divertida. Software educativo para mejorar la ortografía en los niños* (Oquendo, 2003). Este último sirvió de *corpus* de estudio, pero solo como muestra lógica y no probabilística; es decir, para corroborar o no la hipótesis propuesta, toda vez que el mismo se considera un mecanismo de control empírico de la deducción (Chacín y Padrón, 1996), lo que permitió la elaboración del modelo explicativo del recorrido de interpretantes en el software educativo, hasta que ocurre la construcción del aprendizaje significativo.

2. Dimensiones de un software educativo

Según Guerra Correa (2004), un software educativo posee cuatro dimensiones: la operativo-funcional (describe por separado los ejes pedagógico, semiótico/estético y tecnológico), la dialéctica (relación de los tres ejes para formar los planos pedagógico y semiótico/estético, tecnológico y semiótico/estético, más el tecnológico y pedagógico), la holística (relación sinérgica entre esos ejes y planos, que involucra aspectos socioculturales, axiológicos y afectivos) y la dimensión factibilidad (factores que posibilitaron el diseño, desarrollo y aplicación de *Ortografía Divertida*).

En cuanto a la dimensión operativo-funcional, se determinó que *Ortografía Divertida* se basa pedagógicamente en el constructivismo, tal como lo expresa en los objetivos y propósitos que persigue este tecnofacto, donde los usuarios tienen el rol protagonista a la hora de producir el aprendizaje significativo sobre las reglas ortográficas del español. Sin embargo, el eje semiótico/estético reveló que esa meta final puede verse un tanto obstaculizada, en vista de que la nitidez del sonido es deficiente (aunque la de las imágenes es aceptable) y no se puede regular el volumen desde el mismo programa, aunque los colores utilizados son adecuados al contexto etario al que va dirigido (niños de 9 a 12 años de edad). Paralelamente, el eje tecnológico también evidenció otras limitaciones relacionadas con el hecho de que el referido software solo funciona bajo la plataforma Windows y no permite llevar a cabo ningún tipo de transformaciones de las actividades establecidas; pero en descargo, no se requiere de otros programas para ponerlo a funcionar.

Respecto a la dimensión dialéctica, el análisis del plano pedagógico y semiótico/estético ayudó a comprobar que los elementos semióticos facilitan la presentación del mensaje pedagógico, pues el tecnofacto se presenta a la manera del texto lotmaniano (Lotman, 1996) compuesto por varios microtextos o los paratextos de Yuste Frías (2008), representados por los códigos lingüístico, visual, auditivo y kinésico, que interactúan para reforzar el mensaje pedagógico que permitirá construir el aprendizaje significativo. Por su parte, el plano tecnológico y semiótico/estético da cuenta de que los elementos semióticos facilitan –en líneas generales y gracias al empleo de un entorno gráfico estándar– el uso de la tecnología por parte del discente, a pesar de que *Ortografía Divertida* no permite anexar archivos de ningún tipo. Finalmente, en el plano tecnológico y pedagógico se determinó que la tecnología posibilita el acceso al mensaje pedagógico, por la misma filosofía de la hipertextualidad con la cual se desarrolló el software.

Por otro lado, la dimensión holística sacó a la luz la existencia de ciertos elementos socioculturales, axiológicos y afectivos que convergen en un software educativo, donde se consiguió que en el mencionado tecnofacto ocurre una intervencionalidad de los citados paratextos con el entorno sociocultural al que va dirigido (niños venezolanos de la educación primaria) y que se promueven principios relacionados con el respeto a la igualdad de raza, género, religión y hacia los discapacitados, además de que se fomentan cualidades y valores vinculados con el trabajo, la familia, la amistad, la fe, etc. De ellos, la religión fue la isotopía que tuvo mayor recurrencia en el software. A esto se suman elementos afectivos como la interacción usuario-programa personalizada agiliza el ritmo de aprendizaje del alumno y la interrelación con otros (aprendizaje cooperativo).

Por último, la dimensión factibilidad reveló algunos aspectos que hicieron posible el diseño, desarrollo y aplicación de *Ortografía Divertida*. En principio, este software fue producto de una tesis de grado desarrollada en la Facultad de Ciencias de la Universidad del Zulia, lo cual indica que la tesista utilizó su propio equipo y el proporcionado por la institución (con los respectivos programas) para llevar a cabo su trabajo. Igualmente, echó mano a los recursos del colegio donde desarrolló y aplicó su tecnofacto, de manera que los alumnos no necesitaron de adiestramiento (ni los maestros tampoco) porque la unidad educativa contaba con una sala de computación para el dictado de esta asignatura (aparte de que también tenían el Manual del Usuario y el botón de *Ayuda*). Tampoco se tuvo que contratar personal extra ni incrementar las horas de trabajo de los docentes, aparte de que *Ortografía Divertida* es de fácil actualización, gracias a su diseño en módulos.

3. El software educativo como mediador en la construcción del aprendizaje

Los postulados del constructivismo presentan al docente como un mediador en el proceso de enseñanza-aprendizaje, donde el discente es el principal protagonista, puesto que él se encarga de

construir su propio conocimiento con el material potencialmente significativo que recibe por la vía del software educativo con el que interactúa.

Ahora bien, el hecho de que el SE sea de por sí un material potencialmente significativo (por el carácter novedoso, interactivo e hipertextual que posee) no basta para garantizar la producción de aprendizaje significativo. El impulso de dicho proceso envuelve una serie de requerimientos, cuyo punto de partida clave es la disposición para aprender que tenga el alumno, para hacer algo con la herramienta informática que se le brinda a manera del andamiaje del que habla Bruner (Bruner, 1988; Fairstein y Gyssels, 2004) y que interviene en la zona de desarrollo próximo o ZDP mencionada por Vygotsky (Vygotsky, 1979; Fairstein y Gyssels, 2004; Ávila Fuenmayor y Silva, 2009), con miras a alcanzar el desarrollo potencial del sujeto para la resolución de un problema bajo la orientación del software (y del educador o de otro compañero, en el caso de su uso en clases presenciales). De esta manera, esa herramienta informática se transforma en el mediador por excelencia en la construcción del conocimiento por parte del discente.

Otro requerimiento del software es la contextualización del aprendizaje, toda vez que el discente interioriza los elementos culturales de su medio social para ayudarse en la construcción del conocimiento, objetivo que puede lograrse a través de las actividades situadas (referidas a la temática y a ese contexto) que utiliza el autor del programa con el fin de, incluso, insertar las diferentes isotopías relacionadas con la transmisión de valores y principios atinentes a determinada sociedad. Esto se halla estrechamente vinculado con el conocimiento previo (tanto teórico como cultural) que tenga el usuario del tecnofacto, en vista de que el constructivismo plantea que el hombre solo conoce desde las estructuras cognitivas que ya posee y de allí que *Ortografía Divertida* incluya elementos socioculturales, axiológicos y afectivos que tienen que ver con el entorno cultural del discente.

Todo ello redundará en beneficio del llamado impulso cognoscitivo del estudiante, que se manifiesta a través de un deseo construir conocimiento que envuelve lo cognoscitivo (experiencias y conocimientos previos), lo afectivo y lo social (la motivación es primordial para lograr la concentración de la atención, la persistencia y la tolerancia aumentada a la frustración), de tal forma que el aprendizaje se torna en una acción dialógica que abarca lo biológico (una buena alimentación como base para el aprendizaje), lo cultural (el contexto), lo emocional (disposición para aprender que promueva el impulso cognoscitivo) y lo cognitivo (el objeto a aprender).

Ahora bien, es en la llamada *zona real* o *nivel de desarrollo real* donde está, precisamente, el objeto que se desea aprender y aprehender (en este caso, las reglas ortográficas del castellano), en tanto que la *zona de desarrollo potencial* o *nivel de desarrollo potencial* está en el mismo discente o usuario del programa, “en la persona que desea construir un nuevo conocimiento” (Ávila Fuenmayor

y Silva, 2009, p. 17), proceso en el cual *Ortografía Divertida* se ubica como mediador (el andamiaje de Bruner) en la *zona del buen aprendizaje* que Vygotsky denomina ZDP (Ávila Fuenmayor y Silva, 2009; Fairstein y Gyssels, 2004; Vygotsky, 1979), precisamente para impulsar esa zona de desarrollo potencial y lograr así que el sujeto alcance el aprendizaje significativo (Ver Fig. 1).

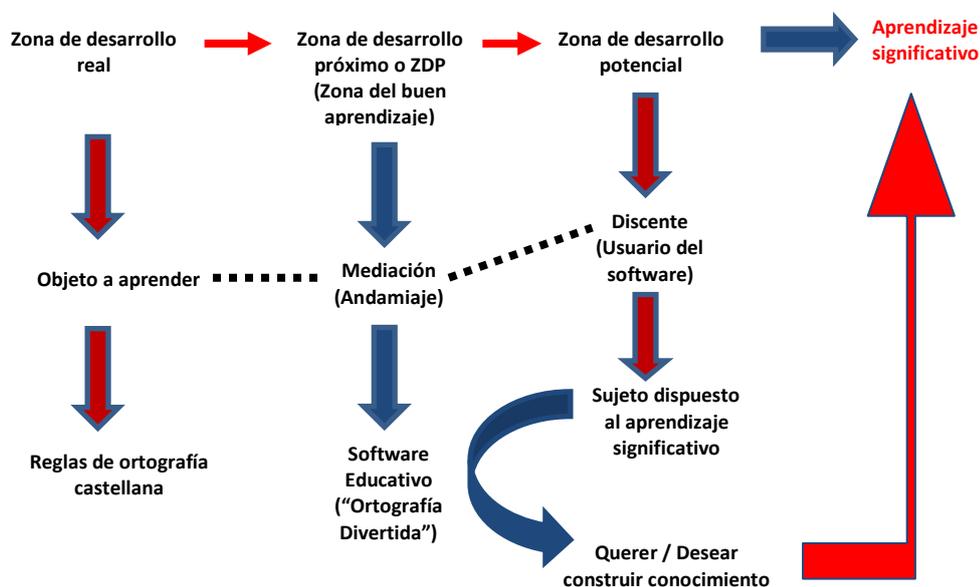


Fig. 1. El software educativo en la ZDP – Fuente: Alexander Mosquera–2009

4. El software educativo como semiosfera, texto con memoria cultural y dispositivo pensante

Ya se ha dicho que un software educativo es un sistema de signos en constante interacción que apunta hacia la creación de sentido, tarea en la que se halla vinculado estrechamente con su entorno socio-histórico-cultural y en la cual se da una relación dialógica entre el autor de ese programa y el usuario, con miras a construir el aprendizaje significativo.

Esa relación dialógica pone en evidencia el comportamiento del software educativo como una semiosfera (que a su vez envuelve unas relaciones de poder emisor-receptor), un texto con memoria cultural (que toma en cuenta el contexto del alumno e inserta principios y valores propios de su grupo social) y como un dispositivo pensante (puesto que impulsa la producción de nuevos textos, al interactuar el conocimiento previo con la nueva información que aporta el software).

Se tiene entonces que un tecnofacto se considera una semiosfera, en cuyo interior interactúan, se interfieren y se auto-organizan jerárquicamente *los lenguajes* o *paratextos* de tipo *peritextos* (Yuste Frías, 2008), representados por los códigos lingüístico, visual, auditivo y kinésico que se emplean, por ejemplo, en *Ortografía Divertida* para transmitir determinado mensaje. Tal interacción garantiza la existencia de una semiosis infinita (Peirce, 1987) a la manera del *continuum* del que

habla Lotman (1996), gracias al uso del hipertexto que permite que un signo remita a otro signo, precisamente a través de esa secuencia de hipervínculos.

Por otro lado, se afirma que el software educativo es una semiosfera que establece relaciones de poder, toda vez que el emisor (autor del producto) determina en cierta forma la interpretación que hará el usuario (discente) del material que se le presenta. Ello lo logra a través de las isotopías (temáticas o culturales) que inserta como actividades situadas (diversas actividades de aprendizaje empleadas en cada lección, envueltas con la cotidianidad) y mediante el castigo (visto como una forma de practicar el ensayo y error para construir el conocimiento esperado).

Paralelamente, el emisor se vale de las estrategias de los *affordances*, *constraints*, *frames* y *scripts* citadas por Scolari (2004a, 2004b), con el fin de ejercer su poder y así definir lo que está permitido (los *affordances* como los enlaces o botones activados) o prohibido (los *constraints* como los enlaces o botones desactivados) para los usuarios. Se trata de los llamados índices peirceanos expresados por la vía de las metáforas de la interfaz del programa, que en definitiva funcionan como límites a la libre interpretación del alumno sobre la nueva información que recibe, quien se deja llevar por una especie de programa de acción (los denominados *frames* o marcos) para orientarse en la interacción con el tecnofacto, acciones que almacena en su memoria como un guión o script, que no es más que el conocimiento previo que posee sobre el manejo estándar de la Internet y de las computadoras.

Puede verse allí también el papel de la semiosis como acción comunicativa en términos de Habermas (2001), ya que el emisor inserta en el software ciertos actos explícitos y no verbalizados, como es el caso de la manito en la que se transforma el cursor al pasar sobre determinados hiperenlaces, para Así invitar al usuario a ejecutar alguna acción.

Finalmente, el software educativo se asume como un dispositivo pensante o persona semiótica y un texto con memoria cultural, ya que se aprecia la intrusión de un texto del exterior dentro de otro texto (por ejemplo, los diversos textos bíblicos empleados en la teoría, los ejemplos, ejercicios y evaluaciones de *Ortografía Divertida*). Ello funciona a manera de mecanismo de arranque del texto como ese dispositivo pensante (Lotman, 1996), capaz de transmitir mensajes (en este caso, la teoría sobre la ortografía), transformarlos (con la ayuda de las herramientas multimediales y computacionales) y crear nuevos mensajes (el nuevo conocimiento que construye el discente, al producirse el aprendizaje significativo).

Esa acción creadora de *Ortografía Divertida* es contextualizada (es un programa dirigido a niños zulianos en particular y venezolanos en general, de 9 a 12 años de edad), por lo cual se recurre a las tradiciones, costumbres locales y a la historia, con el fin de recrear un contexto que el alumno identifique y con el que se sienta identificado: juegos como el trompo, el ludo; música infantil muy

alegre que llame la atención; personajes de la religión, navideños, del imaginario colectivo popular o de la historia actual como los militares, de gran presencia hoy día en la vida cotidiana de los venezolanos.

5. Un impulso a la semiosis infinita mediante el software educativo

En este trabajo se asume el concepto de semiosis como el proceso de engendramiento de signos desde la primeridad hacia la terceridad (representamen-objeto-interpretante) y viceversa, proceso que además es infinito (Peirce, 1987) y se expresa a manera de un *continuum* (Lotman, 1996) a través de la referida semiosfera, aunque resaltándose que posee fronteras provisionales. Igualmente, se parte de la idea de que la interpretación que sigue a la semiosis debe tener límites, los cuales se relacionan con los mismos derechos del texto (Eco, 1992) y con el carácter polisémico de los lexemas, que es finito (Greimas y Courtés, 1990).

Ahora bien, ¿cómo un software educativo impulsa dicha semiosis infinita? En principio, debe tenerse presente que ese tecnofacto es de por sí un signo o representamen, puesto que está en el lugar del objeto representado (la temática que presenta el programa). De esa relación del representamen (en este caso *Ortografía Divertida*) con el objeto (algunas reglas ortográficas que rigen el idioma español) se genera un interpretante (el aprendizaje significativo sobre dichas reglas), que pasa a ser un nuevo signo, pues lo aprendido es una actualización o transformación del conocimiento previo del discente.

Lo anterior permite el surgimiento de nuevos interpretantes o nuevos textos (al llevar el alumno a la vida cotidiana –y académica– lo aprendido), en un accionar infinito que se refuerza por la misma estructura del software como un hipertexto. De hecho, esos hipervínculos o hiperenlaces remiten de un texto a otro (de un representamen del objeto a un interpretante), donde se puede apreciar que el interpretante de un signo siempre será otro signo, por ser en realidad otra representación.

Sin embargo, esa semiosis infinita requiere de unas fronteras provisionales, para que el discente no quede en una interminable deriva. De allí que el autor del tecnofacto no solo se vale de los ya mencionados *affordances*, *constraints*, *frames* y *script* como estrategias para establecer esas fronteras provisionales, sino que también el mismo Peirce las impuso al desarrollar su teoría semiótica. Así lo hizo al diferenciar entre el *objeto inmediato* (las reglas recogidas en *Ortografía Divertida*) y el *objeto dinámico* (todas las reglas ortográficas del español) representado en el *representamen Ortografía Divertida* (que guarda similitud en algún rasgo o cualidad con el *objeto dinámico*). Igualmente lo logró al hablar del *interpretante final*: por ejemplo, el interpretante final del citado programa (cuando el estudiante adquiere el aprendizaje significativo sobre las reglas ortográficas tomadas del mundo real) envuelve la idea de que ese signo o representamen (el

producto informático) se relaciona con su objeto dinámico (las reglas pertenecientes a ese mundo real) de una forma virtual a través de recursos multimediales.

No se debe olvidar el planteamiento de Peirce (1987) respecto a que el objeto dinámico nunca es representado en su totalidad por el signo, sino solo en un aspecto particular (algunas reglas ortográficas) determinado por el emisor del texto/discurso del software (la mente ordenadora e interpretante). No obstante, ese objeto dinámico siempre va a determinar el objeto inmediato representado por el signo o representamen y es a ese objeto dinámico al cual siempre remite el interpretante final. En síntesis, las finalidades cognitivas del tecnofacto organizan, encuadran y reducen la serie indeterminada e infinita de posibilidades de la semiosis, gracias al interés de saber solo lo que es relevante en función de cierto universo de discurso (Eco, 1992).

6. Los límites de la interpretación en un software educativo

Así como la semiosis tiene sus fronteras provisionales, la interpretación también posee sus límites. Ya se dijo que primero ocurre la semiosis y luego surge la interpretación, a manera de explicación o sentido que el sujeto le da a los signos (Eco, 1992).

En el caso de un software educativo puede afirmarse que hay una doble interpretación. La primera la lleva a cabo el emisor sobre el *mundo de la vida*, proceso durante el cual impone fronteras a la interpretación del objeto dinámico *reglas ortográficas del español*, al traducirlo en el objeto inmediato *algunas reglas ortográficas multimediales del español* representado en *Ortografía Divertida* como representamen. Precisamente, al decir que no son todas las reglas, sino un conjunto de ellas, ya se establece otro límite a la interpretación.

La segunda interpretación la lleva a cabo el usuario del tecnofacto, quien reconoce el ya mencionado interpretante final, pues el signo le revela cómo representa la relación con su objeto dinámico (y alcanza el aprendizaje significativo). Por ende, la interpretación que haga el alumno sobre la información (teoría), ejemplos, ejercicios, juegos, evaluaciones, etc., que le presente el software estará supeditada a la delimitación temática, las isotopías, las actividades situadas, el contexto y el universo común emisor-receptor, como elementos que funcionan a manera de controles internos (que no son más que límites o fronteras impuestos por el emisor) inmanentes al programa informático. En este sentido, la interpretación que lleva a cabo el alumno es producto de la realidad construida por la semiosis (es una realidad semiótica, puesto que es una representación de lo real), que siempre dependerá de un contexto.

De hecho, Hall (2007) resalta que para lograr una buena interpretación es necesario enmarcar el sentido de un texto, como parte de un contexto más amplio de la sociedad y la cultura, asumida esta última según la concepción lotmaniana como un macro-texto compuesto de múltiples textos que

interaccionan entre sí. Por ello, el autor de *Ortografía Divertida* establece límites contextuales, en concordancia con la intención de este tecnofacto (que el discente construya el aprendizaje significativo sobre dichas reglas), para lo cual se vale de elementos como: la *unidad temática* (el software como comunicación mediata que expresa un sentido, mediante los significados asociados a las reglas ortográficas), el *género* de esa unidad temática (*Ortografía Divertida* se circunscribe al ámbito educativo), el *estilo* (el mensaje comunicado se estructura como un producto multimedia), los *estereotipos* (el programa utiliza *clichés* relacionados con la religión como guía espiritual, el trabajo como instrumento dignificante, la familia como célula de la sociedad, la inocencia de los cuentos infantiles, la existencia de San Nicolás o de las brujas vestidas de negro, con sombrero puntiagudo, con una verruga en la nariz y que vuelan en escobas, etc.). Otros elementos que utiliza el emisor son la *institución* (la Universidad del Zulia como reguladora de los significados culturales del software, relacionados con la cotidianidad), la *ideología* (el texto/discurso del tecnofacto inserta ideas, creencias y valores del emisor en la teoría, los ejercicios y las evaluaciones), el *discurso* (el software presenta esa ideología como algo natural, para reproducirla en el discente), los *mitos* (el programa refuerza el imaginario colectivo con su discurso: el mito de la infancia como una etapa de inocencia, mitos sobre la ciencia, acerca de la política venezolana o religiosos) y el *paradigma* (*Ortografía Divertida* se sustenta en un paradigma religioso, que se correlaciona con un paradigma constructivista).

7. Recorrido de *Interpretantes* y construcción del aprendizaje significativo: un modelo teórico

Todos los aspectos mencionados hasta los momentos permitieron desarrollar un modelo teórico, para explicar cómo ocurre el recorrido de interpretantes en un software educativo hasta que se produce la construcción del aprendizaje significativo. Es necesario recordar que, en principio, se partió de la premisa de que un tecnofacto de ese tipo envuelve un proceso de enunciación y de creación de sentido a través de actividades situadas, representadas por los diferentes temas desarrollados en las doce unidades en la que el autor dividió el programa. Dichos temas aparecen adaptados al contexto etario y cultural de los usuarios a quienes va dirigido: niños zulianos (y venezolanos en general) de 9 a 12 años, cursantes de la educación primaria.

Por otro lado, el autor del software se vale del uso de ciertas isotopías (religión –que fue la más recurrente–, responsabilidad, trabajo, familia, educación, conciencia ecológica, respeto a las leyes, obediencia, etc.), para facilitar la transmisión de la nueva información y reforzar el mensaje concerniente a la teoría sobre la ortografía. De esta manera, ayuda igualmente a reforzar el sentido de esa teoría mediante los recursos multimediales que propician la creación de nueva información,

sobre la base del conocimiento previo que maneja el discente acerca de su contexto y de los contenidos o del área de aprendizaje.

Lo anterior remite a la noción de semiosfera de la cultura, la cual implica la presencia de dos estructuras (nuclear y periférica) encarnadas por el autor del software con su tecnofacto y el usuario. Ambas entran en un diálogo y de esta interacción surge una tensión entre el conocimiento viejo o contenidos que el estudiante ya sabe (el mencionado conocimiento previo) y el conocimiento nuevo o contenidos que este debería saber y que se los aporta el software educativo. Dicha tensión desemboca en un estallido o explosión (Lotman, 1999) representada por el aprendizaje significativo en torno a las reglas ortográficas, explosión de la que surgirá una nueva estructura al ocurrir la formación de un nuevo conocimiento por asimilación, acomodación o transformación de los esquemas mentales del alumno.

Se puede observar, entonces, que un software educativo funge como un mecanismo semiótico transmisor y creador de información, de la mano de la hipervinculación subyacente en este producto multimedial. Así se aprecia en *Ortografía Divertida*, que recurre a los diversos códigos (lingüístico, visual, auditivo, kinésico, etc.) presentes en su estructura multimedial como *paratextos* (Yuste Frías, 2008) involucrados con las actividades situadas (donde se insertan las isotopías), para así facilitar la activación de la memoria o evocación del pre-texto (lo que sabe el discente) y la producción del nuevo conocimiento (que se manifiesta como un cambio cognitivo en el sujeto) a manera de una semiosis infinita, con sus fronteras provisionales (universo de discurso compartido, contextualización, etc.) hasta que surja un nuevo desequilibrio cognitivo en el estudiante, que active una vez más ese proceso que recoge el *Modelo dialógico simétrico/asimétrico de producción de sentido del software educativo* (Ver Fig. 2).

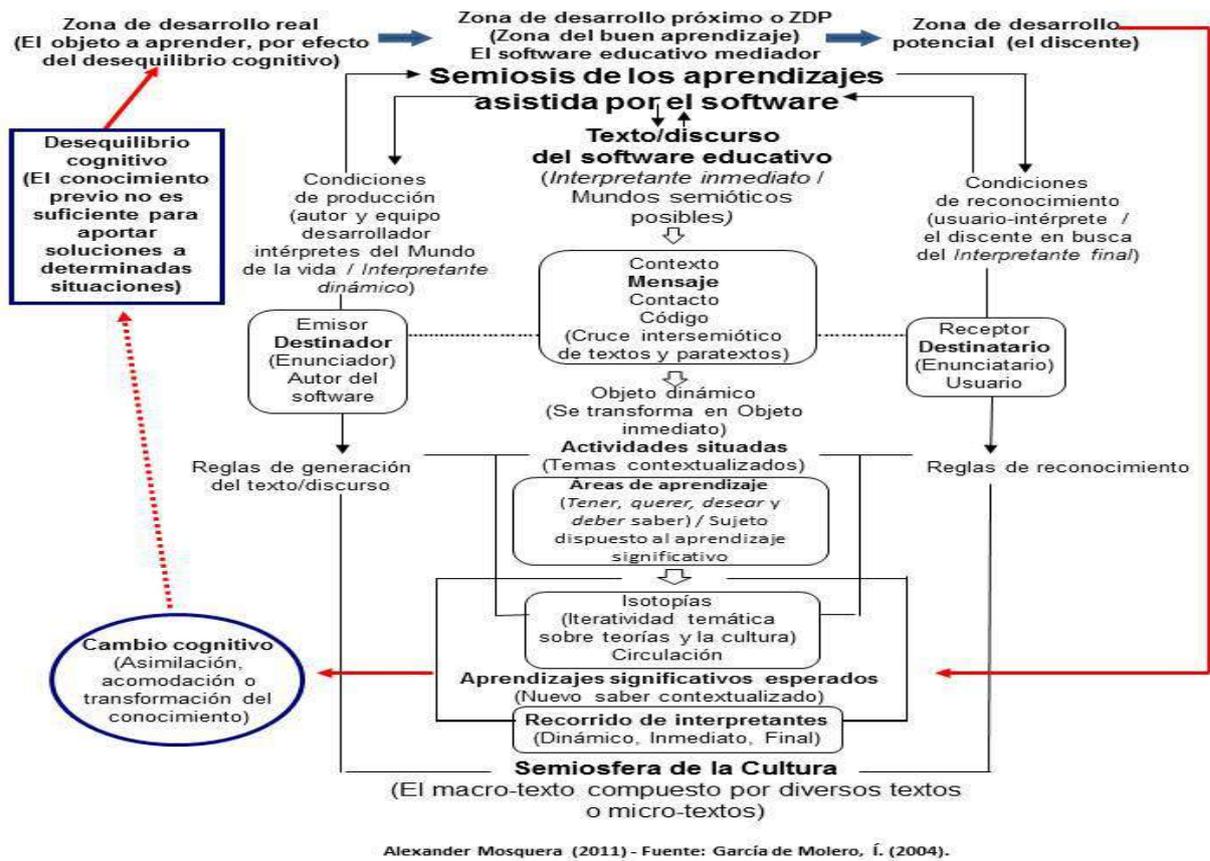


Fig. 2. Modelo dialógico simétrico/asimétrico de producción de sentido del software educativo, en el contexto de la semiosfera de la cultura.

8. Conclusiones a manera de fronteras provisionales

Entre las conclusiones obtenidas, vale resaltar el carácter de sistema de signos en constante interacción que representa *Ortografía Divertida*, en el cual se ponen en relación sus cuatro dimensiones (operativo-funcional, dialéctica, holística y factibilidad) para articular los ejes pedagógico, semiótico-estético y tecnológico, con miras a desarrollar su texto/discurso. En ese proceso entran en juego diversos códigos semióticos que se entrecruzan, para ayudar al discente a construir su nuevo conocimiento (el aprendizaje significativo) sobre la base de los textos que le anteceden (los pre-textos o conocimiento previo).

Por otro lado, la presencia de los *paratextos* (textos lingüísticos orales y escritos, sonoros, visuales, gestuales, etc.) pone en evidencia que el diseño y desarrollo de un software educativo no puede quedarse solo en el campo de lo estético, funcional u operativo, sino que es primordial tener en cuenta ese carácter intersemiótico que allí se involucra para producir en la mente del discente el aprendizaje significativo esperado, a manera del mencionado *Interpretante* del que habla Peirce (1987).

Los referidos *paratextos* también activan la llamada *redundancia necesaria* (pues todos se utilizan para reforzar el mensaje que transmiten), con el fin de que el discente logre entrar en comunión con el pensamiento del autor-intérprete y así adquiera las herramientas teóricas para construir su propio conocimiento. En otras palabras, el surgimiento del *Interpretante* en la mente del alumno no es una tarea exclusiva de lo lingüístico, sino de la sinergia entre esos *paratextos* (Yuste Frías, 2008) que interactúan en el tecnofacto.

No obstante, la captación del sentido que promueve el software será el resultado de todo un proceso cultural que involucra: la lengua (su principal producto y herramienta), la memoria, la tradición (el conocimiento previo) y los esquemas mentales (modelos de representación y conceptualización del mundo) del alumno e indudablemente del autor del programa con el que este último dialoga mediáticamente o en diferido.

De lo anterior se deduce que los diversos planteamientos sobre las dimensiones del software y su recorrido de interpretantes deben tomarse en cuenta a la hora de diseñar y desarrollar un producto informático de este tipo, sin perder de vista que este es un sistema de signos en constante interacción y transformación, que además involucra prácticas axiológicas, cognoscitivas, sociales e identitarias, vinculadas a una determinada concepción del mundo y de la vida. Tampoco se puede obviar que un software educativo posee un marcado contenido simbólico y que ejerce una función de reproducción ideológica y social; es decir, se comporta como un aparato ideológico de Estado (Althusser, 1976).

Ahora bien, la relación contexto-lenguajes del software educativo permite entender el modelo de comunicación dialógico simétrico/asimétrico que involucra al emisor-autor del programa y al receptor-usuario, donde el texto/discurso del programa se asume como una *conversación* diferida en el tiempo entre ambos actores y como el espacio educativo que da origen a una semiosis infinita (aunque con fronteras como ya se vio). Todo ello gracias a su comportamiento como persona semiótica o dispositivo intelectual, que le permite a *Ortografía Divertida* ir sucesivamente de un *interpretante* a un *representamen* (en relación con su *objeto*), en un proceso de de-engendramiento del signo que luego impulsará el surgimiento de un nuevo *Interpretante* (proceso de engendramiento).

Pero no se debe olvidar que, de todos esos aspectos considerados, el componente afectivo de la educación se vuelve esencial para una pedagogía dialogante y remite a una semiótica de las pasiones, según lo dejan ver García de Molero y otros (2007) al afirmar que el discente se acerca al objeto de aprendizaje desde el *querer*, lo que tiene mucha relación con el referido impulso cognoscitivo del estudiante o “el deseo de saber y entender, de dominar el conocimiento, de formular y resolver problemas” (Ausubel y otros, 2006, p. 351). De allí la necesidad de que,

igualmente, se haga hincapié en este aspecto a la hora del diseño y desarrollo de un software educativo, para así contar desde el principio con ese impulso cognoscitivo que conduzca al alumno a la construcción del aprendizaje significativo. De no ser así, se podría desviar el efecto de la acción persuasiva que pueda ejercer el tecnofacto en el proceso de construcción del conocimiento, de manera que se transforme en un elemento contraproducente si no se maneja adecuadamente.

En concordancia con el planteamiento de Peirce (1987) sobre la semiosis infinita, todo lo dicho hasta aquí representa unas conclusiones con unas *fronteras provisionales*, en vista de que los aportes de esta investigación (el interpretante como tal) servirán como punto de partida (el interpretante se transforma en representamen) de una nueva investigación (un nuevo objeto), que bien podría procurar responder, por ejemplo, la siguiente interrogante (un nuevo desequilibrio cognitivo): ¿En qué medida la aplicación de la presente fundamentación semiótica al diseño y desarrollo de un software educativo, en particular, facilita la construcción del aprendizaje significativo por parte del discente?

Bibliografía

- ARAGÓN DIEZ, Jesús (2001). *La Psicología del Aprendizaje*. Caracas, Venezuela: San Pablo Ediciones.
- ALTHUSSER, Louis (1976). *Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat*. Positions. París: Editions Sociales.
- AUSUBEL, DAVID; NOVAK, JOSEPH Y HANESIAN, HELEN (2006). *PSICOLOGÍA EDUCATIVA. UN PUNTO DE VISTA COGNOSCITIVO*. MÉXICO: EDITORIAL TRILLAS.
- AUSUBEL, David (2009). *Psicología educativa y la Labor Docente*. Recuperado el 31 de marzo de 2009, de http://www.utemvirtual.cl/plataforma/aulavirtual/assets/asigid_745/contenidos_arc/39247_david_ausubel.pdf.
- ÁVILA FUENMAYOR, Francisco y Silva, Edgar Emiro (2009). Reflexiones en torno a la Epistemología Constructivista de Lev Vygotsky: aportes a la educación superior venezolana. *Omnia. Revista Interdisciplinaria de la División de Estudios para Graduados de la Facultad de Humanidades y Educación*. Año 15 (Nº 2), 7-24.
- BRUNER, Jerome (1988). *Desarrollo cognitivo y educación*. Madrid, España: Ediciones Morata.
- CHACÍN, Migdy y PADRÓN, José (1996). *Acerca del método*. Investigación-Docencia, Temas para Seminario. Caracas, Venezuela: Publicaciones del decanato de Postgrado USR.
- COBLEY, Paul (Edit.). (2001). *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- ECO, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- FAIRSTEIN, Gabriela Alejandra y GYSSELS, Silvana (2004). *¿Cómo se aprende? Colección "Programa Internacional de Formación de Educadores Populares"*. Caracas, Venezuela: Fundación Santa María.
- GARCÍA DE MOLERO, Írida (2004). *Fundamentos semióticos para una teoría de autor: el cine venezolano de Román Chalbaud*. Tesis doctoral sin publicar. Doctorado en Ciencias Humanas de LUZ. Maracaibo, Venezuela.
- GARCÍA DE MOLERO, Írida (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Mérida, Venezuela: Universidad del Zulia. Ediciones del Vice-Rectorado Académico.
- GARCÍA DE MOLERO, Írida; ÁVILA DE COLMENARES, Miriam y DJUKICH DE NERY, Dobrila (2007). El cine como práctica significativa educativa en la Educación Inicial. En Í. GARCÍA DE MOLERO, A. MOSQUERA y J. E. FINOL. *Semióticas del Cine*. Colección de Semiótica Latinoamericana. Nº 5 (59-79). Maracaibo, Venezuela:

Coedición LUZ-AVS-LISA-División de Estudios para Graduados de la Facultad de Humanidades y Educación.

- GREIMAS, Algirdas J. y COURTÉS, Joseph (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- GUERRA CORREA, Vania (2004). *Modelo de evaluación de software educativo de 4 dimensiones*. Venezuela. Universidad de Barcelona. Recuperado el 7 de septiembre de 2007, de: <http://www.ucv.ve/edutec/Ponencias/34.doc>.
- HABERMAS, Jürgen (2001). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- HALL, Sean (2007). *Esto significa esto. Esto significa aquello. Semiótica: Guía de los signos y su significado*. Barcelona, España: Art Blume.
- HERNÁNDEZ, Acacia y PADRÓN, José (2002). *Referencias básicas en la producción de una tesis doctoral*. 2da edición (electrónica). Caracas, Venezuela: Universidad Simón Rodríguez.
- LOTMAN, Iuri Mijáilovich (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- LOTMAN, Iuri Mijáilovich (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- LOTMAN, Iuri Mijáilovich (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- LOTMAN, Iuri Mijáilovich (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Merrell, Floyd (1998). *Introducción a la Semiótica de C.S. Peirce*. Colección de Semiótica Latinoamericana. Nº 1. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.
- Merrell, Floyd (2001). Charles Sanders Peirce's concept of the sign. En *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. Cobley, Paul (Edit.). London and New York. Routledge Taylor & Francis Group: 28-39.
- MOSQUERA, Alexander (2013). *Fundamentación semiótica para la elaboración de una teoría que sustente el diseño de software educativo*. Tesis doctoral sin publicar. Universidad del Zulia. Programa de Doctorado en Ciencias Humanas. Maracaibo. Venezuela.
- OQUENDO, Gabriela Alejandra (2003). *Ortografía Divertida. Software educativo para mejorar la ortografía en los niños*. Tesis de grado sin publicar, de la Licenciatura en Computación de la Facultad de Ciencias. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- PADRÓN GUILLÉN, José (1992). *Aspectos Diferenciales de la Investigación Educativa*. Caracas, Venezuela: Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.
- PADRÓN GUILLÉN, José (2001). La estructura de los procesos de investigación. *Revista Educación y Ciencias Humanas*, año IX, Nº 17, julio-diciembre. Caracas, Venezuela. Decanato de Postgrado. Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez. Recuperado el 4 de junio de 2008, de: http://padron.entretemas.com/Estr_Proc_Inv.htm.
- PADRÓN GUILLÉN, José (2003). Aspectos clave en la evaluación de teorías. Caracas, Venezuela. Universidad Simón Rodríguez. LIN-EA-I. Recuperado el 24 de noviembre de 2004, de: <http://padron.entretemas.com>.
- PEIRCE, Charles Sanders (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid, España: Taurus Ediciones.
- SCOLARI, Carlos A. (2004^a). Hacer clic. Hacia una semiótica de las interacciones digitales. *DeSignis. Corpus digitalis. Semióticas del mundo digital*. Compilado por Villar (del), Rafael y Scolari, Carlos. Nº 5. Abril 2004, 73-84.
- SCOLARI, Carlos A. (2004b). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

VYGOTSKY, Lev (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona, España: Editorial Grijalbo.

YUSTE FRÍAS, José (2008). Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*. Vol. 2 (Nº 1), 141-170.

Campo semiótico y estudios de comunicación. Una lectura posible de las Fundaciones semióticas en las carreras de Comunicación

Lobo, Claudio Tomás

claudio.t.lobo@gmail.com

García, Claudia Paola

cleupgarcia@gmail.com

Ingignioli, Pamela Luz

pame_ingignioli@hotmail.com

Proyecto de Investigación PROICO 4-1312 “La Comunicación en las sociedades mediatizadas: prácticas y discursos en la construcción de identidades”.

Director e integrantes del equipo: Lobo, Claudio Tomás (Director). Navarrete, Marcela Haydeé (Co-directora). Cacace, María Florencia. Cuello, María Inés. García, Claudia Paola. Lucero Olguín, Olga María. Pedernera, Elba Andrea. Robles Ridi, Julián Agustín. Vergara, Eduardo. Reinoso, Juan Manuel. Furguele, María Valeria. Juárez, Néstor. Martínez, Fabiana. Gun, Leandro Martín. Zarandón, Sara Celeste Pilar. Pereyra Nuñez, Juan Manuel. Parra, Pablo Daniel. Ingignioli, Pamela Luz. Navarro, Luciana Andrea. Luna, Juan Daniel. Vera, Natalia Elizabeth. Martínez, Cintia Débora. Cuello, Ximena. Forgia, Leticia. Zuleta, Víctor Martín. Brito, Vanina. Gazziro, Jonathan. Giménez Lanza, Ailin. Duperré, Jorge. Neme, Ayelén. Olguín, Silvina. Prisco, Pía. Penna, Roberta. Rodoni, Cecilia. Manrique, Julián. Chaves, Silvina.

Universidad Nacional de San Luis

Resumen

El recorrido que proponemos en el presente trabajo no agota la densidad de la Semiótica como campo ni las múltiples aperturas teóricas y metodológicas que se reconocen en la actualidad. Lo que se intentará aquí es volver a pensar la articulación entre la Semiótica y la Comunicación y la pertinencia de esta relación para la formación de los comunicadores sociales. La propuesta contempla además asumir como constitutiva la tensividad del lenguaje desde la cual pensar la puja por postular visiones configuradoras de modelos, a veces antagónicos, de lo que entendemos como ‘la realidad social’ al tiempo que dimensionar la circulación de discursos y la irrupción de los medios de comunicación en esas lógicas discursivas. Una lectura posible de este ‘encuentro’ entre la Semiótica y la Comunicación que pretendemos abordar aquí a partir del siguiente interrogante: ¿Por qué estudiar Semiótica en las carreras de Comunicación Social?

Palabras claves: semiótica, comunicación, fundaciones, giro, lenguaje.

Keywords: semiotics, communication, foundations, turn, language.

Este trabajo se propone retomar/continuar el debate en torno a la constitución de la semiótica como un campo de estudios/problemas consolidado a principios del siglo XX. En esta presentación, consideramos necesario introducir, aunque sea brevemente, las condiciones de posibilidad de la emergencia de este campo a partir reconocer tres grandes proyectos fundacionales en los estudios

semióticos. Avanzar con estas delimitaciones de los enfoques y de los *objetos de estudio* de la Semiótica nos permitirá precisar la articulación de ésta con el campo de la Comunicación. En el marco de esta constitución del campo semiótico (que bien sabemos supone múltiples discusiones y proyectos) también nos interesa abordar un momento de encrucijada, de quiebres, de deslizamientos que algunos autores como Paolo Fabbri han denominado *giro semiótico*. Se trata de un momento en el que los fenómenos del sentido son repensados y los horizontes para sus análisis ensanchados, derivando así en nuevos modos de abordar la discursividad social. Resulta pertinente entonces trazar un tentativo mapa teórico, una lectura posible que nos posibilite comprender la significancia de este giro al interior del campo de la comunicación social, y dimensionar ese nuevo pliegue en el modo de entender la significación que ha repercutido hasta la actualidad en los estudios semióticos.

Creemos necesario problematizar al interior del espacio académico discusiones a través de las cuales podamos reflexionar en torno a los distintos momentos de los campos disciplinares, tanto en los fundacionales como en aquellos otros que configuraron condiciones institucionales que expandieron sus límites. Precisamente desde esa perspectiva, nos enfrentamos con una primera dificultad de introducirnos en el campo de los estudios semióticos, más precisamente, proponer un tentativo mapa conceptual que dé cuenta de las principales corrientes fundantes al interior de la formación de los licenciados en Comunicación Social. El recorrido propuesto en el presente trabajo no agota la densidad de la Semiótica ni las múltiples aperturas teóricas y metodológicas que se reconocen en la actualidad. Lo que se intentará aquí es trazar una lectura posible que nos brinde herramientas conceptuales iniciales para poder hacer una lectura crítica de la *realidad social* y poner en crisis el paradigma de la representación en tanto concepción transparente del lenguaje. Por otro lado, asumir como constitutiva la tensividad del lenguaje desde la cual pensar la puja por postular visiones configuradoras de modelos, a veces antagónicos, de lo que entendemos como'. Y desde este lugar dimensionar la circulación de discursos y la irrupción de los medios de comunicación en esas lógicas discursivas. Por último, y teniendo en cuenta los propósitos anteriores, pensar la articulación entre la Semiótica y la Comunicación y la pertinencia para la formación de los comunicadores sociales.

Es a partir de este último objetivo que necesitamos inscribir este trabajo en particulares condiciones de producción relacionadas a nuestro contexto laboral como parte del equipo de docentes de primer año de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de San Luis a cargo de la asignatura Semiótica I. Es así que esta indagación surge a partir de un diagnóstico en la carrera de comunicación, más precisamente a partir de nuestras experiencias como docentes en diferentes años de implementación del Curso de Ingreso a la carrera de Comunicación Social. Escenario en el cual se presentaba dos interrogantes recurrentes: ¿De qué hablamos cuando hablamos de semiótica? y ¿Para

qué estudiar semiótica en la carrera de comunicación? A partir de estos interrogantes nos propusimos reflexionar sobre dos momentos del campo semiótico: el fundacional y el de la expansión de las significaciones. E instalar el desafío: ¿de qué manera plantear en el espacio de interacción áulica esta relación?

La propuesta fue elaborar un documento que al mismo tiempo que pudiese ser abordado en el marco de las actividades del Ingreso a la carrera de Comunicación Social, y que al mismo tiempo se constituyese a su vez el primer material bibliográfico de la asignatura Semiótica I. Por lo que se propuso la elaboración de una actividad práctica que fuera articuladora entre la instancia del Ingreso y la asignatura Semiótica I de primer año.

Creemos más conveniente comenzar por este último punto dado que uno de los objetivos del presente documento es precisamente abordar el interrogante que la semiótica supone para los Ingresantes a la carrera: ¿Qué es la Semiótica? y ¿Por qué estudiar Semiótica en la carrera de Comunicación Social?

Debemos comenzar diciendo que el actual plan de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social (el plan 09/07) tiene tres semióticas: Semiótica I (materia anual, con un crédito de 120 horas y que se cursa en primer año), Semiótica II (materia cuatrimestral, con un crédito de 60 horas que se cursa en segundo año) y Semiótica III (también cuatrimestral, con un crédito de 60 horas y que se ubica en tercer año).

Los contenidos de las asignaturas se encuentran articulados de manera tal que los estudiantes puedan ir realizando un proceso gradual de apropiación de los conceptos básicos y centrales de la Semiótica al tiempo que ir entiendo y consecuentemente, reflexionado acerca de su importancia en el campo de la Comunicación.

En la fundamentación del plan de estudios de la Licenciatura en Comunicación Social se plantea lo siguiente: "...La comunicación se presenta como clave para la inteligibilidad de los fenómenos sociales, en un mundo que está inclinado a dar cuenta del conjunto de los acontecimientos desde la lógica de la producción social del sentido...". Asimismo en el "Perfil académico del título" se prevé entre sus objetivos el siguiente: "- Lectura crítica de los procesos y discursos sociales". Estos ejes nos permiten comprender uno de los alcances del título de Licenciado en Comunicación Social: "que al finalizar la carrera el egresado será capaz de: Investigar procesos, prácticas y productos de la comunicación procurando la actualización y construcción de conocimientos".

La articulación entre la Comunicación y la Semiótica se ha abordado en muchas oportunidades y en diferentes ámbitos tanto por la relevancia de este diálogo como por la necesidad de precisar dicha relación.

A los fines de esta introducción retomamos un artículo publicado en la revista *Diálogos de Comunicación*¹ en que se plantea las correlaciones entre la Semiótica y la Comunicación. Los autores Desiderio Blanco López y Raúl Bendezu Untiveros plantean (retomando a Oscar Quezada²) que “la Semiótica se encuentra en pleno corazón de la Comunicación Social, ya que lo que la Comunicación produce y circula es nada menos que el objeto central de la Semiótica: la significación” (Diálogos de Comunicación N° 22).

La modificación del plan de estudios de la carrera de la Licenciatura en Comunicación Social permitió revisar el perfil del comunicador social que estaba plasmado en el que fuera el primer plan curricular (el 02/99), más orientado a un perfil informacionista y tendiente a formar profesionales centrados en el campo del funcionamiento de los medios de comunicación más desde una lógica mediacentrista. El nuevo perfil (planteado más arriba) se nutrió de los aportes de la Semiótica para fortalecer la formación de los nuevos profesionales, cuestión que coincide con los planteos de Oscar Quezada³, quien afirmaba que “la carrera de comunicación social prepara al futuro constructor de significaciones, le atribuye competencias específicas...Desde esta perspectiva, la Comunicación necesitará siempre de la Semiótica para lograr una formación profesional sólida de sus destinatarios” (En: Blanco López y otro, Revista Diálogos de Comunicación N° 22).

Es así que el campo de la comunicación social se ha preocupado cada vez más por el estudio de la producción social del sentido estrechando sus vínculos con la Semiótica.

En la evolución de la Semiótica se incluye la atención a las condiciones de producción y de consumo de la significación y de los discursos que la producen. Entendiendo que las condiciones de producción y consumo están marcadas en los textos que contienen la significación y que es necesario reconstruirlas a partir de tales marcas discursivas y textuales si queremos llegar a analizarlas (En: Blanco López y otro, Revista Diálogos de Comunicación N° 22).

En la Argentina podemos citar, entre otros, a dos investigadores claves en el campo de la comunicación/cultura, Néstor García Canclini y Sergio Caletti. Canclini propone, por su parte, una aproximación más semiótica de la cultura en tanto “el conjunto de los procesos sociales de significación o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (Canclini, 2004, p. 34). Mientras que Caletti ha problematizado acerca de la complejidad de definir claramente las fronteras de un objeto de estudio de la comunicación, entendiendo que la comunicación debería estudiar los procesos de producción social del sentido. Lo que podemos reconocer aquí es la relevancia que los estudios de las significaciones adquieren para el campo de la Comunicación.

Sin embargo debemos enfrentar en el espacio del aula ciertas *preocupaciones* sobre la semiótica que se derivan de un cúmulo de representaciones sociales con las cuales los estudiantes ingresan a la

Universidad. La Semiótica debe enfrentar, por lo tanto, no pocas dificultades: una de ellas que podemos definir como un cierto prejuicio, posición que compartimos con Oscar Quezada, que está fundado en el desconocimiento de la misma y que tiene que ver con una aparente elitización del saber semiótico. Saber al cual sólo una:

Comunidad burguesa de sabios podía acceder (...) adjetivos como saber esotérico, lenguaje cabalístico, paranoia formal inundaban escrituras que veían a un grupo de sabios arremolinados en inmensos castillos de cristal y que miraban a lo social con un aire de indiferencia, pues en última instancia era la teoría lo que interesaba (Blanco López y otro, Revista Diálogos de Comunicación N° 22).

El desafío en esta etapa introductoria a la carrera es fundamental conocer este escenario, las discusiones acerca de la relevancia de los aportes de la Semiótica al campo de la Comunicación y el sentido de un eje semiótico (o semiológico) en el plan de estudios de la Licenciatura en Comunicación Social. El desafío supone además el desnaturalizar estas representaciones o volverlas históricas para poder visualizar, desde otra mirada, los aportes de la semiótica al campo de la comunicación.

En esta presentación de la Semiótica, consideramos necesario introducir, aunque sea brevemente, las condiciones de posibilidad de la emergencia de un campo disciplinar a partir reconocer dos grandes proyectos fundacionales en los estudios semióticos en el siglo XX. Al mismo tiempo iremos retomando y precisando el objeto de estudio de la Semiótica y su articulación con el campo de la Comunicación. Estos contenidos, que se presenta a modo de un mapa integral o general si se quiere de los estudios semióticos en el marco de las actividades de la etapa de ingreso a la carrera, serán retomados, ampliados y profundizados en las diferentes asignaturas del eje semiótico que aquí son sólo presentados.

Respecto a las tradiciones fundantes, encontramos, por un lado, a la fundación europea en la cual se ubica al lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien postula la 'lengua' como objeto de estudio de la lingüística con el fin de darle un estatuto científico a esta disciplina y desarrolla toda una teoría de ese objeto. Su teoría resulta toda una innovación y brinda un marco explicativo con cierta rigurosidad que aborda los fenómenos lingüísticos a partir, y básicamente, de dos nociones fundamentales: la de sistema y la de valor. A su vez, anuncia una ciencia que se llamará "semiología" que se ocuparía de la vida de los signos en el seno de la vida social. Anuncio que asumió un fuerte estatuto performativo dado que el proyecto semiológico de lo que Verón define como 'primera generación' (década del '60 del s. XX) sentó sus bases en los postulados de la lingüística saussureana.

Por otro lado, nos encontramos con Charles Sanders Peirce (1839-1914) máximo exponente de la fundación americana. Autor éste que parte desde (y funda) un proyecto lógico-semiótico que asume al mismo tiempo el estatuto de una epistemología. Desde ese proyecto el autor va a sostener una

concepción triádica del signo que fundamentalmente instituirá la afirmación de que todo puede ser signo, no importa que esté revestido de intencionalidad y una dimensión comunicativa, en la medida en que esté en lugar de otra cosa (ausente) para un tercero. Toda su andamiaje teórico se apoya en una concepción dinámica del signo y una concepción de semiosis infinita, es decir que su proyecto excede las nociones de sistema y lo estrictamente lingüístico. Sus preguntas apuntan a una epistemología más compleja en la que renueva la relación entre el hombre y el mundo. Todo es signo para él y solo accedemos al mundo por una mediación sígnica.

Este momento de inauguraciones para la semiótica se produce en los intersticios de los siglos XIX y XX. A decir de Fabbri (1999), constituye el inicio de la reflexión específica y coherente sobre la significación. Sin embargo, y más allá de un acuerdo en el campo académico en torno a considerar las dos fundaciones (la europea y la americana) como los proyectos a partir de los cuales se sentaron las bases de la Semiótica moderna, creemos pertinente problematizar este precepto instituido y ampliar el horizonte fundacional de la disciplina.

En este sentido, podemos pensar, desde nuestra perspectiva, y en el marco de la presentación de este mapa inicial, una tercera fundación que ancla su territorialidad en Rusia. El grupo de intelectuales conocido como el Círculo bajtiniano con Mijaíl Bajtín (1895-1975) a la cabeza van a sustentar un proyecto semiótico revolucionario. Una filosofía del lenguaje radicalmente opuesta a los planteos sostenidos para ese mismo tiempo por Saussure, concibiendo a los estudios del lenguaje como una Translingüística. Este enfoque instituye a la palabra como el signo por excelencia, pero un signo estructuralmente ideológico. Insistimos, en tanto programa superador, los planteos realizados tanto por Bajtín, como por los otros dos miembros más conocidos del Círculo (Voloshinov y Medvedev), polemizaron con los planteos de los estudios de la lingüística de comienzos de siglo XX derivada del pensamiento sistémico de Saussure (planteos que abordaremos más adelante).

Sin embargo, es para los años sesenta, cuando podemos comenzar a hablar de una consolidación del proyecto semiótico propiamente dicho. Retomamos acá la lectura acerca de este escenario que plantea Eliseo Verón (2004) a partir del cual podemos identificar el trazado disciplinar de la semiótica de la segunda mitad del s. XX. Siguiendo a este autor, podemos señalar la existencia de una primera semiología, situada en los años '60 caracterizada como *inmanentista*, como limitante de la significación. Esto quiere decir, que se trataba de definir un corpus a fin de describir el sentido sin desbordar los límites textuales; “ante los enfoques psicologizantes o sociologizantes, era necesario valorizar el mensaje mismo” (Verón, 2004, p. 171). Esta primera generación de la semiología se instituirá en base a una fuerte pregnancia de la lingüística saussureana.

Como señala María Teresa Dalmaso (2008) en relación a la primera generación, la problemática de la producción social del sentido se ha encontrado fuertemente anclada a la cuestión del lenguaje verbal, emergiendo éste como condición de posibilidad de toda significación:

Se ha generalizado, en un vasto sector del conocimiento, la identificación del término discurso con la producción verbal. A lo que hay que agregar que, a nuestro criterio, el impacto producido por la imposición del denominado giro lingüístico en el campo de las ciencias sociales y humanas ha contribuido a restringir su alcance a los fenómenos significantes verbales (Dalmaso, 2008, p. 16).

Es así que hasta la década del '70 el paradigma semiológico imperante fue el que sentó sus bases en los postulados de la lingüística saussureana. Lingüística y Semiología aparecían fuertemente articuladas pero no confundidas, ya que a la par de las primeras investigaciones semiológicas con pretensiones de cientificidad (de cuño saussureano) también fue posible reconocer la prosecución de estudios lingüísticos. Estos últimos se ocupaban de los problemas del lenguaje, mientras que los estudios semiológicos abordaban el estudio de otros sistemas de significación (que no eran las lenguas naturales), pero asumiendo las categorías analíticas que se utilizaban para los estudios lingüísticos. En este sentido, Roland Barthes (1915-1980) fue uno de los que afirmaba que todo semiólogo al momento de analizar otras materias no lingüísticas se “encontrará antes o después al lenguaje (el ‘verdadero’) en su camino, no sólo a guisa de modelo, sino también a título de componente, de elemento mediador o de significado” ([Barthes, 1971] en Dalmaso, 2008, p. 16). Esta afirmación de Barthes tuvo tal peso que se denominó como la ‘inversión barthesiana’ contribuyendo a sellar (y subsumir) de esa manera la historia de la semiología a la del signo lingüístico. A pesar de la preminencia del lenguaje verbal, comienzan a estudiarse otros lenguajes desde la Semiótica, entendiéndolos como sistemas de significación: el cine, las historietas, la fotografía, etc., aunque sin *despegarse* del paradigma estructuralista heredero del planteo sistémico saussureano.

Este paradigma inmanentista (hegemónico hasta fines de la década del '60 en Europa) comenzó gradual pero sostenidamente a ser criticado por las limitaciones que enfrentaba a la hora de brindar marcos explicativos de la ‘realidad social’. Es el tiempo en que en Europa se comienza a introducir y adquirir cada vez mayor visibilidad en los escenarios semióticos los planteos peirceanos (vía Eco y Verón fundamentalmente) y bajtinianos (Kristeva y Todorov, entre otros), entre otros. Más arriba habíamos planteado nuestra consideración acerca de lo que serían las tres grandes fundaciones de la semiótica moderna.

El abandono de este paradigma inmanentista y de esta primacía del lenguaje verbal, que anclaba la significación a los límites del texto, va a deberse principalmente, por un lado, a la introducción de la concepción ternaria de la significación y la idea de semiosis como proceso de inferencias, y por el otro, a

la perspectiva material del lenguaje postulada por Bajtín. Sin embargo, es posible reconocer apropiaciones diferenciadas de los planteos de Peirce y Bajtín, pero más allá de las divergencias que abordaremos a continuación, es indudable, la significancia que alcanzaron estos planteos en la expansión del campo de los estudios del lenguaje y de los signos.

En este escenario que Verón definirá como 'la semiología de segunda generación', se comienza a hablar de *producción del sentido* ya que se trata de superar un punto de vista estático y taxonómico. Esta semiología tendrá como características vertebradoras la centralidad del discurso, la no inmanencia y el carácter procesual del sentido.

A la par de la 'apertura' de la significación a la dimensión de lo social, nos encontramos que por el lado del estructuralismo se comienza a no tener respuestas para diversos problemas de la significación. Fabbri considera que seguir pensando al signo como unidad compuesta de un significante y un significado, el primero que afecta a los sentidos y el cuerpo y el segundo a la mente, da lugar a una serie de equívocos como la de la expulsión del referente y la separación entre la realidad y el signo, "la realidad está fuera de los signos. Está lo real, que es como es, articulado, dispuesto, insignificante, como queráis. Lleno de ruido y de rabia, como quien dice. Luego estaban los signos..." (Fabbri, 1999, p. 38). Esto nos lleva a pensar que la semiótica "no se ocupa de cosas reales, dado que no es más que un trabajo sobre los signos" (Fabbri, 1999, p. 38). Así asumido no se piensa en quien intercambia signos, ni en quien realiza la operación de referencia (cuestiones que debería asumir una pragmática), sino que parecería que están por un lado las palabras y por otro lado las cosas.

Como propone María Teresa Dalmasso el objeto de la Semiótica debe ser "la economía global de los procesos significantes definitorios de una cultura" (Dalmasso, 2005, p. 16). Aquí encontramos el gran desafío de la Semiótica: expandir su horizonte de análisis crítico, asumir una vocación epistemológica y fortalecer un desarrollo metodológico.

La introducción de los postulados del proyecto lógico-semiótico de Peirce y la Filosofía del Lenguaje de Bajtín y su Círculo, como habíamos planteado más arriba, en los escenarios semióticos europeos significó que paulatina pero inexorablemente el paradigma inmanentista entrara en crisis. Las limitaciones de los estudios circunscriptos a los límites de los discursos (entendidos como textos) y la centralidad del lenguaje verbal en Europa, dieron lugar a la emergencia de una nueva etapa en los estudios disciplinares.

Los presupuestos epistemológicos y teóricos del Círculo bajtiniano posibilitaron una reformulación radical de la concepción del lenguaje. Lo que claramente visualizaban los del Círculo Bajtiniano para ese tiempo (la década del veinte) constituirán algunos de los pilares de la expansión del estudio de las significaciones en los escenarios semiológicos europeos varias décadas después: articulación

discurso/sociedad, una perspectiva crítica de lo 'real', un enfoque interdisciplinar, el abandono de la oración como unidad de análisis, el redescubrimiento del sujeto y el principio dialógico, entre otros. En esta dirección, Dalmasso afirma que "actualmente la semiótica, inspirada en los aportes de Bajtín, retoma la definición de discurso en cuanto indisociablemente ligada a las condiciones y al proceso de producción, pero la extiende a fenómenos de sentido inscriptos en materialidades diversas" (Dalmasso, 2005, p. 16).

Esta expansión permitió recuperar problemas olvidados como la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la semiosis. Esta noción amplía la materialidad del mismo, ya no puede ser reducida a lo lingüístico, sino que toda materialidad significativa será entendida como discurso (fotografías, imágenes, sonidos, los cuerpos, etc.) por lo que vamos a hablar de una concepción de discurso ampliada y que se transformará en objeto de estudio de múltiples entradas. Retomamos acá, por lo productivo, la definición de discurso que propone Eliseo Verón (1980) en tanto toda manifestación espacio-temporal del sentido, cualquiera sea su soporte significativo. Discurso será entendido a partir de la década del '70 como la articulación del texto con el contexto. Es así que la semiología va a definir como objeto de estudio propio a la producción social del sentido y consecuentemente ya no será posible pensar el sentido por fuera de lo social. Al respecto Dalmasso sintetiza la noción de producción social del sentido, en tanto objeto de estudio de la semiótica, y que a lo que estamos haciendo referencia con esta noción no es sino a las maneras en que "el hombre significa el mundo, cómo lo conoce y se relaciona con él" (Dalmasso, 2005, p. 14).

Precisando un poco más en estos planteos de la autora, podemos sostener que todo sentido está anclado en coordenadas temporo-espaciales particulares, por lo que "para comprender la producción social del sentido es necesario tener en cuenta su pertinencia sociohistórica". Estos aportes de Dalmasso nos permiten precisar mejor el objeto de la Semiótica el que consistiría en "desentrañar el complejo proceso de construcción y representación del mundo en relación con sus condiciones de posibilidad, es decir, recuperar su dimensión ideológica (Dalmasso, 2005, p. 15), por lo que el análisis semiótico asumiría un carácter de aproximación crítica.

Hoy en día y en este marco conceptual es que podemos ubicar a la Teoría de los Discursos Sociales (TDS) que, en ese momento de expansión de significaciones, postula el semiólogo argentino Eliseo Verón y que se constituirá (y constituye) en paradigma hegemónico de los estudios semióticos que comenzarán a denominarse sociosemióticos.

También podemos reconocer otra perspectiva contemporánea de estudios críticos, que a la par de los planteos veronianos, propone el analista de discurso belga Marc Angenot. Hablamos de la Teoría del Discurso Social que también se reconoce al interior de una matriz de presupuestos epistemológicos y

teóricos que fundaron el momento de la segunda generación de la semiología y las expansiones de las significaciones (aunque en algunos puntos diferenciada de la teoría postulada por Verón).

Para de manera sucinta este mapa de los estudios semióticos de la segunda mitad del s. XX, debemos caracterizar lo que Eliseo Verón define como la Semiótica de Tercera Generación o de la Interpretación que comienza a desarrollarse aproximadamente a partir de la década del '80. Esta semiología vendría a completar el proceso que va de la producción al consumo del sentido. A esta última instancia, el autor va a preferir denominarlo como instancia de reconocimiento que da cuenta de un campo de efectos de sentido (es decir, la generación de nuevos discursos al interior de una cadena de semiosis social como efectos de discursos anteriores), cuestión nunca será ni lineal ni causal.

El desafío para los comunicadores sociales es doble y mayúsculo: por un lado desprenderse, de manera inexorable, de una concepción transparente del lenguaje en tanto reflejo de eso que definimos como 'lo social', de aquello que está 'afuera' de las palabras (y de los discursos). Y el otro lado: comprender que aquellos que definimos como 'la realidad' no es aprehensible de manera 'directa' por medio de los sentidos. Sino que entre los seres humanos y el mundo de las cosas, el mundo sensible, hay por así decirlo, 'otro mundo', un mundo de signos. Y es tarea de la Semiótica dar cuenta de ese universo de signos que funcionan como mediaciones. Como sostiene Dalmasso, hablar del mundo, el sujeto y sus signos presupone, desde la perspectiva semiótica, analizar la interacción humana poniendo atención en las tramas discursivas en la que se construye el sentido. Este es el sentido de la presencia de un eje semiótico fuerte en la malla curricular de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de San Luis.

Y ese es el desafío que debe asumir todo comunicadores sociales cuando elige esta carrera: apropiarse de las herramientas teóricas y metodológicas que la Semiótica les brinda para poder enfrentar la pesada materialidad del sentido común, que a cada instante y en los lugares menos sospechados, nos 'habla' de la neutralidad y la inocencia de todo lenguaje (cualesquiera fuera su soporte: verbal, visual, etc.).

Notas

¹ Diálogos de la Comunicación es una revista académica que pertenece a la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS), integrante de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura. Para mayor información acceder al siguiente link: <http://www.dialogosfelafacs.net/>

² Oscar Quezada ha realizado una caracterización de las investigaciones en el campo de la Semiótica en Perú y ofrece una visión acerca de la articulación entre ésta y la Comunicación en ese país.

³ Oscar Quezada Macchiavello es investigador peruano que explora las relaciones entre Semiótica y Comunicación Social en el Perú. Publicó un artículo en la revista Diálogos de la Comunicación en que aborda esta problemática: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/22-revista-dialogos-semiotica-y-comunicacion-social-en-el-peru.pdf>

Bibliografía

- ANGENOT, M. (2010) *El Discurso Social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- ARCE CARRASCOSO, José Luis, Conocimiento y lenguaje: Wittgenstein, en *Teoría del conocimiento, Sujeto, lenguaje, mundo*, Madrid, Síntesis, 1999, (pp. 193 – 210).
- DALMASSO, M. T. (2005) Reflexiones semióticas. Revista *Estudios* 17, 13-20. Universidad Nacional de Córdoba.
- DALMASSO, M. T. (2008) ¿Del giro lingüístico al giro semiótico? en: Da Porta, E. y Saur, D. (Coordinadores) *Giros teóricos en las Ciencias Sociales y Humanidades*. Ediciones Comunicarte. Córdoba.
- FABBRI, P. (2000) *El giro semiótico*. Editorial Gedisa: Barcelona.
- LÓPEZ Molina, Antonio Miguel. *Conocimiento y lenguaje*. Versión digital en: <http://revistas.ucm.es/fsl/02112337/articulos/ASHF9696220549A.PDF>
- PEIRCE, Ch. (1988) *El hombre, un signo*. Crítica. Barcelona.
- ROJAS Osorio, C. (2001) *Revista de Filosofía*. Enero, 2001.
- RORTY, Richard, *El giro lingüístico* (“Diez años después”; “Veinte años después”), Paidós, Barcelona, 1990, (pp.135 – 167).
- VERÓN, Eliseo (1987) *La Semiosis Social*. Gedisa Editorial, Buenos Aires.
- (2004) *Fragmentos de un tejido*. Gedisa. Barcelona.
- (2002) Signo. En Carlos Altamirano (Director) *Términos críticos de Sociología de la Cultura* (pp 213-218). Buenos Aires: Paidós.
- VITALE, Alejandra, *El estudio de los signos*. Peirce y Saussure Ed. Eudeba, Buenos Aires, 2004.

Aventuras y desventuras de un objeto museológico

Dra. Silvia E. Giraudó

segiraudó@hotmail.com

Resumen

Todos los objetos están dotados de agencia, es decir, de capacidad de actuar sobre el otro, sea éste sujeto u objeto. También el objeto museológico, foco de nuestro análisis. Confluyen en la caja de herramientas conceptuales y metodológicas pertinentes tanto la semiótica peirceana como la sociología bourdesiana, a las que se suman, más específicamente, la Teoría del Actor-red (Latour, 2007) y la Teoría del Compromiso Material (Renfrew 2001, 2004). En ese marco, entendemos que objetos y sujetos constituyen nodos simétricos en una red social de relaciones en la que la agencia está ampliamente distribuida e implica todos los vínculos existentes entre todas las entidades que configuran un campo de acción, cuyo dinamismo radica en las tensiones existentes entre los actantes.

Palabras clave: Objeto – agencia – red – semiosis

Keywords: Object – agency – net - semeiosis

Las políticas culturales han recibido, en los últimos años, una nueva y más intensa atención por parte de los organismos gubernamentales pertinentes, tanto a nivel continental como nacional, en base a que los nuevos paradigmas políticos, económicos y sociales que se están sustanciando en la región no sólo no pueden estar desvinculados de aquellas, sino que configuran un sólido entramado que opera como soporte de un desarrollo humano más justo e inclusivo. Si a ello se le suman los planteos más recientes de la Nueva Museología y de la museología crítica, resulta evidente la imperiosa necesidad de repensar y reformular nuestros museos que, en muchos casos, continúan siendo “depósitos de cosas viejas”, tarea que bien podríamos comenzar preguntándonos qué son esas “cosas viejas” o, dicho de otro modo, qué es un objeto de museo, cuándo un objeto deviene museable, qué función cumple en la exposición, qué razones justificarían su contemplación por parte de un visitante o su preservación por parte de una comunidad, cómo analizarlo.

Antes aún, será necesario indagar sobre qué son los objetos en general y cuál es la relación que tienen con nuestras vidas: ¿son meras herramientas auxiliares en la ejecución de determinadas acciones? ¿O estamos involucrados con ellos –y ellos con nosotros- de alguna manera mucho más profunda de lo que habríamos estado dispuestos a admitir hasta ahora?

El paradigma de la Modernidad y la Teoría del Actor-red

La Modernidad –cuya manera de ser y estar en el mundo continúa influyendo aún hoy en el pensamiento occidental- puede ser caracterizada por múltiples oposiciones que, por otra parte,

sirvieron de sustento filosófico a la dominación colonial en todo el planeta: Dios/mundo, espíritu/cuerpo, cultura/naturaleza, ciencia/ideología, civilización/barbarie, Nosotros/Otros, mente/materia.

Nos interesa especialmente ésta última, de la que se desprenden, en cierto sentido, todas las demás. Ella está en la base de una episteme descorporeizada y descontextualizada, pretendidamente objetiva y universal, que Occidente impuso como la única válida y a la que las ciencias sociales vienen cuestionando de manera casipermanente en los últimos años: disciplinas distintas, como la neurociencia, la neurología, la ciencia cognitiva, la antropología, la sociología y la semiótica, coinciden en afirmar hoy que mente y materia conviven en una relación de indisoluble unidad y codependencia, por lo que es posible postular que la mente está corporeizada y extendida al mundo material: los seres humanos nos instalamos en el mundo, lo conocemos y actuamos en él en sistemas abiertos que incluyen cerebros “esencialmente situados en su propio nicho corporal, cultural y medioambiental”(A. Clark, en Knappett y Malafouris, 2008, p. 1), recursos sociales y objetos y que son verdaderas redes interactivas de carácter social, político, económico, ideológico y cultural. En ellas, sujetos y objetos actúan como nodos simétricos, lo que le permite a Bruno Latour (2012) postular una antropología a la que califica como “simétrica” con respecto a agentes humanos y no humanos y dentro de la cual tanto unos como otros son esencialmente el producto o efecto de las redes¹.

El mismo autor apunta que el concepto de “red” resulta más flexible que “sistema”, más histórico que “estructura” y más empírico que “complejidad” (Latour, 2012, p. 18). Las redes son, al mismo tiempo, reales, colectivas y discursivas (es decir, confluyen en ellas naturaleza, sociedad y discurso).

El concepto de cultura, señala Bruno Latour (2012, p. 153 ss), es un artefacto creado por nuestra puesta entre paréntesis de la Naturaleza: no hay una naturaleza única y universal –puesto que en ella confluyen tanto el actor material real como el objeto socialmente construido, en una geografía híbrida que permite dismantelar la lógica binaria naturaleza/sociedad- y tampoco hay culturas diferentes o universales. Sólo hay naturalezas-culturas, y son ellas las que ofrecen la única base posible de comparación. En la propuesta de antropología simétrica que plantea el sociólogo francés, todas las naturalezas-culturas –del planeta y de la historia- tienen en común el hecho de que construyen, a la vez, a los humanos, a los divinos y a los no-humanos.

Es esta definición la que le permite a Latour formular su Teoría del Actor-red, en la que la agencia, entendida como la capacidad de actuar y producir efectos pragmáticos sobre otros, no es una cualidad exclusiva de los seres humanos, sino más bien de los vínculos existentes entre sujetos y

objetos. De este modo, la agencia resulta ubicua e interminablemente extendida a través de redes de relaciones materializadas; la agencia no es humana ni no humana: es relacional.

Para Latour y otros autores resulta más preciso, para referirse a cada una de las entidades que funcionan como nodos de una red, el término “actante” que “actor” (en un sentido greimasiano: no se trata de un individuo desempeñando un papel, sino de una función actancial), a menos que éste último sea entendido como “un momento de indeterminación que genera hechos y situaciones. (...) Un actor es el sitio donde colocamos lo que nos sorprendió post hoc cuando relatamos historias sobre eventos y situaciones”. (John Law, en Knappett y Malafouris, 2008, p. 74).

Los actantes actúan sobre otros que, a su vez, lo hacen sobre ellos: por lo tanto, son múltiples y mutuamente constituyentes. En este punto, aparece inevitablemente la cuestión de la intencionalidad (y, por consiguiente, de la reflexividad), que el pensamiento moderno, fuertemente antropocéntrico, asocia a la de agencia y que transforma la separación sujeto/objeto en una tensión insuperable: para que una entidad actúe sobre otra, ¿es o no necesario que tenga, consciente o inconscientemente, la intención de hacerlo? Si así fuera, se plantearían al menos dos problemas: en primer lugar, la causa de cualquier agencia sería siempre mental y se estaría confundiendo con voluntad; en segundo lugar, deberíamos considerar el que Lambros Malafouris, un arqueólogo inglés de origen griego, denomina el “problema de la atribución”: ¿quién derriba el árbol: el hacha, o la persona que la empuña? A ambas cuestiones responde el mismo investigador: “El problema de la agencia no es tanto el producto de la ilusión humana u otro error de atribución (...) sino un cierto desequilibrio adquirido entre causalidad física y causalidad mental que desestabiliza la ecuación cognitiva humana.” (Malafouris en Knappett y Malafouris, 2008, p. 22). Es decir, se trata de diferenciar la “intención a priori”, consistente en una representación mental previa al acto, de la “intención en acción”, como efecto pragmático, que constituye y es constituida tanto por las personas como por las cosas, y por lo tanto no puede ser usada como criterio para adscribir la agencia sólo al componente humano de la red. Malafouris suscribe la llamada Teoría del Compromiso Material formulada por Colin Renfrew (2001, 2004)²: es en el acople dinámico entre mente y materia –ambas definidas como entidades relacionales– donde radica la agencia. Por lo tanto, “la intencionalidad debe ser entendida como un fenómeno distribuido, emergente e interactivo más que como un estado mental subjetivo” (Malafouris en Knappett y Malafouris, 2008, p. 33) y siempre está precedida por el compromiso material, al que, en otro texto, el mismo investigador describe como “el territorio existencial más familiar y, al mismo tiempo, más desconocido” (Malafouris, 2005, p. 53). En esa tensión, a veces el objeto es una extensión de la persona y otras, la persona una extensión del objeto. Pensamos a través de las cosas, en acción, incluso sin necesidad de una representación mental previa: con frecuencia, una acción se inicia microsegundos antes de una decisión consciente.

Si el concepto de agencia no está ligado al de intencionalidad, tampoco lo está al de propósito ni al de inteligencia; ésta última conlleva las capacidades de juicio crítico y de responsabilidad moral que, evidentemente, no son atributos de los objetos, como sí lo es la capacidad de producir efectos sobre otros entes, sean estos sujetos u objetos. La Teoría del Compromiso Material confluye así con la Teoría del Actor-red propuesta por Latour: ambas enfatizan la no-humanidad de la agencia y acentúan tanto el aspecto relacional como la multiplicidad de actantes.

El papel de los objetos

Pusimos en duda, en la introducción, que los objetos tuvieran sólo el carácter de simples herramientas de las capacidades cognitivas y las conductas humanas. Vamos ahora aún más lejos: los objetos que nos rodean, a lo largo de nuestras vidas, no sólo nos sirven como instrumentos, soportes de memoria y refugios emocionales: nos configuran y nos definen. Tanto la vida de un individuo como la de un grupo social, puede ser narrada a través de los objetos, porque el acceso directo a una parte de los nodos de la red nos permite recuperar la otra parte.

Conocemos a través de los objetos, porque ellos son el nexo entre los sujetos y el mundo. No hay categoría, valor, condición, jerarquía, significado o relación que no tenga su correlato material. Este es, además, el argumento central para sostener que no existe una “esencia” individual o colectiva de los seres humanos, sino un proceso identitario que se construye a través de prácticas sociales, las cuales, a su vez, necesariamente se traducen en objetos cuyas propiedades estéticas y materiales no están separadas de los significados que pueden adquirir y los efectos que puedan producir. Tanto la materialidad de las cosas como las propiedades del cuerpo y de la mente humanos están involucrados en la creación de sentidos, en un proceso dialógico.

Los sistemas de memorias, valores y creencias que se configuran como ideologías están anclados en auténticos artefactos materiales: objetos, prácticas rituales, monumentos, vestimentas, paisajes, enterratorios, fiestas, etc., que entretejen creativamente el pasado con el presente y que son resignificados permanentemente.

“Si la cognición está así distribuida, entonces es también histórica y heterogénea y debe asimismo ser analizada diacrónica y diferencialmente”, propone John Sutton (en Knappett y Malafourisop.cit., p. 37); es decir, un análisis de la cultura material conlleva la consideración de dos categorías culturalmente construidas como propiedades de los cuerpos: el espacio y el tiempo.

El espacio es un hecho existencial elemental y condición ineludible de nuestra corporeidad; reúne sujetos, objetos, memorias, estructuras, historias, en entramados significativos. La función, uso, propósito y agencia de un objeto están estrechamente ligados con la ecología del espacio que habita, que es tanto un sistema físico como social, en el que circulan significados socialmente

inteligibles y en el cual las entidades –paisajes, casas, cuerpos, objetos- intercambian libremente propiedades en forma de atributos conceptuales y asociaciones simbólicas. Dicho de otro modo, el espacio opera como marco interpretativo para la puesta en escena de los objetos que se encuentran en él y, semióticamente, puede ser entendido como un interpretante de un modo de ser y de estar en el mundo por parte de un sujeto social.

Igualmente, una investigación sobre los objetos debe tener en cuenta el flujo temporal, sea que los efectos de éste se traduzcan como ciclo o decadencia, como destrucción o inestabilidad, como recuperación o presencia continuada: percibimos el tiempo como agente de cambios cuya evidencia son los objetos.

Las personas, las cosas, los lugares, son entidades temporales; no son entidades estáticas, sino que están constantemente cambiando o alterando su naturaleza. Otro tanto podemos decir de la experiencia, que está conformada temporalmente: la memoria de lugares, personas y objetos que conocimos antes tiñe nuestras percepciones presentes y cómo reaccionamos ante lo nuevo. El pasado influye en el presente y el presente rearticula el pasado.

En consecuencia, la definición de cualquier objeto es histórica, no innata (inscripta en o desde la mente/cerebro) ni sustancial (inherente a los entes o fenómenos); siempre proviene de cómo actúe o sea usado en los distintos contextos en los que participe.

Disponer de definiciones, sin que cada nueva generación tenga que recrearlas, es una de las condiciones mínimas para que exista una cultura. Pero ello no debe empujarnos a suponer su necesidad apodíctica y sí a encuadrarlas en la productividad convencional y contingente de los correspondientes procesos de contextualización.

De lo dicho se desprende que es inevitable tener en cuenta la dimensión diacrónica en el análisis de cualquier objeto: las funciones utilitarias, sociales y simbólicas de un objeto se definen por su performance en actividades a lo largo de la cadena operatoria que es su “historia de vida”, primero de los cuatro componentes de cualquier artefacto. Los otros tres son: las elecciones técnicas para su manufactura, sus características y compromisos performativos y las actividades e interacciones en los que interviene.

La semiótica peirceana en el análisis de los objetos

Si asumimos que los seres humanos convivimos con los objetos en redes dinámicas en las que la agencia está simétricamente distribuida, advertiremos que esas conexiones son –como hemos venido apuntando hasta aquí- esencialmente semióticas. En ese sentido, es la línea peirceana la que ofrece el mayor potencial para su análisis; entre otras razones, porque contiene una teoría de las relaciones entre sentido, objetos y conducta, independiza la semiosis del lenguaje y la conciencia

humanas y porque desengancha agencia de humanidad, por cuanto entiende que el signo se distingue por los contornos de su efecto significante -que consiste básicamente en su capacidad de generar otros signos- y a la semiosis como una propiedad relativa y relacional que no está sujeta al lenguaje ni depende de la conciencia, sino de contextos concretos e identificables. Los signos no sólo representan la realidad social, sino que la crean y la modifican en un proceso inherentemente inestable, ya que la semiosis está ligada a situaciones experienciales particulares.

Por otra parte, y a diferencia de la semiología saussureana, el marco formulado por el semiótico estadounidense permite reconocer que, en la cultura material, los sistemas de significación pocas veces se apoyan en la convencionalidad: con frecuencia se trata de articulaciones semióticas - icónicas o indiciales- que involucran procesos de mediación mucho más complejos y éstos sólo pueden ser analizados pragmáticamente. En consecuencia, la reducción de “semiótico” a “simbólico” (y el uso abusivo, además de errado, que las ciencias sociales hacen de este último calificativo) no le hace justicia al complicado sistema por el cual los signos objetuales contienen y constituyen sentidos socioculturales; sobre todo, si se tiene en cuenta que la recurrencia de íconos e índices en la cultura material es mucho más alta que la de los símbolos. Éste es el argumento que convalida la afirmación de Malafouris: “La relación entre el mundo y la cognición humana no es la de una representación abstracta o alguna otra forma de acción a distancia, sino una de inseparabilidad ontológica” (Malafouris, 2005, p. 58).

Todo lo que existe es susceptible de ser leído como signo, todos los signos despliegan una agencia de varias clases y, por lo tanto, agencia y significado son, en cierto sentido, equiparables. Es posible entonces hablar de una “semiótica de la materialidad”, al interior de la cual actantes humanos y no humanos se enlazan dialécticamente, como lo propone la Teoría del Actor-red, en entramados de significación donde las cosas actúan delimitando y determinando el funcionamiento del signo: si la significación no puede ser desprendida de sus contextos experienciales, la agencia material está inmersa tanto en la actividad semiótica como en la cognitiva. Malafouris (2005, p. 58) argumenta que la cultura material le posibilita al ser humano pensar en acción, a través de los objetos, sin necesidad de remitir a la representación mental abstracta. Luego, una de las implicaciones más sustantivas de la semiótica peirceana es que las personas y las cosas confluyen en la mediación semiótica, en la que los signos no funcionan simplemente como vehículos que transportan información, sino que actúan como interlocutores.

De la caja de herramientas peirceanas, para esta semiótica de la materialidad también resulta útil el concepto de interpretante, al que Peirce define como “aquello que el Signo produce en la Casi-mente que es el Intérprete determinando a éste último a un sentimiento, una acción o un Signo, cuya determinación es el Interpretante” (Charles Peirce. Collected Papers 4.536. Cit. en: Knappett y

Malafouris, 2008, p. 190). El interpretante no tiene, necesariamente, una base antropocéntrica o cognitiva, y por eso mismo estrecha y consolida la relación signo-objeto. El interpretante genera una semiosis infinita, que remite inevitablemente a otras semiosis vigentes³ en el grupo social y a las que el intérprete acude, de manera más o menos consciente, en el momento de formular una hipótesis interpretativa.

El objeto de museo

El ICOM⁴ define el museo como “toda institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la comunidad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno” (XI Asamblea General, Copenhague, 1974). En años recientes, se ha incorporado además la noción de patrimonio intangible, para referirse a aquellos bienes inmateriales que merecen, igualmente, ser preservados y comunicados al interior de la institución museística.

Es decir que aquello que un museo alberga en su interior forma parte del patrimonio de una comunidad. El mismo ICOM apunta que la noción de patrimonio remite al “conjunto de todos los bienes o valores naturales o creados por el hombre, materiales o inmateriales, sin límite de tiempo ni lugar, heredados de generaciones anteriores o reunidos y conservados para ser transmitidos a las futuras generaciones”(2010,p. 67).

Los bienes materiales son en general objetos muebles, separados del flujo de la vida cotidiana, seleccionados en función de su potencial de testimonio activo de relaciones, rutinas e interacciones de las que formaron parte –y para las cuales constituyen la evidencia empírica- e integrados a un discurso expositivo dentro del cual adquieren y aportan significación⁵.

Materia prima del museo, el objeto es el centro de interés en torno al cual se organiza una multitud de contenidos en una progresión de círculos concéntricos cada vez más complejos y cuyo poder radica fundamentalmente en que actúa como correlato material de una teoría, una narración, una ideología, un pensamiento filosófico o religioso. Bien puede decirse que la selección y la exhibición de un objeto museal son exitosas en la medida en que desencadenan, más allá de la emoción primera –interpretante inmediato-, reflexiones de tipo lógico –interpretante final. De allí la función didáctica que cumple un objeto de museo: no sólo permite fijar la atención, provocando situaciones empáticas y transformándose en un elemento de referencia, sino que actúa como soporte de la memoria –atractor mnemónico- y activa la cadena de conceptos relacionados (en términos peirceanos, la cadena de semiosis infinita) al interior del mensaje que el museo intenta transmitir y cuya dimensión ideológica resulta innegable.

Suele enmarcarse a los museos y a los objetos que contienen en el campo de la cultura (o, en términos frankfurtianos, de las industrias culturales), como si ésta pudiera operar independientemente de las circunstancias económicas, políticas y sociales en medio de las cuales se constituye. La separación entre cultura y política es una más de las oposiciones asimétricas reforzadas por la Modernidad, que pone a la primera varios escalones por encima de la segunda –con frecuencia vista como un “mal necesario”–, dándole carácter disciplinario de educación y perfeccionamiento moral.

El análisis del objeto de museo puede ser abordado desde diferentes enfoques: morfológico, estético, funcional, técnico, económico, sociológico, histórico; sin embargo, la elección tendrá siempre una arista político-ideológica que no puede ser soslayada. Las decisiones sobre la construcción, preservación y difusión de los museos y los objetos que albergan son eminentemente políticas: ignorar esto llevaría a interpretaciones probablemente equivocadas; sobre todo, si se tiene en cuenta que una de las funciones del museo es la de reforzar los discursos identitarios o de los grupos hegemónicos.

A nuestro juicio, es el semiótico el que integra, de un modo lógico y coherente, a todos los otros enfoques: el pragmatismo peirceano obliga a considerar el conjunto de los factores contextuales que deben ser contemplados en orden a formular una hipótesis interpretativa que admita luego ser contrastada con el texto en cuestión; en este caso, el museológico. En esa formulación intervienen varios mundos semióticos posibles⁶, que se ponen en juego dialécticamente: el del objeto representado, el del curador, el del visitante y el de la situación comunicativa configurada en el curso de la visita concreta, que remite a su dimensión pragmática.

Exhibido en un museo, el objeto deja de ser un objeto semiótico y asume el carácter de semiosis sustituyente de otros objetos o comportamientos, por efecto mismo de su “puesta en escena”; por eso su calidad es ya metasemiótica, dado que se lo presenta como un discurso sobre el mismo objeto. Si, como dijimos antes, los objetos funcionan sobre todo como íconos o índices, convendrá detenernos brevemente en la definición del segundo de los tipos mencionados de signo, a fin de poder demostrar que ésta es la función que primordialmente cumple dicho objeto.

De acuerdo a la propuesta peirceana, un índice es un existente que, mediante ciertas relaciones físicas de contigüidad, causalidad o factorialidad establecidas con su objeto, actualiza otro existente para un intérprete. En el caso de los objetos, esas relaciones son físicas y no-arbitrarias. La contigüidad puede ser física, social, espacial, temporal; la causalidad refiere al contexto histórico en el cual el objeto fue necesario y consecuentemente producido; la factorialidad permite integrar al objeto como parte de esa red contextual a la que está representando. Luego, podemos afirmar que la indexicalidad es el más importante de los procesos semióticos en lo que concierne a los objetos de

museo; en esos procesos las conexiones se multiplican a través de redes y los artefactos (y técnicas) adquieren significado.

Magariños de Morentín distingue, entre los objetos de museo, tres grandes grupos: a) el objeto *único*, es decir, aquel que se representa a sí mismo, por lo que deja de ser un objeto para convertirse en un representamen (relación de contigüidad); b) el objeto *ejemplar o prototipo*, o sea, un signo indicial que además es un legisigno (relación de causalidad); c) el objeto *réplica*: un existente que actualiza una serie de rasgos y relaciones propios de un conjunto (relación de factorialidad) (Magariños, 2008, p. 373).

Al mismo tiempo que su única posibilidad representativa es la de representarse a sí mismo, el objeto de museo refiere a una ausencia, la de aquel que originalmente fue y que ahora, precisamente por su cualidad museística, dejó de ser⁷. En relación a esa ausencia, tiene una dimensión metafórica (como término presente de una comparación donde el otro no está) y una metonímica (como parte de un todo). Luego, la exhibición debe ser tal que el espectador perciba esa ausencia e intente cubrirla desde las otras semiosis vigentes en su comunidad y que integran su gramática de reconocimiento: “Ninguna semiosis se basta a sí misma, sino que su interpretación necesita de otra u otras semiosis (y/o de más elementos de la propia semiosis) para que signifique” (op.cit.:334). De ahí que la eficacia comunicativa que el objeto de museo puede alcanzar depende de que el intérprete conozca esas semiosis.

Un estudio de caso: el Acta de la Independencia Argentina

El 9 de julio de 1816, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, los 29 diputados del Congreso reunido en representación de las Provincias Unidas del Río de la Plata⁸ firmaron el Acta de Declaración de la Independencia, texto fundacional de nuestra existencia como nación libre y soberana.

El documento original, redactado por José Mariano Serrano⁹, se perdió. Al respecto hay por lo menos dos versiones: la primera, indica que el acta habría sido llevada a Buenos Aires por el diputado Bustamante. En 1910 fue retirada de la Legislatura, junto con todas las actas del Congreso de 1816 a 1820, por Agustín Piaggio, diputado provincial, además de monseñor y vicario de la Armada, quien estaba escribiendo un libro. A su muerte, su biblioteca y archivo pasaron a manos de monseñor Dionisio Napal, asesor espiritual de una encumbrada familia, los Uballes, quienes a su vez los cedieron a la comunidad religiosa del colegio San Francisco de Sales. En 1966, en ocasión del Sesquicentenario de la Independencia, el entonces Presidente de la Nación Arturo Illia ordenó su búsqueda. Jorge Uballes de Oliveira César acompañó al salesiano José Clemente el 4 de mayo de ese

año para dejar frente al presidente Illia los paquetes de 3100 fojas del Congreso que declaró la Independencia. Entre todas ellas, la primera auténtica Acta de la Independencia no fue encontrada.

La segunda versión –no necesariamente del todo divergente de la primera- indica que el Congreso reunido en Tucumán comisionó al oficial porteño Cayetano Grimau y Gálvez para llevar los documentos a Buenos Aires. Grimau y Gálvez partió a caballo, y en Córdoba fue asaltado por un soldado de Artigas, José “el Inglés” García, quien le ordenó que le entregara los papeles. Éstos habrían ido a parar a manos del líder oriental o a las de Miguel Calixto del Corro, sacerdote y diputado por Córdoba en el Congreso de Tucumán, quien tenía muy buenas relaciones con los aliados de Artigas.

Lo cierto es que el más importante documento de la historia de nuestro país no existe en su forma original.

Felizmente, a los pocos días de aquella histórica reunión, los congresales le habían solicitado al Director Supremo Juan Martín de Pueyrredón la impresión de 1500 copias en castellano y 1500 bilingües: 1000 en quechua-castellano, y 500 en aymara-castellano¹⁰. Una de las copias en castellano se conserva en el Área de Documentación y Registro del hoy Museo Casa Histórica de la Independencia, donada por Horacio Descole¹¹ en 1973. Consta de tres folios independientes, escritos a mano en ambas caras con tinta negra, devenida en color sepia. En el Folio 1 en su anverso se lee a modo de carátula: “Acta de la Jura de la Independencia a 9 de julio de 1816”; en el Folio 2 se encuentra la Fórmula del Juramento, con firmas autógrafas; en el Folio 3 se observa el texto completo del Acta y la declaración con firma autógrafa de Serapión José Arteaga. El documento no está disponible al visitante; lo que se exhibe es un facsímil.

Conviene detenernos brevemente en la ubicación espacial: la Casa, tal como puede ser visitada en la actualidad, es una reconstrucción hecha para acoger el Museo de la Independencia e inaugurada en 1943. Antes de esa fecha, había sufrido distintas intervenciones y refuncionalizaciones, incluida su demolición casi total (salvo el Salón de la Jura, el único sector preservado a lo largo de estos casi doscientos años). Hoy, recuperada la distribución original, consta de dos patios, en torno de los cuales están las habitaciones. El visitante accede al Museo, desde un zaguán de entrada, al ala izquierda del primer patio (el ala derecha está destinada a oficinas), para iniciar un recorrido cronológico que va de la Colonia hasta la historia, sobre todo fotográfica, de la Casa, a lo largo de siete salas. La puerta que comunica la última con el zaguán que obra como puente entre el primer patio y el segundo tiene al frente la de la Sala de la Jura, donde se realizaron las sesiones del Congreso y que alberga hoy réplicas de parte de los muebles usados en ellas¹² y retratos de los diputados. El visitante sólo puede adentrarse en esta sala un par de metros; luego encuentra un límite consistente en una barra horizontal colocada a un metro y medio del suelo, sobre la que se

apoya, centralmente, la vitrina que contiene el facsímil de la copia. A ambos lados hay sendas infografías, una sobre el Congreso y otra sobre los diputados.

De este modo, el itinerario museístico, en el que la ubicación del documento que estamos analizando lo pone en el lugar de meta, resulta un signo icónico de una parte fundamental de nuestra historia, la que va de la Colonia a la Independencia, período durante el cual adquirimos el carácter de nación libre y soberana, tal como lo atestigua el Acta de Independencia. Esta dimensión testimonial es la que la convierte en parte del patrimonio argentino y, en consecuencia, en un objeto museable.

Según la clasificación de los objetos de museo propuesta por Magariños de Morentina la que nos referimos antes, el Acta es un objeto *único*; exhibido en el museo, deja de ser lo que fue para convertirse en un representamen de un objeto que, al devenir museológico, resulta ausente, lo que le da al signo carácter metafórico. El aspecto metonímico consiste en ser parte de un relato mayor, evocado por el conjunto de la Sala. También es un objeto *ejemplar o prototipo*, o sea, un legisigno, actualizado en el sinsigno que es el facsímil. Tratándose de un facsímil de una copia, adquiere doblemente el carácter de *réplica*, lo cual subraya su dimensión icónica.

En consecuencia, la eficacia del nuestro objeto de estudio es, ante todo, designativa, por cuanto le proporciona al interpretante un sustituto, en el marco de la operación metafórica ya señalada; pero asimismo es indicativa, en la medida en que el objeto museístico tiene con el original una conexión dinámica de recuperación y es indicio de los sucesos ocurridos en julio de 1816.

Profundizando aún más el análisis, diremos que el objeto exhibido es, en la clasificación peirceana, un índice, porque: a) tiene con el objeto original una relación de contigüidad social, ya que reproduce, en materia y estilo, los documentos de la época; de contigüidad espacial, porque se ubica en la misma sala en que el documento fue firmado; de contigüidad temporal, porque representa un cierto momento histórico, el mismo en el cual fue producido. b) La relación de factorialidad –segunda posibilidad en el caso de los índices- se basa en que el objeto representa, repetimos, una parte de un todo, entendido éste como la consecución del carácter soberano por parte de las Provincias Unidas del Río de la Plata. c) La relación de causalidad está dada no sólo porque en éste, como en cualquier otro objeto, las elecciones técnicas en los procesos de fabricación son también socioculturales, sino fundamentalmente porque hechos políticos de la envergadura de una Declaración de Independencia producen, en nuestra civilización occidental, y desde hace siglos, documentos probatorios.

Es, precisamente, en esta cualidad probatoria donde radica la agencia del Acta de la Independencia: es el mejor testigo posible, para las futuras generaciones, de la decisión trascendental tomada, de quiénes la tomaron, porqué y para qué. Por eso mismo, como nodo fundamental de una compleja red cuyos hilos comenzaron a tejerse hace casi doscientos años, interpela al visitante, particularmente al argentino, y lo coloca en el centro de una historia que es la

suya. El hecho de que se trate del facsímil de una copia de un original perdido –dato que podría debilitar su carácter documental- queda relegado a segundo plano.

Aunque pocos son los visitantes que se detienen a leer el texto (lectura difícil si se tiene en cuenta el deterioro sufrido por el papel y un estilo caligráfico que hoy nos resulta arduo), basta su presencia para que se recuperen atractores mnemónicos que datan, en gran medida, de la escuela primaria. Pero además, cabe recordar que una interpretación es siempre un texto que emerge de una gramática de reconocimiento devenida de producción –doble juego entre poder e ideología- y que es la resultante de un contexto histórico. Hoy, forma parte de nuestra gramática de reconocimiento una suerte de “revisiónismo” histórico que ha llevado a amplios sectores de la población a releer y repensar nuestra historia con una mirada mucho más crítica de lo que lo hicieron generaciones anteriores.

A modo de conclusión

La comunicación del patrimonio es el eje vertebrador y el propósito final de un museo, tarea que puede y debe hacerse contemplando, al mismo tiempo, sus necesidades vitales presentes. A partir de las funciones de investigación, conservación y transmisión cultural, el museo toma la de ser un instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de la comunidad, por cuanto la salvaguardia del patrimonio contribuye al proceso de identificación y socialización de un grupo humano.

Repensar nuestros museos, a fin de que cumplan con la mayor eficacia posible el papel cultural y social que les corresponde, implica volver a considerar la función que desempeña el objeto museístico en ellos. Por lo general, éste actúa como ícono o índice, tiene como referente a una cultura, actividad o hecho pasados y su significado es siempre renegociado en el presente, desde la gramática social de reconocimiento vigente.

Si recordamos que cualquier objeto forma parte de una red dinámica en la que interactúan sujetos y objetos, comprenderemos porqué, al analizar una de las partes –en este caso los objetos- estamos asimismo remitiéndonos a la otra, es decir, a las personas que también formaron parte de esa red. Es en este sentido que podemos decir que el objeto museístico tiene una dimensión profundamente antropológica.

Notas

¹ Siguiendo a Michel Serres, Latour utiliza la noción de “cuasi objetos”, esos híbridos que no son enteramente humanos ni tampoco exclusivamente no humanos y a los que califica como “reales como la naturaleza, narrados como el discurso, colectivos como la sociedad, existenciales como el Ser” (Latour, 2012, p. 133). Ellos son el terreno de todos los estudios empíricos efectuados sobre las redes.

² La propuesta de Renfrew pretende unir los aspectos físicos y conceptuales de la materialidad, en contraste con las oposiciones clásicas entre mente y materia, signo y referente, significante y significado. Para Renfrew, la cultura material de cualquier sociedad es un vasto compromiso continuo que define la vida de esa sociedad. A

ello añade Malafouris que “agencia e intencionalidad pueden no ser propiedades de las cosas, pero tampoco son propiedades humanas: son las propiedades del compromiso material, es decir, de la “zona gris” donde confluyen cerebro, cuerpo y cultura.”

³Magariños de Morentín denomina a esas semiosis vigentes “atractores mnemónicos”, a los que define como “imágenes (experiencias figurativas, cualitativas y/o normativas) conservadas en la memoria, que reconducen lo que se está percibiendo a otras percepciones ya dotadas de sentido (o dotadas de un significado histórico), atribuyéndoselo, contraponiéndolo, transfiriéndolo o proponiéndolo como el sentido (o como la búsqueda de significado) de la nueva propuesta perceptual”(2008: 333).

⁴International Council of Museums, organización dependiente de la UNESCO, creada en 1946 como foro diplomático, compuesta por cerca de 30.000 museos y profesionales de museos que representan a la comunidad museística internacional. Tiene estatus consultivo en el Consejo económico y social de las Naciones Unidas.

⁵ “La forma en que las cosas son puestas en exposición y cómo son vistas, su régimen de curiosidad, no pueden ser separadas de la distribución espacial, las técnicas de exposición, los recorridos de los visitantes, la distinción entre salas de exposición, almacenes y áreas de estudio, el sentido de autenticidad y el naturalismo en la exhibición de los objetos” (Estévez, 2011, p. 45).

⁶Según Magariños, un Mundo Semiótico Posible es “una representación que muestra las características relacionales según las cuales determinada entidad se vincula con otras, en el conjunto de contextos en los que efectivamente se registra su presencia. (...) Cada MSP está constituido por múltiples definiciones contextuales y/o configuracionales y/o disposicionales, todo ello referido a una única entidad.” (Magariños, 2008, p. 392-393).

⁷ Artificios como la vitrina o el cimacio, separadores entre el mundo real y el mundo imaginario del museo, no son otra cosa que rótulos de objetividad que sirven para garantizar la distancia (crear una distanciaci3n, como decía Bertolt Brecht del teatro) y señalar que lo que se presenta no pertenece más a la vida, sino al mundo cerrado de los objetos (ICOM 2010:63).

⁸ Las ciudades representadas fueron: Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, La Rioja, San Juan, Mendoza, San Luis, Córdoba y Buenos Aires. También se incorporaron a las sesiones diputados provenientes del Alto Perú (Charcas, Chichas, La Plata, Mizque y Cochabamba), regiones que posteriormente quedarían fuera del actual territorio nacional. Las provincias del Litoral y la Banda Oriental, bajo la influencia de José Gervasio de Artigas, al igual que los territorios del Paraguay, no estuvieron representados.

⁹ (1788-1852) Abogado nacido en Chuquisaca y representante por Charcas ante la Asamblea del año XIII y en el Congreso. Fue ministro de los gobernadores tucumanos Aráoz y González. Participó en la Asamblea que declaró la Independencia de Bolivia. En 1841, llegó a ejercer la primera magistratura de su país.

¹⁰El Acta en quichua-castellano lleva como título “versión parafrástica” ya que el documento contiene el texto en ambos idiomas separados por una columna, conforme al objetivo de difundir el Acta entre los hablantes de ese idioma. Contiene notas sobre ortografía y pronunciación del quichua. Fue publicado en la imprenta de M. J. Gandarillas (Buenos Aires, 1816). Consta de dos hojas sin foliar, a dos colores y fue cedida en préstamo por el Museo Mitre, Biblioteca Americana, Sección Lenguas Americanas. La copia parafrástica en idioma aymara cuenta con dos folios, publicados por la misma imprenta de M. J. Gandarillas (Buenos Aires, 1816). Fue cedida en comodato por el Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, de Luján, provincia de Buenos Aires, donde había sido hallada merced a un trabajo de relevamiento histórico del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI).

Cabe preguntarse el porqué de la elección de estas dos lenguas indígenas y no de otras que aún hoy continúan hablándose en nuestro país. La respuesta radica en la propuesta de adoptar como forma de gobierno una monarquía parlamentaria, al estilo inglés, presentada al Congreso por Manuel Belgrano y secundada por José de San Martín y Miguel de Güemes. Las Provincias Unidas tendrían su capital en Cuzco y la corona sería entregada a un descendiente de la casa de los Incas, posiblemente a Juan Bautista Tupac Amaru. En ese marco, cobra sentido la elección de las dos lenguas andinas, por su potente evocación de lo incaico.

¹¹Rector de la Universidad Nacional de Tucumán entre 1946 y 1951, su gestión fue una de las más memorables en esa casa de altos estudios: diseñó una nueva estructura, organizada por institutos, y aumentó de 5 a 40 las carreras que se cursaban; expandió la Universidad en la región, creando el Instituto de Geología y Minería, el Instituto de Biología de Altura y el Instituto de Medicina Popular, en Jujuy; la Escuela Técnica de Vespuccio y el Instituto de Humanidades, en Salta; la Escuela de Agricultura en El Zanjón, en Santiago del Estero, por ejemplo. Incorporó a la UNT la Universidad Salesiana del Trabajo y creó el Servicio Médico.

¹²Los originales se conservan en la Iglesia de San Francisco.

Bibliografía

- BANN, Stephen (1995). Shrines, curiosities, and the rhetoric of display. En: *Visual culture. Culture beyond the appearances* (p. 14-29). Seattle: Bay press.
- BIALOGORSKI, Mirta (2002). *Una perspectiva semiótica en el diseño de una muestra museográfica*. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica. <http://museohernandez.buenosaires.gob.ar/wp-content/uploads/2013/01/Una-perspectiva-semi%C3%B3tica-en-el-dise%C3%B1o-de-una-muestra-museogr%C3%A1fica.pdf>
- EL REDACTOR DEL CONGRESO NACIONAL (1816-1820). Digitalizado por la Universidad de Illinois. En: http://archive.org/details/3649770_1816
- ESTEVEZ, Fernando (2011). Fetichismo, fantasmagoría, desechos y lo dado a ver en el museo. *En Revista Museo y territorio*. N° 4. 2011. 43-48. <http://www.museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio04-4.pdf>
- ICOM (2010): *Conceptos claves de museología*. http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf
- KNAPPETT, Carl (2002). Photographs, skeuomorphs and marionettes. En: *Journal of material culture*. Vol. 7(1).
- _____(2005). *Thinking through material culture*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press.
- KNAPPETT, Carl y MALAFOURIS, Lambros (eds.) (2008). *Material Agency*. Nueva York: Springer..
- LATOUR, Bruno (2012). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan (2002-2007). *Hacia una semiótica indicial*. <http://www.magarinos.com.ar/Semiotica-Indicial.html>
- _____(2008): *La semiótica de los bordes*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- MALAFOURIS, Lambros (2005). The cognitive basis of material engagement: where brain, body and culture conflate. En: DE MARRAIS, E. et al. *Rethinking materiality: the engagement of mind with the material world* (p.53-62). Cambridge: McDonald Institute for archaeological research. http://cogprints.org/4629/2/05Malafouris_PM.pdf
- NAVA RIVERO, Jesús. El museo. Espacio de representación y la nueva reconstrucción del significado de los objetos culturales. *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*. http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_nava01.html
- SANTACANA I MESTRE, Joan (2010). *Reflexiones desde el museo en torno a la historia*. En: *Revista Museo y territorio*. Nos. 2-3. 2009-2010. Págs. 73-86. <http://www.museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio02-7.pdf>
- SANTACANA I MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón, España: Trea.
- Sitio oficial del Museo Casa Histórica de Tucumán: <http://www.museocasahistorica.org.ar>

Eufemismo y disfemismo: apuntes sobre estas dos clases especiales de metáforas

Daniela Soledad Gonzalez

gonzalezdanielasoledad@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Desde la publicación de *Metaphors we live by*, de Lakoff y Johnson (1980), ha tomado gran fuerza en los estudios lingüísticos la concepción de la metáfora como un proceso de pensamiento, que, por otra parte, se refleja también en nuestro obrar. En este trabajo se partirá de una breve referencia a esta renovada mirada de la metáfora surgida en los años ochenta para luego pasar a una escueta presentación del eufemismo y del disfemismo, los cuales serán considerados como clases especiales de metáforas. En el tercer apartado se detallarán las funciones sociales y cognitivas desempeñan estos recursos y los mecanismos lingüísticos que utilizan.

Palabras clave: Metáfora, eufemismo, disfemismo, función social.

Keywords: metaphor, euphemism, dysphemism, social function.

1. Después de *Metaphors we live by*: la mirada puesta sobre la metáfora conceptual

La metáfora ha sido estudiada desde antiguo. Si bien Aristóteles desarrolla el aspecto figurativo de la retórica, que retomarán y desarrollarán los estudios de la retórica clásica,¹ habilita también la lectura de la metáfora como un fenómeno del pensamiento, que fue propagada particularmente a partir de los estudios de Lakoff y Johnson en 1980.² Lakoff y Johnson constatan que la comprensión de la metáfora generalmente no es diferente de la comprensión del lenguaje literal. Indican que nuestro sistema conceptual se estructura a través de conceptos metafóricos: la metáfora halla semejanzas entre dos dominios, uno abstracto y otro concreto, con el fin de facilitar la comprensión del dominio abstracto. Así, en la metáfora EL AMOR ES UN VIAJE, por ejemplo, el dominio abstracto de AMOR se conceptualiza en términos de otro, el de VIAJE, que está mejor delineado en la mente humana debido a la experiencia que implica de las interacciones corporales del individuo con su entorno. Esta consideración de la primacía de la experiencia es lo que se ha denominado *experientialismo*, en inglés *embodiment*, y provee una explicación de por qué en la mayoría de los casos las metáforas dan expresión a realidades abstractas en términos de otras más concretas.³

Lakoff y Johnson arguyen que las acciones, eventos y objetos se entienden en términos de *gestalts experienciales*, i. e., todos estructurados y significativos dentro de la experiencia, que le dan a esta una coherencia y la estructuran. Por ejemplo, la metáfora LA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA estructura no solo la forma en la que hablamos acerca de las discusiones (v. gr., *atacó el punto débil de mi argumento, defendió una posición, sus críticas dieron justo en el blanco, le disparó a mis mejores argumentos*), sino también el modo mismo de concebir y llevar a cabo discusiones en nuestra cultura.

Los autores señalan, además, que el hecho de destacar un aspecto de un elemento en virtud de la metáfora que se establece con él, lleva a ocultar otros aspectos. Esto puede ejemplificarse con el sistema metafórico subyacente en el metalenguaje, que puede observarse en la metáfora del canal LAS EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS SON RECIPIENTES PARA LOS SIGNIFICADOS. Algunas expresiones metafóricas que se inscriben en este sistema son *Yo te di esa idea, Tus razones no nos alcanzan, Trata de poner tus ideas en menos palabras y Juegas con las ideas, las vistas de forma caprichos*.⁴ ¿Qué aspectos del proceso de comunicación enmascaran estas metáforas? Uno de ellos podría ser que suponen que los enunciados poseen un significado en sí mismos, desligado del contexto y los hablantes.

2. El eufemismo y el disfemismo como clases especiales de metáforas

Chamizo Domínguez (2004, p. 45) lleva a cabo una caracterización de la metáfora que bebe de diversas fuentes. Es la siguiente: “consiste en dar a una cosa el nombre que pertenece a otra”,⁵ lo cual “conlleva característicamente una falsedad categorial”,⁶ y se la define como una transferencia desde un dominio conceptual (el dominio *fuentes*) a otro (el dominio *término*) (Cfr., Lakoff y Johnson 1980).

Chamizo Domínguez afirma que todas las características que definen a las metáforas se pueden aplicar también a los eufemismos y a los disfemismos, por ello concluye que eufemismos y disfemismos podrían ser considerados como metáforas, o al menos como un caso especial de metáfora.⁷ Afirma también que poco es lo que se ha estudiado sobre estos recursos considerándolos desde esta perspectiva.⁸

Siguiendo a Allan y Burridge, entiende por eufemismo lo siguiente: “A euphemism is used as an alternative to a dispreferred expression, in order to avoid possible loss of face either one’s own face or, through giving offense, that of the audience, or of some third party”. Por el contrario, “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 euphemistic expression for just that reason”.⁹

Es importante subrayar que un eufemismo o disfemismo lo es de acuerdo con el contexto en el que es enunciado y en relación con las intenciones del hablante, sus creencias, los conocimientos de los

participantes en el intercambio lingüístico, los gestos, etc. Es en función de todos esos elementos que una determinada expresión puede ser entendida literal, metafórica, eufemística, disfemística o irónicamente. De hecho, cuando el oyente no es cooperativo (o no quiere serlo) desaparece el efecto eufemístico. Es sugestivo, en este sentido, el hecho de que las fronteras entre los eufemismos y los disfemismos son muy borrosas en algunas ocasiones (depende de si el x-femismo en cuestión reemplaza a una palabra más o menos obscena, por ejemplo).¹⁰ En efecto, son convertibles el uno al otro (Cfr. Chamizo Domínguez 2004, p. 45).

Un rasgo interesante del eufemismo señalado por Chamizo Domínguez –y que puede extenderse al disfemismo–es la ambigüedad. No puede haber eufemismo o disfemismo si no cabe una diversidad de significados como interpretación de la expresión x-femística. Además, señala que “Un eufemismo no puede ser reemplazado por ninguna otra palabra y seguir surtiendo los mismos efectos cognitivos, estilísticos, sociales, etc. La razón de ello estriba en la inexistencia de sinónimos estrictos en una lengua natural dada” (Chamizo Domínguez 2004, p. 45).

Diferenciando estadios en la vida de un eufemismo desde el eufemismo novedoso, pasando por el semilexicalizado, hasta el lexicalizado, el autor señala que en este proceso se producen habitualmente redes de eufemismos, en particular en el estadio de semilexicalización. Tanto la característica de la lexicalización de los eufemismos como la de la integración de redes es un punto en común entre la metáfora y los x-femismos.¹¹ Además, “el grado de lexicalización de un eufemismo no es uniforme entre los hablantes de una comunidad lingüística dada. Por ello un término concreto puede ser sentido como eufemístico por algunos hablantes y no por otros, especialmente entre los hablantes de las diversas variedades dialectales de una lengua y los hablantes pertenecientes a diversas generaciones” (Chamizo Domínguez 2004, p. 2).

Los posibles efectos de la lexicalización de un eufemismo son los siguientes: a) el eufemismo se convierte en un término tabú, b) el eufemismo deja de ser ambiguo (v. gr., *coger* se ha convertido en un disfemismo en muchos países iberoamericanos, mientras que aún puede ser usado como eufemismo en España), c) se crean polisemias (v. gr.: el adjetivo *regular* significa ‘normal’, ‘periódico’ o ‘de acuerdo con la regla’, pero también tiene un uso eufemístico muy extendido para sustituir a ‘mediocre’ o ‘francamente malo’. Cuando el significado eufemístico de una palabra se lexicaliza y esa palabra se convierte en un término tabú o, al menos, inconveniente, los hablantes necesitan acuñar nuevos eufemismos para poder seguir refiriéndose al objeto en cuestión sin caer en ninguna inconveniencia (Cfr. Chamizo Domínguez 2004, p. 46-47).

3. Las funciones sociales y cognitivas del eufemismo y el disfemismo

El uso de expresiones eufemísticas pretende esquivar realidades que impresionan fuertemente a los seres humanos como la muerte, la locura y el sexo. Esta es la función social primaria del eufemismo: poder nombrar un objeto tabú o sus efectos.

Además de esta función principal, el eufemismo lleva a cabo otras funciones menores (Cfr. Chamizo Domínguez 2004, p. 47-48):¹² a) ser cortés o respetuoso, b) elevar la dignidad de una profesión u oficio (v. gr., *doctor* por 'médico'), c) dignificar una persona que sufre alguna enfermedad, minusvalía o situación penosa (v. gr., *invidente* por 'ciego'), d) atenuar una evocación penosa (v. gr., *dormirse en el Señor* por 'morir'), e) ser políticamente correcto (v. gr., *países del tercer mundo* por 'países pobres'),¹³ f) la manipulación ideológica de los objetos (v. gr., *interrupción voluntaria del embarazo* por *aborto*),¹⁴ g) evitar agravios étnicos o sexuales (v. gr., *subsahariano* para 'negro') y h) nombrar un objeto o una acción tabú (v. gr., *estar indispuesta* por 'menstruar').

La función primaria del disfemismo es la de mantener e intensificar la asociación entre el símbolo y el referente de modo que quede patente su lado más incómodo, en vistas a obtener algún efecto comunicativo. Días Pérez llama a esto *función estratégica o instrumental*. Por ella el emisor busca obtener algo más que un efecto inmediato de agresión o de burla. En los medios de comunicación, por ejemplo, esta meta es la obtención de una mayor repercusión social, que se traduce en un mayor nivel de audiencia (Cfr. Días Pérez, J. 2012: 174).

El autor enumera una serie de funciones subsidiarias a esta función estratégica, que se presentan a continuación (Cfr. Días Pérez, J. 2012: 174): a) deseo de ser agresivo (función hostil), b) ruptura con las convenciones sociales (función neutralizadora del abuso del lenguaje políticamente correcto), c) búsqueda creativa de la expresión ingeniosa e irónica (función estilística), d) jocosidad (función lúdica), e) desahogo (función catártica).

4. Mecanismos del eufemismo y del disfemismo

Existen innumerables mecanismos lingüísticos con efectos eufemísticos y disfemísticos. Se enumerarán solo algunos de ellos como botón de muestra. Para expresar disimulo y evadir el rechazo o incomodidad en quien habla y/o escucha existen procedimientos semánticos como la cuasisinonimia, la perífrasis, la hiperonimia meliorativa (v. gr., *trabajo* por 'prostitución'), el cultismo, el infantilismo (v. gr., *pipí* por 'orina'), la antífrasis (v. gr., *pacificación* por 'acción militar'), la negación (v. gr., *invidente* por 'ciego'), el tecnicismo, el extranjerismo, el uso de expresiones comodín como *eso* o *lo que te dije*, etc. También se emplean procedimientos formales fonéticos de semejanza o supresión (v. gr., *la pucha que lo*

tiró por su parónimo *la puta que lo parió*), morfológicos (v. gr., *es quedadito por es quedado*),¹⁵ gramaticales –como la elipsis–, etc.

En cuanto al disfemismo, se pueden utilizar recursos no verbales (gestuales y proxémicos), paralingüísticos (prosodia, errores ortográficos, etc.) y discursivos (v. gr., introducir un tema políticamente incorrecto, hacer silencio cuando se espera interacción), además de un amplio repertorio de recursos lingüísticos. Algunos de los mecanismos de la lengua que dan paso al disfemismo son los siguientes: a) fonéticos (v. gr., alteración fonética, imitación de la pronunciación), b) morfológicos: derivación (v. gr., *sudaca* por *sudamericano*), composición, inversión de género, c) sintácticos: sustitución deíctica, construcciones comparativas, omisión, cambio de orden de las palabras, entre otros, d) semánticos: sinonimia, parasinonimia, polisemia, metáfora cosificadora o animalizadora¹⁶ y e) léxicos, donde sobresalen el insulto y el lenguaje blasfemo y soez. Para mayores detalles sobre las funciones del disfemismo se puede consultar Días Pérez (2012, p. 304-435).

5. Conclusión

Como breve conclusión a este trabajo, se puede resaltar la importancia de la comprensión de la metáfora como un proceso de pensamiento. Considerados eufemismo y disfemismo como clases de metáforas, se hacen dignos de un tratamiento profundo, pues revelan intenciones particulares de los hablantes en los diferentes discursos sociales.

Conocer la naturaleza del eufemismo ayuda a aceptar que no se puede escapar de ellos, como tampoco se puede huir de las metáforas. Muestra, además, que son esenciales para mantener viva una lengua, adaptándola a las cambiantes circunstancias sociales e históricas. Por otra parte, su diversidad en las diferentes variedades de una misma lengua pone de manifiesto la variedad intercultural, pues en general el significado literal de los significantes de una misma lengua es equivalente en sus variedades, pero no ocurre así tan frecuentemente con sus significados eufemísticos o disfemísticos.

Notas

¹ Sobre los estudios que la retórica clásica hizo del tema, baste decir que esta disciplina desarrolló un aspecto importante de los conceptos aristotélicos sobre la metáfora, concibiéndola como un recurso o figura retórica. Definió y estableció relaciones entre símil, metáfora, metonimia y sinécdoque. Concibió la metáfora como la identificación verbal de algo presente con algo evocado, algo así como una comparación incompleta en la cual no estaba presente *como*. Para mayores detalles, cfr. Manual de Retórica y recursos estilísticos, de Ángel Romera: <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/simil-o-comparacion> [Consultado el día 10/10/12].

² Para una fundamentación de estas afirmaciones, cfr. Kirby, John T. (1997) "Aristotle on Metaphor". En: *The American Journal of Philology* IV. Vol. 118, 517-554, y Martín de la Rosa, M. (2002). *Estudio contrastivo de la*

metáfora en el discurso periodístico: el conflicto de las vacas locas en la prensa española e inglesa. Tesis doctoral. Madrid. p. 53.

³ En relación con esto puede traerse a colación la siguiente observación de los autores: las teorías científicas suelen ser, en muchos casos, metafóricas, y “La capacidad de atracción intuitiva de una teoría científica tiene que ver con el acierto con que sus metáforas se ajusten a la experiencia personal” (Lakoff G. y Johnson M. *Metáforas de la vida cotidiana* (2001). Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. 5ª ed. Madrid: Cátedra).

⁴ Esta última metáfora es un ejemplo de metáfora perteneciente propiamente al orden figurativo poético.

⁵ Aristóteles citado por Chamizo Domínguez (2004: 45).

⁶ Grice (1989). “Logic and conversation”. En: *Studies in the way of words*. Cambridge (Mass.): Harvard University, p. 34. Citado por Chamizo Domínguez (2004: p. 45).

⁷ Bolinger, D. (1982) *Language, the loaded weapon: the use and abuse of language today*. Londres: Longman, p. 149. Citado en Chamizo Domínguez (2004: 45).

⁸ Los estudios que cita el autor son Pfaff, Gibbs, Johnson (1997). *Metaphor in using and understanding euphemism and dysphemism*. *Applied Psycholinguistics*, 18: 59-83 y Chamizo Domínguez; Sánchez, Benedito. (2000) *Lo que nunca se aprendió en clase: eufemismos y disfemismos en el lenguaje erótico inglés*. Prólogo: K. Allan. Granada: Comares.

⁹ Citado por Chamizo Domínguez (2004. p. 45).

¹⁰ De ahora en adelante, se escribirá x-femismo cuando se haga referencia tanto a los eufemismos como a los disfemismos, siguiendo la terminología de Allan y Burridge (1991: 29-30), citados por Días Pérez, J. (2012). *Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía: Los actos de habla hostiles en los medios de comunicación virtual*. Tesis doctoral. Getafe (Madrid), p. 212.

¹¹ Podemos referirnos, por ejemplo, al morir en términos de viajar, de acuerdo con el eufemismo básico «Morir es VIAJAR» (*Morir es irse al otro barrio, Morir es irse al cielo*, etc.).

¹² De más está decir que, aunque en cada emisión suele sobresalir una determinada intención, en muchas ocasiones se superponen varias de ellas de tal manera que es difícil hallar una función prominente.

¹³ Especialmente sensible a estos usos es el lenguaje de la política y el de la publicidad.

¹⁴ A su vez, *aborto* es un término propiamente eufemístico.

¹⁵ De más está decir que *quedado* es, a su vez, un eufemismo.

¹⁶ Un ejemplo de metáfora cosificadora es el uso de *tarugo*, que pasó a lexicalizarse desde el lenguaje de los carpinteros (en el que designaba un trozo de madera sobrante e inútil) para nombrar a la persona incompetente para un oficio.

Bibliografía

DÍAS PÉREZ, J. (2012). *Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía: Los actos de habla hostiles en los medios de comunicación virtual*. Tesis doctoral. Getafe (Madrid).

CHAMIZO DOMÍNGUEZ (2004). La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo. En: *Panace@*. Vol. V, N° 15. En línea: <http://www.medtrad.org/pana.htm> [Consulta: 03/06/2013]. p. 45.

GIBBS (1992). When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor. En: *Poetics Today*, Vol. 13, No. 4, pp. 575-606.

KIRBY, John T. «Aristotle on Metaphor». En: *The American Journal of Philology* IV (1997). Vol. 118, 517-554.

LAKOFF G. y JOHNSON M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2001.

ROMERA, Ángel, Manual de Retórica y recursos estilísticos, de <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/simil-o-comparacion> [Consultado el día 10/10/12]

MARTÍN DE LA ROSA, María Victoria. *Estudio contrastivo de la metáfora en el discurso periodístico: el conflicto de las vacas locas en la prensa española e inglesa*. Madrid, 2002. Tesis doctoral.

Juegos e intermitencias metalingüísticas: construcción de sentidos en espacios interculturales

Graef, Liliana

lilianagraef@hotmail.com

Malaczenko, Norma

normys17@yahoo.com.ar

Proyecto: La Gramática en fronteras (inter)disciplinares. Entramados semióticos. Parte II

Alarcón Raquel (Directora). Tarelli Victoria (Co-Directora). Franco Sebastián. Simon Gustavo. Alcaráz Juan José. Casco Gonzalo. Malaczenko Norma. Pérez Campos Juan Ignacio

Profesorado y Licenciatura en Letras

Universidad Nacional de Misiones

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Resumen

Como fruto de reflexiones en proceso iniciadas en el marco del Seminario “Gramática, Metalenguaje y Discursos”, en esta ocasión se selecciona una de las operaciones metalingüísticas que consistió en la reformulación de un texto poético por medio de estrategias morfosintácticas, léxico- cognitivas, léxico- semánticas, pragmático- discursivas, dando lugar a un nuevo texto en el cual los cambios realizados alteraron los sentidos del texto original y produjeron diferentes connotaciones asociadas a los usos típicos de nuestra región misionera. En un segundo momento, se problematizan las configuraciones discursivas y socio-semióticas que se construyen en un espacio particular de la provincia caracterizado por la presencia de descendientes de la inmigración ucraniana, a través de la identificación de vestigios/persistencias de tradiciones culturales semantizadas por un lenguaje que funciona como aglutinante, y cuyos enunciados dejan asomar -sobre la base del español- intermitencias de la lengua materna de los inmigrantes de la zona.

Palabras Claves: Metalenguaje- Estrategias discursivas- Interculturalidad- Semiosfera- Operaciones gramaticales

Keywords: Metalanguage- - discursive strategies- Interculturality- semiosfera-grammatical operations

Como alumnas avanzadas de las carreras de profesorado y licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, compartimos este trabajo que tuvo su origen en el marco del Seminario “Gramática, Metalenguaje y Discursos” dictado por profesores de las cátedras de Gramática como transferencia de investigaciones que entrecruzan aspectos gramaticales, lingüísticos y semióticos. A partir del desarrollo de distintos ejes temáticos que tuvieron en cuenta la actividad metalingüística en las construcciones discursivas, pudimos profundizar conocimientos

sobre el lenguaje y procedimientos de reflexión en formas típicas de uso en diferentes ámbitos o semiosferas, poniendo en juego las herramientas de la gramática desde un enfoque interfaz para la comprensión y producción de enunciados.

En primer lugar, se presenta un recorte de uno de los procedimientos metalingüísticos que consistió en la reformulación de un texto poético por medio de estrategias morfosintácticas, lexicales, semánticas y pragmáticas, dando lugar a un nuevo texto en el cual los cambios realizados alteraron los sentidos del texto original y produjeron diferentes connotaciones asociadas a los usos típicos de nuestra región; aspectos de la actividad verbal que adquieren mayor relieve cuando la reflexión sobre el propio uso los vuelve conscientes en dinámicas de contextualización y recontextualización.

En un segundo momento, destacamos que el dictado del seminario estaba orientado a despertar el interés por la investigación en los alumnos cursantes, en temas relacionados con variaciones lingüísticas de la región misionera, desde los planteos de Camblong acerca de las hibridaciones del *“dialecto asperón y basáltico”* propias de la provincia de Misiones, donde el constante contacto con otras culturas y otras lenguas, exhibe *“(…)la mezcla residual de arcaísmos y de cambiantes combinaciones, sincretismos extraños que amalgaman componentes lingüísticos de diversa índole y procedencia (...)”*(Camblong, 2003, p.49) y provoca dinámicas socioculturales y un entramado semiótico transcultural en el cual la gramática general se manifiesta con matices y sesgos interculturales. En tal sentido, se comparte en esta ponencia, como proyección de la experiencia, un plan de trabajo titulado: *“Intermitencias gramaticales de las lenguas inmigrantes en Misiones. El caso del ucraniano”*, en el cual se problematiza las configuraciones discursivas y socio-semióticas que se construyen en un espacio particular de la provincia, caracterizado por la presencia de descendientes de la inmigración ucrania.

1 .Un caso poético de juegos lingüísticos

El ejercicio de transformación del poema original en un nuevo texto lo comparamos con un juego, en el cual nos valemos de la Institución Literatura para trasladar usos y sentidos de la vida cotidiana y práctica. Partimos de un corpus o constelación de palabras correspondientes a/ o frutos de invenciones lingüísticas de la vanguardia argentina, de términos del diccionario intercultural (lexicón) y de inferencias que surgieron a partir del contexto y la organización textual que exigía el material de trabajo. Consideramos además aquellas expresiones que, por el hecho de ser usuarios de una lengua que se encuentra en contacto con lenguas vecinas (hecho que permite los préstamos), dan lugar a/o favorecen la formación de variantes socio dialectales, y entran en juegos de significación según las redefiniciones colectivas y sociales de que son objeto.

Así, destacamos la importancia de los procesos lingüísticos gramaticales en la invención de nuevas palabras, basadas en el uso del glíglico, una creación lingüística que consiste en la distorsión del código de uso habitual mediante recombinaciones morfológicas pero conservando las estructuras sintáctica y fonológica, dando lugar a la ampliación de posibilidades de sentido hacia direcciones impensadas que, en muchos casos, presentan un corte en la continuidad etimológica de la lengua.

Nuestro nuevo poema está compuesto por una polifonía que lo desnaturaliza de su original, re-creando predicados semánticos que puntualizan la atención en la carga de significación de los signos alterada por las invenciones.

Retomamos de Giammatteo y Albano (2001) el concepto de estrategia, como aquel esquema de acción formado en la memoria a largo plazo y que nos permite actuar eficazmente en nuevas situaciones comunicativas, entendiendo la memoria como fruto de una construcción social y colectiva que habilita los procesos de modificación e invención. Las estrategias puestas en juego fueron:

- Metacognitivas en su totalidad;
- Pragmático-discursivas en los momentos en que procedimos por inferencias y asociaciones de campos semánticos para la selección léxica adecuada a la situación comunicativa que teníamos a trabajar, por ejemplo aquellas vinculadas al género y la temática;
- Léxico-cognitivas en tanto que, una vez inferido el término-raíz original a través del reconocimiento del marco conceptual y de acuerdo con las intertextualidades que pudimos ir estableciendo por los esquemas mentales puestos en juego, otorgamos nuevos sentidos a las palabras creadas con partes de otras que fuera de la situación comunicativa tienen otro significado: las implicaturas de la vida cotidiana y del uso del habla individual de cada una ejerció influencias por la remisión a determinados usos contextuales de cada semiosfera;
- Léxico-semánticas en la búsqueda de sinónimos, antónimos o a través de metonimias referidas a distintos campos semánticos, o con hipérboles para evitar redundancias, imprecisiones y/o ambigüedades. A su vez, la competencia léxica proporciona saberes de otros campos incluso los del sentido común;
- Morfosintácticas, la información que el término ofrece de su constitución interna permite ejercer transformaciones de fonemas/morfemas lo que acarrea cambios en las categorías gramaticales; modificaciones bajo procesos de derivación/flexión/composición y conexión de palabras dentro de una frase o un enunciado, además de la invención de nuevas palabras.

Para ejemplificar las operaciones realizadas, presentamos a continuación el poema original con el que trabajamos y el texto transformado en el que se denotan algunos de los procedimientos realizados en cada una de las dimensiones gramaticales:

Poemas

Galimatazo (Glígligo original)

Brillaba, brumeando negro, el sol;
Agiliscosos giroscaban los limazones
Banerrando por las váparas lejanas;
Mimosos se fruncían los borogobios
Mientras el momio rantas murgiflaba.
¡Cúidate del Galimatazo, hijo mío!
¡Guárdate de los dientes que trituran
Y de las zarpas que desgarran!
¡Cúidate del pájaro Jubo-Jubo y
Que no te agarre el frumioso Zamarrajo!

WockyToki (Reformulación)

Chorreando espuma ñegra estaba la luna;
Velozibilantemente zaranqueteaban esas cocotijeritas

Menequeteando en dulcimovidic;
Se matafuegueaban las estrelnautas
Cada vez que el temblequerete monstruitante gruñizenteaba
¡M'hijito atrevetete para el WockyToki!
que los ombligumodis contemplaos
pero las pezuñititas escarbozonas descuartizaos.
¡Dubiliozate del corderinho Bee- Bee mais
Nou condescendais a los pellizcoseos del Patoruziñototote!

1.1 En el nivel sintáctico

- En la primera línea, hay dos verbos, brillaba (pasado) y brumeando (gerundio); nosotras invertimos su orden y ésta acción nos exigió el agregado de un sustantivo (espuma), que complete el sentido del primer verbo también agregado (chorreando). A esto se suma el hecho de que eliminamos las comas, y ello provocó que la estructura inicial se dividiera: antes había un sujeto para dos verbos y ahora hay un sujeto para cada verbo.
- En la segunda línea: la estructura se mantiene pero hay cambios semánticos, el adjetivo es reemplazado por un adverbio, y el artículo se sustituye por un pronombre demostrativo.
- En la tercera línea, la ubicación del verbo se mantiene, pero el resto de la estructura cambia: reemplazamos “por las váparas lejanas” por “en dulcimovidic”. Esto hace que cambie el sentido, porque la estructura anterior es un circunstancial de lugar, mientras que en nuestra versión, es circunstancial de modo.
- En la cuarta línea, quitamos el adjetivo y mantuvimos el resto de la estructura, operando cambios a nivel morfológico.
- En la quinta línea, se mantiene toda la estructura sintáctica, pero cambia el sentido.
- En la sexta línea, el sujeto pasa a estar en primer lugar y el predicado detrás, de modo que se elimina la coma.
- Séptima línea, quitamos el primer verbo, y en su lugar agregamos un pronombre relativo, que funciona de conector con la línea anterior. Eliminamos la preposición “de” y eliminamos el pronombre “que” de la frase “que trituran” y la reemplazamos por un verbo.
- Octava línea, eliminamos la preposición y agregamos un adjetivo. A la frase “que desgarran” la reemplazamos por un verbo.
- Novena línea, se mantiene la estructura sintáctica.
- Décima línea, eliminamos el pronombre “que”, que continuaba la idea de la línea anterior y agregamos una preposición. Además, agregamos un nuevo agente, “pellizcoseos”, quitando el adjetivo del texto original, por lo cual debimos agregar la preposición “del”.

1.2 En el nivel morfológico

- Brumeando negro/chorreando espuma negra: el sustantivo espuma lo inferimos por el verbo original brumear (nube, niebla), por lo que agregamos el verbo chorrear en gerundio, para mantener el modo verbal original. Con el adjetivo negra cambiamos el género y la /ñ/ para producir efectos fónicos diferentes.
- agiliscosos/Velozibilantemente: por la raíz del término inferimos que derivaba del adjetivo ágil, por eso colocamos un sinónimo como raíz, “veloz” y lo transformamos en adverbio, para mantener la

idea de movimiento. Además, empleamos el procedimiento de formación de palabras: adjetivo veloz + bilante+mente.

- Giroscaban/zaranqueteaban: por la raíz del término inferimos que derivaba del verbo girar, por eso colocamos un sinónimo como raíz, zarandear. Manteniendo la persona y el tiempo verbal. El procedimiento de formación de palabras: zarandear+quete+aban

- Limazones/cocotijeritas: por el sentido de la oración inferimos que se trataba de árboles, de modo que mantuvimos el campo semántico: tomamos un tipo especial de árbol, el cocotero, del cual realizamos un apócope para mantener la raíz, y le sumamos otro sustantivo que hace referencia a la forma de sus hojas, el diminutivo “ita” que usamos, por flexión, es para dar cuenta de una antonimia entre los árboles grandes del texto fuente, manteniendo el plural.

- Banerrando/menequeteando: al primer verbo lo identificamos con idea de movimiento para mantener la relación con la idea anterior, de modo que lo reemplazamos por un verbo que mantenga ese sentido: “menear”. Para ello procedimos según formación de palabras: menear + quete + ando, manteniendo el modo verbal.

- Váparas lejanas/dulcimovidic: cambiamos el sentido de lugar que se infiere por el adjetivo “lejanas”, por un modo de menear: dulcimovidic. Esta palabra la formamos con el adjetivo “dulce” que sufre flexión en la última letra + movi (apócope de movimiento) + dic que agregamos para completar el sentido de movidic que hace referencia a la ballena (intertextualidad).

- Se fruncían/se matafuegueaban: se mantiene el sentido porque lo fruncido da idea de achicharramiento, y eso lo asociamos a algo quemado. Además utilizamos la relación con el fuego por la ubicación temporal en la noche, que se refleja en el uso del sustantivo luna, y las estrellas, llamadas aquí estrelnautas. El sentido es el siguiente: si la luna chorrea espuma negra, oscurece, por lo tanto las estrellas se apagan. Para la conformación de “estrelnautas” procedimos por formación de palabras: estrel + nautas (sufijo que tomamos a partir de la palabra astronauta, e interpretamos como estrellas viajeras que caen).

- Mientras/cada vez que: el primer adverbio temporal da idea de un paralelo en el tiempo entre dos acciones y lo reemplazamos por una frase adverbial cuyo sentido es el de frecuencia de las acciones.

- Momios rantas/ temblequerete monstruitante: la estructura formada por sustantivo + adjetivo se mantiene, procediendo según una inferencia de que “momios” refiere a “momias”, por eso el uso del sustantivo “temblequerete”, como sensación de temblor que de la presencia de una momia. Además, de allí inventamos el adjetivo monstruitante formado por la raíz monstruo (que sufre flexión en la última letra)+ itante, que se transforma en adjetivo.

- Murgiflaba/gruñizenteaba: interpretamos que el verbo se refiere a mugir, por eso pusimos como sinónimo gruñir, manteniendo el tiempo verbal. Procedimiento por formación de palabras: el verbo gruñir es transformado en adjetivo gruñizente (referido a gruñidor) y nuevamente pasa a ser verbo por la terminación “aba”.

- Hijo mío/ m’hijito: el sustantivo “hijo” lo transformamos por flexión en un diminutivo y apóstrofo al pronombre “mío”, haciendo referencia a un uso lingüístico regional.

- Cuídate/ atrevetete: procedimos por antonimia, pero manteniendo el modo y tiempo verbal; además por formación de palabras: atrévete + tete, haciendo una intertextualidad con una canción.

- Galimatazo/ Wocky Toki: mantuvimos, semánticamente, el sentido en cuanto al uso del nombre propio, pero, al leer Jabber Wocky, nos sonó el dispositivo de comunicación conocido como Wocky Toki, y decidimos hacer uso de éste, para cambiar el nombre del personaje.

- dientes que trituran/ que los ombligumodis contemplaos: se mantiene el campo semántico corporal, pero hay una antítesis en los verbos, ya que la versión original destruye y la nueva sólo contempla. Procedimiento por formación de palabras: ombligo (sufre flexión en la última letra, “o” se transforma en “u”) + modis: que funciona como sufijo, es una invención, producto de la intertextualidad respecto a la vida cotidiana en base a un apodo que Norma emplea en su ámbito familiar para dirigirse, de modo cariñoso, a su hermana esta idea de mimosidad se opone a la de crueldad que se presenta en la siguiente línea.

- zarpas que desgarran/ pezuñititas escarbozonas descuartizaos: interpretamos que zarpas es la parte de un animal que hiere, y como continuamos con el campo semántico corporal utilizamos el sustantivo pezuñas, pero formada por flexión con triple diminutivo (ti-ti-tas), dando idea de pequeñas pero potentes, ya que lo calificamos con un adjetivo “escarbozonas”, que surge de la formación de: escarbar + zonas; esto da idea de escarbar como sinónimo de herir en profundidad. Para seleccionar el verbo, procedimos por sinonimia, y la flexión que sufre es en persona y tiempo, para mantener correlación con el verbo que atañe a los ombligumodis.

- Cuídate/Dubiliozate: se mantienen persona y tiempo verbal. El verbo está formado por: “dubi” (como raíz de la palabra “dubitativa”, que refiere a una clase de oración determinada por la duda, la cual asociamos a la ideas de precaución que conlleva el verbo “cuidarse de”) + lioz (invención nuestra) + ate (2da persona singular).

- Del pájaro Jubo-Jubo/ del corderino Bee-Bee: se mantiene el campo semántico en relación con los animales. Cordero sufre una flexión que da idea de diminutivo y despectivo por su tamaño. Además, se refleja un uso lingüístico fronterizo propio de la zona, en la terminación “inho”, extraído, en este caso, del nombre “Ronaldinho”. Mantuvimos las relaciones entre el nombre Jubu-Jubu y Bee-Bee, como referencia a los sonidos onomatopéyicos que emiten estos animales.

- Y que no te agarre el frumioso Zamarrajo/mais nou condescendais a los pellizcoseos del Patoruzinototote: el sentido de la versión inicial es la orden de cuidarse de alguien, que suponemos es un monstruo; en cambio para nuestra producción el personaje debe evitar dejarse atrapar por los engaños del animal. Respecto a “y que no te” lo reemplazamos por: “mais”, en tonalidad portuguesa, continuando con el uso lingüístico anterior (se traduce en más, para mantener la idea de adición de la conjunción y). La negación se mantiene, pero, en relación al dialecto fronterizo de contacto.

- La palabra “pellizcoseos” está formada por el sustantivo “pellizco”, que deriva del verbo “pellizcar” + seos (sufijo que utilizamos para transformar la palabra en sustantivo –por asociación con la palabra “manoseo”).

- El uso de nombres propios se mantiene, pero el que inventamos está formado por intertextualidad con el nombre del personaje Patoruzú + ino (flexión por diminutivo) + to-to-te (flexión por triple aumentativo).

Hasta aquí, presentamos una escueta muestra de los modos en que el metalenguaje se entrecruza en la producción de nuevos textos en los cuales resuenan o se reflejan tonalidades del dialecto misionero.

2. Intermitencias gramaticales de las lenguas inmigrantes en Misiones

Este apartado despliega un trabajo realizado en el marco de un proyecto de investigación, el cual Malaczenko comenzó a bosquejar a partir de las lecturas del Seminario y luego le dio forma para una beca de investigación que le permitió ingresar recientemente al equipo de investigación “La Gramática en fronteras (inter)disciplinares. Entramados semióticos. Parte II (Resolución 16H364)” en que se encuentra.

Esta propuesta de investigación trata de insertar una línea particular que parte de considerar la diversidad lingüística de la provincia de Misiones e intenta problematizar los aportes e intermitencias de la lengua ucraniana dentro de la región, especialmente en las zonas sobre las que se establecieron las primeras colonias agrícolas a fines del siglo XIX. Algunos de los objetivos que se proponen en el trabajo son:

- Identificar las semiosferas particulares del mundo-ucraniano donde persisten vestigios culturales y lingüísticos (religión, arte, festividades, costumbres culinarias, vida cotidiana, etc.)

- Configurar un corpus representativo que permita identificar modos de la cultura ucraniana plasmados a través de formas gramaticales dentro de los textos: canciones, cartas, documentos, manuscritos, literatura, ballet y vestimentas, fotografías, recetas, etc.

- Analizar, desde un enfoque de interfaz, las realizaciones gramaticales recurrentes en los textos del corpus y sus proyecciones en matices de la variedad dialectal del español en Misiones.

- Producir informes y comunicaciones de resultados.

Se parte de los escasos estudios realizados hasta la actualidad en la provincia respecto a la persistencia de la lengua de inmigración que consideran que los orígenes históricos del proceso inmigratorio constituyeron el espacio de luchas entre una política “argentinizante” y un proyecto combativo o de resistencia de los extranjeros que vieron impregnada su vida cotidiana por nuevos componentes culturales, a la vez que aportaban los suyos y resistían a una total pérdida de identidad –en este sentido, en este trabajo se emplea el concepto de vestigios/persistencia-.

La inmigración de población eslava (ucranianos y polacos) provenientes de Galitzia, perteneciente en ese entonces al Imperio Austro Húngaro, arribó a Misiones el 27 de agosto de 1897 atraídos por las políticas y las condiciones que les ofrecía el gobierno de Lanusse para asentarse en el territorio nacional, debido a la crisis social, política y agraria que atravesaba Europa en la segunda mitad del siglo XIX; además de los conflictos generados por el proceso de “polonización” que despojó a los ucranianos de su cultura y su lengua.

Sin embargo, el Gobierno nacional usó como instrumento fundamental, la escuela en la que se impuso el uso del español como “lengua oficial” y la prohibición sistemática de la lengua materna – incluso se los conoció como “rutenos”, sin diferenciarlos de los polacos-. La lengua de inmigración ucraniana empieza a quedar en este estado de cosas recluida al ámbito de los rituales y las prácticas religiosas y al espacio de lo privado, de lo íntimo y secreto, vedada al escenario público social en el que es sistemáticamente reemplazada por el español. Este complejo proceso histórico afectó las políticas lingüísticas familiares tomadas al interior de cada grupo donde fueron medidas con el fin de facilitar la integración a la nueva tierra, pero al mismo tiempo determinó el retroceso de la lengua a lo largo de tres generaciones. En este sentido, Wintoniuk, retomando a Bajtín, habla de

(...) “taciturnidad” (ausencia de palabra), es decir, un obligado mutismo que se impone a los hablantes, que no implica no tener nada que decir, sino no poder hacerlo o no tener posibilidad de decirlo. Es esta taciturnidad la que se observa como “silenciamiento”, sólo interrumpido en la intimidad de determinados momentos compartidos como las celebraciones religiosas o algunos momentos en las reuniones familiares. (...) (Wintoniuk, M., 2012, p. 46)

Por otra parte, se considera el manejo de la función pragmática de la lengua, según momentos, situaciones y tópicos conversacionales donde los gestos, movimientos y sentidos varios conforman el entramado semiótico y modos de caracterizar el devenir y discurrir de la/s lengua/s. Por ello es posible observar las continuidades identitarias y rupturas discursivas permanentes; donde el cambio de código delimita prácticas del saber/poder que establecen relaciones dinámicas de inclusión/exclusión, es decir aquellos enunciados enmarcados en el secreto, palabras que “no pueden” o “no quieren” ser dichas en español. Esto se puede visualizar en las palabras de Sileoni de Biazi quien menciona que

(...) la prevalencia de las etnias eslavas determinó que sus respectivas culturas y por ende el vehículo de las mismas, el idioma, celosamente custodiado y transmitido de padres a hijos durante casi un siglo, plantearan una fisonomía muy particular desde el punto de vista de la comunicación (...) (Sileoni de Biazi Glaucial, 1985, p. 31)

El Proyecto en que se inscribe este trabajo postula un abordaje transdisciplinar de la gramática en uso del dialecto misionero como así también análisis comparativos con las gramáticas de las lenguas vecinales/inmigrantes que se entremezclan/mestizan en los contactos socioculturales de la región. Enmarcados en dicho planteo, se problematizan las configuraciones discursivas y socio-semióticas que se construyen en una semiosfera multiétnica, pluricultural y plurilingüe, postulando, a partir de un abordaje interfaz, la configuración de propiedades lingüísticas (lexicales, morfosintácticas, semánticas) y la identificación de vestigios/persistencias de tradiciones culturales ucranianas.

En los espacios de interacción (instituciones religiosas, asociaciones, clubes y sobre todo la vida cotidiana –urbana y rural-), los vestigios de la lengua ucraniana conviven con la lengua española, y con los dialectos propios de las zonas fronterizas. La colectividad genera encuentros e intercambios buscando conservar la identidad a través de costumbres, ritos, modos y usos, semantizados por un lenguaje que funciona como aglutinante, cuyos enunciados dejan asomar -sobre la base del español- intermitencias de la lengua materna de los inmigrantes de la zona. En este sentido la mayor parte del tiempo está presente la función metalingüística en tanto preferencia de una lengua sobre otra.

Los problemas gramaticales se consideran imbricados con los procesos semióticos discursivos de comprensión y producción de sentidos y los usos del lenguaje en las dinámicas socioculturales de la región como realizaciones de una gramática general con matices y sesgos interculturales.

Es importante destacar que el proyecto cultural y lingüístico de conservación persiste en la actualidad, en distintos puntos de la provincia, a través de instituciones religiosas, educativas, culturales, que promueven la realización de encuentros de la colectividad y actividades diversas; y en muchas de ellas circulan textos en idioma ucraniano. En el seno de la vida familiar, se conservan también costumbres y tradiciones (culinarias, canciones, juegos, mobiliarios, utensilios, etc.).

En estas experiencias, el idioma juega un papel importante sobre todo en el campo lexical y fraseológico exhibiendo formas de un español plagado de hibridaciones y amalgamas extrañas, imponiendo, muchas veces, estas formas como signo de identificación más que como signo de distinción. Son tenaces formas de resistencia a la asimilación cultural, lingüística e identitaria, permitiendo la

pervivencia de variados elementos de la cultura y la tradición ucraniana. Se trata de una lengua más ligada a la familia y la amistad.

Para concluir esta primera cartografía de juegos e intermitencias metalingüísticas tomamos al lenguaje como un abanico de opciones que se despliegan en la semiosfera intercultural de nuestra provincia, de las cuales nos valemos para combinar operaciones, hibridaciones y sentidos múltiples, por ello consideramos relevante citar las palabras de González, quien sostiene que

...Todo idioma precisa de su caricatura... Por lo tanto, su “corrupción” es un juego caricatural –a veces- y otras veces una necesidad del hablante histórico –de las generaciones de hablantes- de ir ubicando cada término convocado a los reclamos cambiantes que cada elemento del idioma sufre por estar sumergido en un juego de piezas semejantes que oceánicamente se mueven como imanes o cazabobos a su alrededor, dejando toda la masa idiomática en una inestabilidad permanente. (González, H., p. 23)

Finalmente, como estudiantes/estudiosas de la lengua estas particularidades constituyen un foco de atención semiótica donde parafraseando a Camblong, allá en Misiones no solo atravesamos fronteras todo el tiempo, sino que las fronteras nos atraviesan.

Bibliografía

- CAMBLONG, Ana (2003): Palpitaciones cotidianas en el corazón del MERCOSUR en *Revista Aqueno N°1*
..... Lenguaje y metalenguajes en *Conferencia de apertura de actividades en el Programa de articulación en educación*. UNaM. Posadas, Misiones.
Fichas de circulación interna del Seminario “Gramática, Metalenguaje y Discursos”
GONZALEZ, H. (Comp.): El juego de las etimologías: de las palabras inventadas a las palabras del subsuelo en *Beligerancia de los idiomas*. Ed. Colihue.
SILEONI DE BIAZZI, Glaucia (1985): Aspectos de los bilingüismos español-ucranio y español-polaco de la ciudad de Apóstoles en *Ensayos sobre un área dialectal de lenguas en contacto: la provincia de Misiones*. Instituto de Investigación FHyCS, UNaM. Posadas, Misiones.
WINTONIUK, Marcela (2012): Persistencias y discontinuidades de la lengua ucraniana en Misiones. Memoria, identidad y nacionalidades (tesina de grado Lic. en letras) FHyCS, UNaM. Posadas, Misiones.

Acercamientos a una teoría semiótica del antropomorfismo

Agustina Inés Gretter

agustinagretter@hotmail.com

Eric Hernán Hirschfeld

hernan.hirschfeld@hotmail.com

Antonella Anahí Soria

anahi_cordoba15@hotmail.com

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

La presente investigación propone una lectura semiótica del *antropomorfismo*, desde la cual este existe como un *proceso significante* que se esconde detrás de una figura antropomórfica. Tomamos como base de nuestro planteamiento la noción de Recorrido Generativo de Algirdas J. Greimas. Además, para desarrollar nuestra hipótesis procesual, construimos una categoría de *figura humana*, que resultó la relación de cualidades racionales, lingüísticas y no-lingüísticas. Así, se obtuvo un proceso de tres momentos consecutivos, los cuales generan dos estados diferentes en una materia. El resultado: un producto antropomórfico que contiene la significación de lo humano. Desarrollamos, además, tres hipótesis derivadas: a) antropomorfismo como habla mítica, b) el producto antropomórfico presenta un estado de ser/parecer respecto del sentido de *lo humano* y c) desantropomorfismo: proceso complementario al antropomorfismo. Este proyecto investigativo no sólo intentó ser un aporte teórico en torno del antropomorfismo, sino también un cuestionamiento del sentido de lo humano.

Palabras clave: antropomorfismo-Greimas-proceso-semiótica

Keywords: anthropomorphism-Greimas-process-semiotics

1. Introducción

Lo que presentamos a continuación es el resultado de un trabajo de investigación desarrollado durante el primer cuatrimestre de Semiótica General del presente año, perteneciente a la carrera de Letras de la FHUC (Facultad de Humanidades y Ciencias), UNL (Universidad Nacional del Litoral).

Nuestro problema central es: *¿Qué es el antropomorfismo?* Al mismo decidimos abocarnos ya que el material teórico respecto a este concepto en el área de los estudios semióticos es escaso. Nuestro proyecto de investigación nace en el momento en que decidimos observar e investigar en torno de la categoría de *antropomorfismo*. La lectura de la teoría de Algirdas Greimas (Latella, 1985) nos ayudó a definirlo como un *proceso* en el cual "algo", a partir de la incorporación de cualidades humanas, se convierte en "otro algo". A este último lo llamamos *producto* del proceso, y logra equipararse a la figura

humana en cierto sentido o aspecto¹. Aquí se nos presenta la necesidad de definir la concepción de *figura humana* y, por extensión, del concepto de *cualidad humana*, fundamental para nuestro trabajo.

A partir de la lectura analítica del antropomorfismo en distintos tipos de textos, ofrecemos tres hipótesis derivadas: 1) el proceso de antropomorfismo puede entenderse como un *habla mítica*, 2) existe una dualidad *ser/parecer* que, concluimos, siempre presentan los productos antropomórficos, y 3) hay un posible proceso complementario al antropomorfismo, al cual denominamos *desantropomorfismo*.

Creemos que el estudio del antropomorfismo en el campo de los estudios semióticos es importante en tanto que lo que se pone en juego es el sentido de “lo humano” determinado convencionalmente. Pensar el sentido de lo humano no sólo es pensarse a sí mismo, objetivarse, desdoblarse, en tanto que la mirada semiótica es en sí una mirada que pretende ser objetiva al investigar el porqué de todos esos sentidos otorgados socialmente. Sino que además es problematizar cómo se expone y se manifiesta ese sentido de lo humano, reconstruyéndolo a cada instante y utilizándolo para fines diversos.

2. Marco teórico

Con el propósito de construir aportes en torno a la categoría de antropomorfismo, punto ciego o temporalmente abandonado por la perspectiva semiótica, presentamos a continuación los instrumentos teóricos que seleccionamos de Algirdas Greimas (1971) y Roland Barthes (2012).

Desde la teoría de Greimas, nos servimos de la noción de su Recorrido Generativo (Latella, 1985) el cual es una metodología que analiza el proceso de construcción de sentido, explicando sus distintos momentos. Es esta cualidad dinámica de “recorrido” la que nos interesa para pensar el antropomorfismo como proceso. Además, nos servimos de categorías específicas incluidas en el mismo, como son: (a) *sema*, la cual se define como la unidad mínima de significación dentro del proceso de construcción de sentido, y que (como desarrollaremos más adelante), es tomada en el presente proyecto para referirnos a las cualidades humanas como unidades mínimas de significación dentro del proceso antropomórfico; (b) *cuadro semiótico* propuesto para analizar las relaciones de *ser/parecer*; (c) *actante*, según las definiciones que presentan Greimas y Courtés (1990).

De la teoría de Roland Barthes, nos servimos de algunos instrumentos sugeridos en *Mitologías* (2012) más específicamente de la noción de *mito* como metalenguaje o lenguaje de segundo grado. Esta categoría resulta pertinente a la hora de construir la noción de antropomorfismo, en tanto que éste también puede ser observado como un mito o un metalenguaje, ya que genera productos

antropomórficos que tienden a *naturalizar* y *despolitizar* el sentido de *lo humano* tal cual lo hace el habla mítica.

Nuestro marco teórico no sólo está formado por instrumentos que seleccionamos desde las propuestas semióticas de otros autores, sino que también proponemos instrumentos desarrollados por el propio grupo de trabajo. Al comenzar a pensar el antropomorfismo, advertimos que para desarrollar una definición del mismo era necesario, en primera instancia, especificar qué entendíamos por *figura humana* y *cualidades humanas*. Por lógica, no se puede saber qué es el antropomorfismo si no se parte de una noción hipotética de *figura humana* y de lo que se considera *el sentido* de lo humano. Decidimos al respecto construir conceptos propios alrededor de estas categorías que fueran pertinentes con la lectura semiótica que proponemos. Cabe advertir que las categorías propias son hipotéticas, por lo tanto, susceptibles de ser modificadas a lo largo de la investigación.

A continuación, introducimos tanto una definición de figura humana, como así también una clasificación de las cualidades que hacen a la figura humana, que, como explicamos más adelante, también hacen al sentido de *lo humano* en el proceso del antropomorfismo.

Entendemos por *Figura Humana* a la imagen o sistema de signos de propiedades de todo ser vivo perteneciente a una especie que se diferencia de las demás especies vivas por su raciocinio: el *homo sapiens* como ente de esa especie con capacidad de razonar. De ahora en más remitiremos a esta noción utilizando indistintamente *figura humana*, *humano* u *hombre*.

Partiendo de que las cualidades humanas son todo aquello relativo al hombre o propio de él, convenimos en delimitar cuatro grupos o subtipos de cualidades que, creemos, las abarcan en su totalidad. Estos subtipos de cualidades son:

Cualidades de naturaleza racional: partimos de que la razón es la capacidad de pensamiento que diferencia al humano de cualquier otro ser vivo, pudiendo manifestarse exteriormente al sujeto o no. En el primer caso, por medio de una forma lingüística o por medio de otro tipo de actitudes o comportamientos. Sobre la base de esto planteamos la hipótesis de que la razón es quizás una *cualidad diferencial* (es decir que nos diferencia respecto a otros seres no humanos), pero no una *cualidad ontológica*.

Cualidades de naturaleza lingüística o verbal: Dentro de estas cualidades nos referimos a toda producción mental, de manifestación oral o escrita, a partir de cualquier idioma. Presuponen la razón, por ello no somos máquinas y hacemos un uso creativo del lenguaje². Tanto las producciones orales como las escritas presuponen rasgos físicos: para expresar el lenguaje oralmente se necesita del aparato

fonador, para manifestar el lenguaje por escrito, se necesita cualquier miembro del cuerpo que se pueda utilizar para llevar a cabo el acto de escribir. Estos caracteres lingüísticos van de la mano de una determinada actitud, entendida como un comportamiento intencional, pues el acto de manifestar construcciones lingüísticas es un acto volitivo.

Cualidades de naturaleza actitudinal o de comportamiento: Estas cualidades refieren a todas aquellas acciones, procesos o estados factibles de ser manifestados en, o producidos por, el ser humano. En cuanto a las cualidades actitudinales, hay que decir que en el hombre las acciones que le son propias presuponen la razón, de lo contrario estaríamos hablando de un ser que se guía por su instinto, lo cual echaría abajo la concepción de figura humana tal como la adoptamos hasta ahora. Estas acciones pueden implicar una actividad lingüística (realizar cierta cosa por medio del habla o la escritura).

Cualidades de naturaleza física: Son todas aquellas características físicas, corporales, biológicas que hacen a la especie *homo sapiens*, entre las cuales se distinguen por ejemplo, la postura erecta, los distintos sexos, los rasgos faciales, la disposición de las extremidades, entre otras.

Las categorías presentadas de *figura humana* y *cualidades humanas* son bases, junto a los instrumentos tomados de las propuestas de Greimas y Barthes, para desarrollar la noción de antropomorfismo, lo cual haremos a continuación.

3. ¿Qué es el antropomorfismo?

Comenzamos el desarrollo de esta investigación preguntándonos *¿Qué es el antropomorfismo?* Y ante esta pregunta surgieron ciertas hipótesis. Lo que se explicitará seguidamente es un conjunto de instrumentos que pretenden dar respuesta a la anterior pregunta, instrumentos que tienen como objetivo bases teóricas para llevar a cabo un abordaje semiótico del antropomorfismo.

3.1 Antropomorfismo como proceso

Del mismo modo que Greimas desarrolló su metodología como un “recorrido” que marca momentos en la producción del sentido, proponemos pensar el antropomorfismo como un proceso a través del cual, en tres momentos consecutivos, se genera la significación de *lo humano* en un producto antropomórfico. Llamamos *producto antropomórfico* (PA) a aquello que en distintos textos es leído con un sentido *humano*, sin ser una *figura humana*, tal como la introducimos en el presente proyecto. En algunos tipos de textos es posible identificar más de un *producto antropomórfico*, por lo que en esos casos se distinguirá lo que denominamos *producto antropomórfico central* (PAC), de lo que es un *producto antropomórfico subordinado* (PAS), siendo éste último el que depende del accionar del primero. Las cualidades humanas (racionales, físicas, lingüísticas y actitudinales), son tomadas como

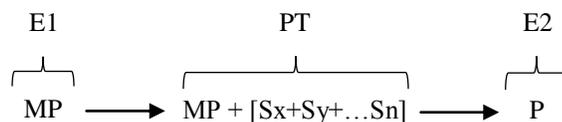
semas, o unidades mínimas de significación dentro del proceso antropomórfico. Con éstas se construye el sentido de *lo humano* en el PA. Pasamos a explicar, entonces, lo que postulamos o proponemos como los tres momentos del proceso de antropomorfización.

El primer momento es denominado *Estado 1* (E1). En el mismo identificamos una *Materia Prima* (MP), denominada así porque es el elemento sobre el cual actúa el proceso, generando cambios en ella. Se entiende por *materia prima* a toda *idea* de un objeto, cosa inanimada o animada, puede ser la idea de un objeto inerte o la idea de un ser vivo, sea humano o no, presente en cualquier tipo de texto.

En un segundo momento, al que denominamos *Proceso de Transformación* (PT), a la materia primase le suman semas (las cualidades humanas, que pueden ser de cualquiera de los tipos mencionados anteriormente: racionales, físicas, actitudinales o lingüísticas). La sistematización de semas consiste en la filiación de una de las cualidades o de una combinación de las mismas. La transformación del segundo momento opaca la *idea* del objeto o ser vivo (sea esta idea la de una figura humana o no) de la materia prima del E1, produciéndose de esta manera el sentido de *lo humano*.

Por último, en un tercer momento o *Estado 2* (E2), se observa un PA como resultado de la suma de semas o cualidades humanas a la materia prima, lo cual genera un sentido de *lo humano* en el mismo. Este proceso lo representamos en el siguiente esquema lógico.

PROCESO DE ANTROPOMORFIZACIÓN



Referencias:

MP= Materia Prima

S= Cualidades humanas como semas

Sl= Cualidades lingüísticas

Sr= Cualidades de racionalidad

Sa= Cualidades actitudinales o de comportamiento

Sf= Cualidades de naturaleza física

PA= Producto antropomórfico = MP + (Sx,+Sy,+...Sn)

Como vemos, el razonamiento lógico es representado a modo de tres momentos consecutivos, en los que se puede visualizar la diferencia de los estados E1 y E2, y sobre todo el proceso de transformación de

la materia prima a través del cual se genera el sentido de *lo humano*. Las cualidades humanas son llamadas Sl, Sr, Sf, Sa, (según sean cualidades lingüísticas, racionales, físicas o actitudinales, respectivamente) y sumándose a la materia prima, ponen en funcionamiento el mecanismo a través del cual se opaca o disminuye la idea del objeto o ser vivo representado en el E1. Este razonamiento lógico, y su modo de representarlo, permite ser utilizado a la hora de analizar el antropomorfismo en cualquier tipo de materialidad significativa.

4. Hipótesis derivadas del análisis del antropomorfismo

4.1 Antropomorfismo como habla mítica

En el proceso del antropomorfismo podemos observar que el producto es asumido con un sentido de *lo humano*, generado por el mismo proceso de transformación y sin que esa significación sea cuestionada, sino que, por el contrario, se naturaliza ese “parecer humano”. Este caso genera a su vez otra pregunta: ¿por qué tendemos a naturalizar al objeto antropomórfico como humano?

Hipotetizamos que, tal como nos explica Barthes (2012) que funciona el habla de tipo mítica, el antropomorfismo es un tipo de habla como ésta, que genera productos con un sentido de *lo humano*, naturalizándose hasta tal punto que, en lugar de ser asumido como un producto antropomórfico, es leído al mismo nivel que el de una *figura humana*.

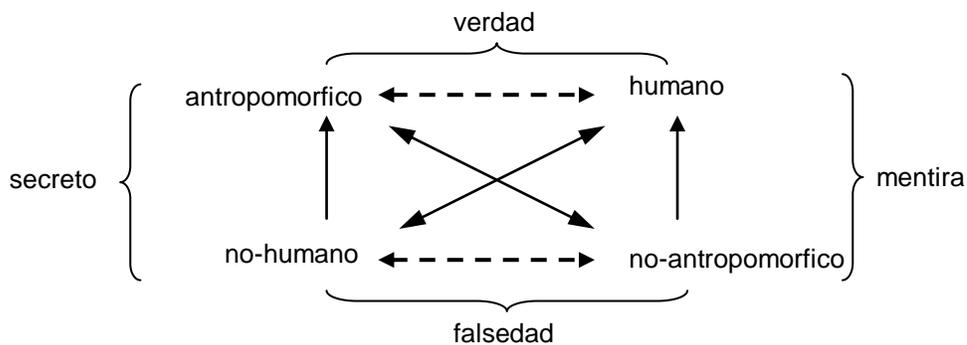
Recordando la propuesta de Barthes (2012) acerca del mito, nos dice que todos los objetos pueden ser transformados en un *habla* siempre y cuando signifiquen algo. Estos objetos que se transforman en habla, lo son en tanto *sistema semiológico segundo* que se construye sobre un primer sistema semiológico, es decir que el habla del mito es un *metalenguaje*. Habiendo recordado esto, podemos decir que, si analizamos cualquier tipo de texto para observar en ellos a objetos que sufren el proceso de transformación del antropomorfismo, los mismos pasan a ser instrumentos de un habla mítica. El habla mítica es el mismo proceso de antropomorfismo, que permite el paso de la materia prima del E1 al E2, cuyo resultado es un producto antropomórfico.

La idea de que el antropomorfismo es un *habla mítica* también es una proposición hipotética, porque en los distintos textos en donde lo analizamos, podemos observar que en un primer momento o E1, la materia prima –es decir, las ideas de los objetos o de los seres vivos– ya tienen un *significado*. Durante el antropomorfismo, ese significado es utilizado como *significante* o *forma*, dentro del mecanismo del mito. A este *significante* se le suman una serie de cualidades, construyendo un nuevo *concepto* para el sistema mítico, lo cual da como resultado un E2 (del proceso de antropomorfización), en el cual se puede observar un PA, que es a su vez una nueva *significación* en el sistema de habla mítica.

Además, el antropomorfismo como habla mítica tiende a *naturalizar* los sentidos que construye, en nuestro caso el sentido de lo *humano*. Recordamos esto en palabras de Barthes: “La elaboración de un segundo sistema semiológico permite al mito escapar al dilema: conminado a develar o a liquidar el concepto, lo que hace es naturalizarlo. Estamos en el principio mismo del mito: él transforma la historia en naturaleza.” (Barthes, 2012, p. 222-223).

4.2 Ser/parecer del producto antropomórfico

Con el análisis y la observación de textos de materialidades diversas, hemos arribado a la hipótesis de que todo PA manifiesta dos estados: uno de *ser* y otro de *parecer*, con respecto a lo *antropomórfico* y a lo *humano* respectivamente, por lo que logra equipararse a la figura humana sin serlo. Este estado puede comprenderse gráficamente a partir del cuadro de las modalidades veridictorias (Greimas y Courtes, 1990:434-435). La *manifestación* (esquema parecer/no-parecer) muestra la contradicción presente en el PA, que aparece como el elemento donde confluyen *ser* y *parecer*, términos contrarios. También la *manifestación* nos permite develar el esquema de la *inmanencia*, es decir el ser/no-parecer, dando cuenta de la *verdad* del PA. Podemos hacer una visualización de esto en el siguiente cuadro:



4.3 Desantropomorfismo: proceso complementario del antropomorfismo

Cuando hablamos de *desantropomorfización* nos referimos a un posible proceso que, una vez dado el antropomorfismo, actúa sobre el PA opacando los semas cualitativos humanos. Entiéndase que no lo concebimos como la anulación del proceso antropomórfico, como puede llegar a entenderse. Tampoco lo consideramos como el proceso de desnaturalización del antropomorfismo, al que puede arribarse con la ecuación y a partir del cuadro semiótico de las modalidades veridictorias, como mostramos en nuestra exposición.

5. Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de estas páginas, hemos ofrecido un posible tratamiento teórico al problema del antropomorfismo. Lo presentamos como un proceso que iguala un PA a la idea de *figura* humana, de la cual debimos indagar su esencia a partir de las *cualidades humanas*. Con la ecuación lógica propusimos un posible análisis de los textos donde aparece el antropomorfismo, siendo éste un habla mítica a partir del pensamiento propuesto por Barthes. Con el análisis de diversos textos llegamos a otras hipótesis derivadas: *ser/parecer* del PA y *desantropomorfismo*. Con este último mostramos que el desantropomorfismo puede incidir sobre el producto antropomórfico, generando un proceso más complejo que el antropomorfismo.

Además de estar haciendo aportes científicos con nuestro trabajo, llegamos a la conclusión de que ponemos en cuestionamiento el sentido de *lo humano* y de cómo el mismo es leído en distintas materialidades. El cuestionamiento de *lo humano* a partir de las *cualidades humanas* es un problema sobre el cual estamos dispuestos a realizar un trabajo más detenido, dado que llegamos a resultados parciales que queremos resolver para un mejor tratamiento del proceso antropomórfico. Como meta también dejamos nuestra avocación al *desantropomorfismo*, que sólo pudimos mencionar a grandes rasgos.

De aquí en más, entonces, se abren las puertas para futuras profundizaciones en torno a lo que al principio era una categoría con escasos o nulos aportes, para pasar a ser actualmente un lugar de activa investigación desde el campo de los estudios semióticos.

Notas

¹Sabemos que desde Peirce, una cosa es el objeto y otra es la idea del objeto, esta es tomada como signo, dentro del cual se agrupan ciertas características. Del mismo modo tomamos ciertas cualidades que hacen a la idea de figura humana, significando el sentido de lo humano en un producto antropomórfico.

²“El aspecto creativo del uso del lenguaje también fue usado como un argumento central para establecer la conclusión, central al pensamiento cartesiano, de que los humanos son fundamentalmente diferentes de cualquier otra cosa del mundo físico. Los demás organismos son máquinas.” (Chomsky, 2002, p. 17)

Bibliografía

- BARTHES, Roland (2012) II. El mito, hoy (199-256) En R. Barthes, *Mitología*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- CAUDANA, Carlos Alberto(2010) Reseña de avances y exploraciones iniciales (propósito, diseño, diagramación) (pp. 11-22).En *De signos y sentidos*, 11. Santa Fe: Ediciones UNL.
- CHOMSKY, Noam (2002) Conferencia 1. Marco de discusión (13-41).En *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Madrid: A. Machado Libros.

COURTES, Josephy GREIMAS, Algirdas J. (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Ballón y Hermis Campodónico. Madrid: Ed. Gredos. 1990.

GREIMAS, Algirdas J. (1971) *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid: Ed. Gredos.

LATELLA, Graciela (1985). *Metodología y teoría semiótica*. Buenos Aires: Hachette.

Notas para una crítica territorial. De la escritura, los archivos y sus relaciones en contrapunto

Carmen Guadalupe Melo

cargm81@hotmail.com

Proyecto de investigación: Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos. [Primeros avances del trabajo realizado a partir del plan de tesis doctoral: *Territorios críticos. Discusiones en torno a las prácticas de la lectura, la investigación y la escritura en espacios literarios e interculturales* (UNC-CONICET)]

Equipo: Carmen Santander (Directora). Carla Andruskevicz (co-directora). Sergio Quintana. Claudia Burg. Carolina Mora. Silvia Insaurrealde. Romina Tor. Yanina De Campos. María Eugenia Mercol. Marcos Pereyra. Carolina Fernández. Franco Barrios. Javier Chemes. Gabriela Domínguez. Rodrigo Ríos Giménez.

Institución: Programa de Semiótica, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones

Resumen:

La propuesta de trabajo que aquí se presenta está vinculada a la producción literaria y discursiva de un grupo de *autores territoriales* misioneros cuyas incursiones literarias y críticas en el campo cultural local han desencadenado distintas líneas de investigación. En ese marco, la siguiente ponencia intenta llevar adelante una lectura que profundiza en la problemática de la enunciación a partir del trabajo sobre las marcas discursivas y escriturales propias de una *retórica territorial*, fundada en las relaciones semióticas de *interculturalidad* de las cuales forma parte. Así, y en consecuencia con los estudios iniciados, esta línea se aproxima a una (re)configuración de la *maquinaria territorial literaria* desde una perspectiva que parte de la revisión del carácter y del lugar de la *escritura* en el proceso de instalación de *discursos identitarios*.

Palabras clave: *autor – territorio – interculturalidad – contrapunto – crítica*

Keywords: *autor – territory – intercultural – counterpoint – criticism*

“Pensar se hace más bien en la relación entre el territorio y la tierra” (Deleuze-Guattari, 2011, p. 86)

La presentación de estas notas en este espacio y en este tiempo conlleva para mí una serie de reflexiones intrincadas que se instalan como el preludio de un pensamiento; es decir “fijan el tono” o “dan la clave” de lo que vendrá, tanto en estas páginas como en su deriva.

En este sentido y atendiendo a la pertinente recapitulación que esta contingencia demanda, deslindo tres consideraciones clave: en primer lugar, que este trabajo forma parte de las investigaciones que llevo adelante junto a un equipo que postula la existencia y el devenir de *territorios literarios e interculturales complejos*; en segundo lugar, que estos territorios son leídos y por tanto interpretados en el entrecruzamiento de los discursos críticos, teóricos y metodológicos, entre los cuales la Semiótica se

ubica como el espacio de *lo abierto*, desde el cual el diálogo se disemina, trastornando las fronteras disciplinares y diluyendo los límites espaciales y geográficos. En tercer lugar, que esta propuesta se encuentra vinculada específicamente a la producción discursiva y literaria de un grupo de *autores territoriales* misioneros, y a los baúles, archivos y bibliotecas que conservan sus escritos.

Ahora bien, el recorte al que aspiro en esta ocasión se sitúa entre algunas de las discusiones iniciadas en torno al concepto de *crítica territorial*, que propongo en un claro juego con la noción de crítica inter/cultural y que surge como resultado de los distintos itinerarios transitados en el proceso de (re)configuración de la *maquinaria literaria misionera*. Esto es, por el momento, desde la revisión del carácter y del lugar de la *escritura* y el *archivo* en el proceso de instalación y diseminación de los *discursos autorales fundadores*, y a partir de la indagación de las categorías de *dialogismo*, *polifonía*, *intertextualidad* y *contrapunto*, en tanto trama teórica que habilita un *pensamiento estético polifónico* (Cfr. Bajtín, 2012) y desplaza la perspectiva monológica canónica en favor de una mirada que contempla la simultaneidad antes que la jerarquización y la dialogicidad antes que la síntesis.

Pero antes de adentrarme en los deslindes que quiero presentar aquí, retomo algunas de las reflexiones que planteamos como equipo sobre los procesos de *territorialización* y *reterritorialización* propios de la producción literaria y crítica de los intelectuales que nos ocupan (Toledo, Novau, Amable, Zamboni, Areco, entre otros). Para ello, cito las palabras de Hommi Bhabha cuando señala que

(...) el reconocimiento teórico del espacio escindido de la enunciación puede abrir el camino a la conceptualización de una cultura *internacional*, basada no en el exotismo del multiculturalismo o la diversidad de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la hibridez de la cultura. (Bhabha, 2002, p. 59).

Este pasaje resulta primordial en estas conceptualizaciones ya que desde allí se define y se afianza el desplazamiento y la movilización de los discursos regionalistas desde esa mirada que concibe la literatura escrita en las provincias “del interior” del país como aquella en la cual predominan los matices pintoresquistas que destacan una identidad esencial, hacia la definición de la *literatura territorial* como esa literatura que supone un reconocimiento espacial material (geográfico) pero también simbólico de los discursos y las prácticas que los autores e intelectuales despliegan al tomar posición –estética, política e ideológica– respecto de los territorios en los cuales se movilizan. Territorios que se localizan y relocalizan permanentemente en torno a un lugar –delimitado pero al mismo tiempo fronterizo–, a un lenguaje –nacional aunque también mestizo–, a una práctica –profesional y pasional– y a una gestión –individual y colectiva–, desbordando así las categorías instituidas por el canon crítico nacional/central.

En este marco, y atendiendo a la advertencia realizada por Deleuze-Guattari según la cual “la crítica implica conceptos nuevos que han de tener contornos irregulares conformados según su materia viva”, considero que nuestra tarea en tanto críticos territoriales apuntaría precisamente a desplazar los

conceptos estereotipados y resituar aquellos que interesan o importan (Cfr. 2011, p. 85). Desde esta posición, anoto lo siguiente.

Nota 1 / Sobre el archivo

Retomo el epígrafe que abría estas páginas, para desplegar un pasaje que vuelve, una vez más, sobre antiguas especulaciones. Dicen los autores citados:

Los movimientos de desterritorialización no son separables de los territorios que se abren sobre otro lado ajeno, y los procesos de reterritorialización no son separables de la tierra que vuelve a proporcionar territorios. Se trata de dos componentes, el territorio y la tierra, con dos zonas de indiscernibilidad, la desterritorialización (del territorio a la tierra) y la reterritorialización (de la tierra al territorio). (Deleuze-Guattari, 2011, p. 86)

Estas palabras constituyen el elemento fundante de la propuesta de investigación que me contiene y proyectan inmediatamente la línea de fuga que me ocupa y que se orienta hacia el universo escritural de la autora territorial Olga Mercedes Zamboni, con la cual he iniciado hace algún tiempo una tarea de relevamiento que apunta a elaborar un registro de sus textos publicados para la configuración de un mapa lo más completo posible de su producción escritural. Dicho intercambio ha posibilitado, el acceso a materiales agotados o a producciones que no han alcanzado una circulación masiva en nuestra provincia, así como también a una gran cantidad de papeles de trabajo (Cfr. Gerbaudo), borradores, manuscritos y tapuscritos; asimismo, ha facilitado el acceso a una variedad de textos inéditos, notas y recortes periodísticos de medios locales y nacionales que centran la atención en su figura intelectual.

Esta situación, ha puesto en escena uno de los rasgos característicos de las condiciones de producción y circulación local, al resaltar el carácter aparentemente azaroso e incierto que muchas veces distingue las circunstancias de conservación en nuestra provincia, y que se encuentra íntimamente relacionado con la voluntad y la decisión individual y personal de *guardar* la *génesis material* de los textos. De este modo, ha destacado la importancia que tiene este *gesto* o *intención*¹ tanto para el escritor como para los *críticos-lectores*, materializando esa idea deleuziana del territorio como emergencia “de cualidades sensibles puras... que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión” (cfr. 2011,p. 186); asimismo, esta situación señala que no existe, como dice Derrida, un archivo único, sino un proceso de archivación, que a su vez no tiene un verdadero origen o un origen simple (Cfr. Derrida, 1995,p. 4), sino que se constituye *entre* la experiencia –el *acontecimiento*–, la reflexión y sus derivas.

Esta coyuntura, deja en evidencia también que intentar poner en marcha las operaciones y procedimientos de la crítica –literaria, cultural y genética– implica, además de una pesquisa minuciosa en las actividades de rastreo y recopilación del material, la obligación y el compromiso intelectual de cuestionar y por tanto reelaborar insistentemente las definiciones y conceptos con los cuales opera el

investigador, atendiendo a las propias y generalmente precarias condiciones de producción, circulación y conservación de los textos y paratextos que constituyen el corpus o acervo del trabajo que desarrollamos como equipo: en la provincia de Misiones no existe aún un espacio que resguarde y conserve los *manuscritos, borradores o documentos de redacción* (Cfr. Bellemin-Nöel, 2008, p. 55-57); lo que es aún más grave: no existe ni siquiera una biblioteca que contenga la totalidad de las obras publicadas por los *autores territoriales*. Corresponde mencionar también que al no existir circuitos de financiación que incentiven el desarrollo y la posterior publicación de las investigaciones generadas desde los espacios académicos, la labor del investigador se vuelve definitivamente ardua y compleja, ya que debe oficiar como autogestor permanente: informante, recolector, entrevistador, digitalizador, analista, crítico y editor.

Estas peculiaridades son las que posibilitan el corrimiento de nuestra mirada y abren una nueva línea de fuga que me lleva a seguir pensando en el proceso de escritura (en su doble dimensión literaria y crítica) como ese “conjunto de procesos recursivos que desarticulan la linealidad del lenguaje...” (Lois, s/f, p. 4). Asimismo, son estos rasgos los que demandan además de una revisión permanente de las relaciones entre las teorías/metodologías de trabajo delimitadas y las condiciones del campo cultural local, la redefinición de las búsquedas y postulaciones implicadas para la conformación de los archivos literarios territoriales e interculturales.

Nota 2 / Sobre el contrapunto

Estos deslindes, traen a colación otra disquisición deleuziana que sostiene que *escribir* se convierte, antes que en la imposición de una forma de expresión a la materia, en un asunto de *devenir* (Cfr. 2009, p. 11). Esta idea me interesa en tanto que define el matiz de la experiencia que evoco: volver a entrar a la casa de Olga Zamboni significó, para mí, redescubrir un espacio autobiográfico² ya que a medida que los rasgos de esta investigación se fueron dando a conocer, todos los recovecos de ese living-biblioteca-estudio³ comenzaron a descubrir ediciones agotadas o desconocidas en algunos casos, escritos inéditos, recortes históricos, artículos, trabajos, ensayos y reflexiones de los más variados géneros y relacionados con todos los intereses y todas las etapas de producción de la escritora. Cada hoja, pliego, libro o borrador se fue mostrando lenta y detenidamente y fue dando cuenta no sólo de su biografía intelectual, sino también de los modos de producción, circulación y conservación más diversos. A su vez, este acercamiento fue sólo el comienzo de un despliegue más extenso que me pondría en contacto con el archivo genético y paratextual de su producción y donde ese *gesto de guardar* (Derrida, 1995) se desencadenaría en la mostración y en la continuidad de un relato articulado a partir de distintos modos de conservación y variables de clasificación: las carpetas organizadas, los folios y el baúl-archivo⁴.

Este panorama señaló, una vez más, que las posibilidades de entrada al universo escritural de la autora serían múltiples y que aquella primera intención de organizar la totalidad de su obra editada, reconstruir sus itinerarios de circulación y producción así como su posicionamiento respecto a la escritura en el territorio literario misionero, se expandirían ampliamente ya que a partir de la relevancia que cobra la decisión de ordenar, escoger, agrupar y encarpetar, el acto mismo de archivar –*consignar* en un soporte exterior– se destacaría en tanto *operación de selección e interpretación* asumiendo la condición de *un trabajo de tipo crítico* (Cfr. Derrida, 1995, p. 3).

De este modo, esta experiencia resituó el lugar de los *papeles entre su libros* ya que señaló el espacio intersticial entre cada una de sus obras publicadas –el intervalo entre los libros que conforman su biblioteca– como el pasaje a partir del cual es posible proponer otros modos de leer. Estos modos, que atienden a esos papeles sueltos que conforman el entremedio escritural de la autora y por tanto constituyen el material epitextual de su obra, se sitúan como desencadenante del *contrapunto*⁵ que define los rasgos y matices de la *Biblioteca Personal* de la escritora en la cual confluyen y conviven los materiales *generativos, documentales y retóricos* (cfr. Mitterand, 2000, p. 12), siempre en una amplia variedad genérica y en las relaciones intertextuales e interdiscursivas que los propician.

Entonces, y sin perder de vista que “escribir también es devenir otra cosa que escritor” (Deleuze-Guattari, 1993, p. 17), elijo detenerme en el resquicio por el cual el escritor deviene compositor de estas redes contrapuntísticas y demarca con su decir y su hacer un camino a seguir. Camino que podrá ser compuesto y recompuesto a partir de los planos, los bloques y las sensaciones que en esta lectura se vayan descubriendo (Cfr. Deleuze-Guattari, 2011, p. 189), y que en el diálogo entre las producciones de esta escritora y las de los demás autores territoriales mencionados seguirá marcando un ritmo, una cadencia, que no es sino organización, disposición o configuración de los discursos⁶.

Nota 3 / Sobre la crítica

Al arribar a este punto mi mente evoca una vez más aquella imagen benjamínea que sostiene que *toda pasión linda con el caos*. Un poco así es como emprendí la redacción de estas páginas y, en cierta forma, como entiendo las recapitulaciones del trabajo que estoy realizando. Sin embargo, y en un intento por retomar una mirada panorámica que me permita despejar algunos de los postulados nodales de esta propuesta, considero que pensar las posibilidades de organización de los archivos frente a los cuales nos encontramos en tanto equipo implica reflexionar en torno a una constelación teórica que articula los complejos universos de la escritura, la literatura y la crítica; simultáneamente, sitúa la mirada de los investigadores *entre* la escritura y la lectura de una obra, lo que es decir entre la condensación y demarcación y la diseminación o dispersión de la palabra.

Por ello, posicionar esta lectura en la dinámica del contrapunto⁷ ocupa para mí un lugar primordial ya que este concepto traduce, además de una posición dialógica, una connotación musical, rítmica en la que reencuentro un modo de autodefinición del campo cultural local. Esto es: habilita una serie de reconsideraciones respecto al modo en que pueden ser leídas las obras de los autores territoriales, en tanto configuradoras de universos discursivos múltiples que además de dar cuerpo a proyectos estéticos individuales consolidados han establecido entre sí diálogos infinitos; diálogos que instalan a los autores en un tiempo simultáneo (no necesariamente en términos cronológicos) y en un espacio recursivo que acompaña las características propias del campo cultural local. Por otra parte, y en una segunda dimensión, esta lectura abre el juego dialógico entre el investigador y las modalidades y tonalidades propias del territorio discursivo que interpreta, en función de una crítica futura o por-venir... una crítica que aspira a la conformación del *Banco del escritor misionero*, en tanto archivo organizado a partir del rastro que señalan las figuras autorales y en tanto álbum posible de ser mostrado y narrado en el devenir de sus imágenes.

Para finalizar, y en una recapitulación que instaura apenas una pausa para esta discusión, sostengo que reflexionar en torno a la escritura, el archivo y sus relaciones en contrapunto, me ubica en una posición *interdiscursiva* que acompaña la concepción de investigación que postulo: esta es sólo una voz en la conversación incesante, pero una voz que irá recorriendo y redescubriendo la movilidad del espacio en el cual circula mientras los re/encuentros continúen y los recovecos de estos archivos, estudios y bibliotecas sigan de(s)velándose.

Notas

¹ Llamo *intención de archivo* al cruce entre ese *gesto* que, según Derrida, es posible observar en la acción de guardar, archivar o conservar, en un soporte o lugar de exterioridad y que antecede a toda operación crítica elaborada (Cfr. 1995, p. 3) y la inclinación –a primera vista casual, o azarosa– a seleccionar y *coleccionar* un cúmulo de papeles de trabajo entre los cuales se inmiscuye la producción *epitextual*.

² En el año 2002 estuve allí con parte del equipo, en el marco de las investigaciones en torno a las revistas literarias y culturales de la provincia y a todo aquello que estuviera vinculado a las formaciones culturales de las cuales ella había formado parte. Es importante destacar que esa primera instancia se sitúa como desencadenante de las investigaciones actuales, ya que en aquella entrevista ya habían *huellas* de su rol intelectual y de su figura autorial.

³ Todo aquel que haya visitado a Olga Zamboni sabrá a qué me refiero.

⁴ No me detengo por el momento en estos aspectos ya que son objeto de otros trabajos y ensayos.

⁵ Tomo la noción de contrapunto en términos bajtinianos, es decir como combinación armónica de temporalidades que coexisten e interactúan (Bajtín, 2012, p. 96). Asimismo, me interesan las propuestas de Said, Deleuze-Guattari y, en un giro disciplinar, el trabajo de Fernando Ortiz, como estudio fundante en la crítica latinoamericana.

⁶ Actualmente me interesa la propuesta de Meschonnic en torno a la poética del ritmo.

⁷ “La filosofía es devenir, y no historia; es coexistencia de planos, y no sucesión de sistemas.” (Deleuze-Guattari, 1991, p. 61)

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- (2012): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE.
- BENJAMIN, W. (1975): “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus.
- : “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”. En *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011
- BHABHA, H. (2003): “El entre-medio de la cultura”. En Hall, S. y Du Gay, P. (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- BELLEMIN-NOEL, J.: “Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto”. En AAVV: *Genética textual*. Madrid, Arco Libros, 2008.
- BOURDIEU, P. (1983): *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Editorial Folios.
- CHARTIER, R. (1992): “Figuras del autor”. En *El orden de los libros*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1991): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2011.
- (1993): *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 2009.
- DERRIDA, J. (1994): “Mal de archivo. Una impresión freudiana”. Conferencia pronunciada en Londres, el 5 de junio de 1994 en el coloquio **Memory: The Question of Archives**
- (1995): “Archivo y borrador”. Mesa Redonda del 17 de junio, 1995 en *Pourquoi la critique génétique? Méthods, théories*. París, CNRS Éditions, 1998; 189-209.
- DE SOUZA, E.; MELO MIRANDA, W. (2003): *Arquivos literários*. Sao Paulo, Ateliê Editora.
- FOUCAULT, M. (2010): *¿Qué es un autor?* Córdoba, Ediciones literales.
- GENETTE, G.: *Umbrales*. Siglo XXI, México, 2001.
- GERBAUDO, A.: *Archivos, literatura y políticas de la exhumación*. En <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/archivos-literatura-y-polc3adticas-de-la-exhumacic3b3n.pdf>
- LOIS, E.: *La revolución del hipertexto y las ediciones genéticas*. En <http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/tecnologias/proyectos/lois.htm>
- MITTERAND, H.: *Intertexto y pre-texto: la biblioteca genética de los Rougon-Macquart*. *Génesis*. París, Jean Michel Place.
- RORTY, R. (1986): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- SAID, E. (1996): *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós.
- SANZ CABRERIZO, A. (comp.) (2008): *Interculturas/ Transliteraturas*. Madrid, Arco Libros.
- TODOROV, T. (1984): *Crítica de la crítica*. París, Comunicaciones.
- WILLIAMS, R. (1981): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires, Paidós.

La cartografía y sus bordes, un método de investigación aplicado al diseño social

Laura Iribarren

liribarren@yahoo.com

Elvia Rosolia

rosolia59@hotmail.com

Proyecto de investigación: Cartografías del diseño social dirigido por la Dra. María Ledesma.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

Resumen

El objetivo es reflexionar sobre la problemática del concepto de cartografía como metodología de investigación sobre el diseño social, dentro del Proyecto UBACYT "Cartografías del Diseño Social" dirigido por la Prof. Dra. María del Valle Ledesma. Desde los años '80, críticos, historiadores y filósofos manifiestan una preocupación por el modo en que la lógica del mercado se impone en las prácticas culturales. En este contexto, el diseño también reflexiona sobre estas cuestiones. La universalidad propugnada por la burguesía habría llevado a una *des-estetización del arte* y a una *estetización de la vida cotidiana* percibida por autores como Jameson, Berman y por el propio Adorno. Los fenómenos del diseño gráfico no son ajenos a estas transformaciones culturales sino que participan de estos procesos que caracterizan a las sociedades occidentales y centrales. En efecto, utilizar la categoría de *diseño social* presupone una diferenciación con respecto a *diseñar para el mercado*.

Palabras clave: cartografía - diseño con función social – bordes -interdisciplinariedad.

Keywords: zapping – social design – borderland – interdisciplinary

Introducción

En los años '80, críticos, historiadores y filósofos manifiestan una preocupación por el modo en que la lógica del mercado se impone en las prácticas culturales. En un contexto en el que la mayoría de los intelectuales ve el *fin de las vanguardias* y la consolidación de la *industria cultural*, el diseño, como práctica, también es objeto de este tipo de reflexiones: "¿ser o no ser?" "¿ser funcional al mercado u orientarse a estimular el bien social?" "¿social o no social?" "¿centro o periferia?" "¿arte o mercado?". Como señala Christa Burger (1988, p. 60): "La industria de la cultura obtiene el control total cuando asimila la resistencia, cuando absorbe a las subculturas que le suministran las formas y los rituales necesarios para su formalismo antropófago". La vanguardia como una alternativa global queda como mera ilusión ocultando su carácter legitimador de las diferencias que genera el mercado. Esta autora norteamericana llama la atención sobre la distinción entre el *arte culto* y el *arte popular* como una manera de llevar las diferencias sociales que tratan de ocultarse, al ámbito de la industria cultural.

En esta perspectiva, la universalidad propugnada por la burguesía habría llevado a una *des-estetización del arte* y a una *estetización de la vida cotidiana* percibida por autores como Jameson, Berman y por el propio Adorno. Un proceso que para Burger ha llevado a la *pérdida del aura* de la obra

de arte cayendo en un proceso irreversible: “la estetización de lo cotidiano elimina, junto con la autonomía del arte, su potencial crítico: es una sociedad donde todos sus conflictos pueden adoptar una concreción visual, donde todas las imágenes poseen el mismo status, donde la imagen utópica de la autonomía del arte se marchita poco a poco” (Burger, 1988, p. 63). Los fenómenos del diseño gráfico no son ajenos a estas transformaciones culturales sino que participan de estos procesos que caracterizan a las sociedades occidentales y centrales. En efecto, utilizar la categoría de *diseño social* presupone una diferenciación con respecto a *diseñar para el mercado*.

El proyecto de investigación tiene como objetivo *cartografiar* el diseño social en Argentina. Este propósito invita a reflexionar sobre lo que implica el concepto de cartografía, *diseñar* una cartografía, *pensar* en una cartografía y *actuar* sobre una cartografía. La perspectiva peirciana nos habilita a pensar en estos fenómenos como procesos dinámicos en tanto son manifestación de una necesidad social y que, a su vez, sólo son posibles en tanto existe un conjunto de saberes -estéticos, técnicos y culturales- posibilitantes y disponibles para una sociedad en un momento histórico determinado.

Desde el punto de vista cognitivo, la cartografía posibilita un acercamiento a fenómenos que muchas veces se han identificado como *semiótica de los bordes*. Nosotros consideramos que en estos espacios de reflexión las distinciones tradicionales no dan cuenta de cuestiones complejas que requieren de una mirada transdisciplinaria. Los fenómenos no son explicables a través de conceptos tradicionales como, por ejemplo, la noción de “catálogo”. Construir un catálogo del diseño social en la Argentina implicaría una mirada vinculada con la “exhaustividad”, “completud”, “listado cerrado” o de “inventario”. Por el contrario, la esencia del proyecto es diferente de esta concepción; no implica producir un mero listado, de las distintas corrientes del diseño social en la Argentina, sin poner en discusión las tensiones, la dialéctica de las relaciones, la complementariedad, las oposiciones, la *trama*.

El diseño social

El diseño social implica, en varios casos, prácticas que se alejan del mercado o de la profesionalización de la disciplina. En el nivel universitario, se presentan como prácticas excluyentes: *diseño social/diseño de mercado*. Esta lógica binaria atraviesa, por ejemplo, la enseñanza del diseño: *forma/contenido*, de Comunicación: en cuanto a la concepción saussuriana del signo, *significado/significante*. Recordemos que una disciplina tan avanzada como la lingüística conserva como imagen de base ese árbol-raíz, que la vincula con la reflexión clásica. Es necesario un abordaje, a través del cual las distinciones entre disciplinas dé lugar a *lo interdisciplinario*, donde las dicotomías se dejen de lado para dar paso a la diversidad y a la interdiscursividad que operan, según nuestro enfoque, en todo proceso de producción de sentido.

Por lo tanto, en primer lugar debimos circunscribir nuestro objeto de estudio, el *diseño social* y especificar los criterios, que utilizamos para hacer el recorte del corpus. En principio tomamos como variables el grado de profesionalización, su diferenciación de otras prácticas de diseño, el modo de financiamiento, el tipo de productor (colectivo, individual, institucional), entre otros. Por otro lado, nos pareció adecuado incluir a aquellos fenómenos de diseño que históricamente se han denominado a sí mismos como “sociales” o a aquellos diseñadores que construyen una imagen de sí mismos como diseñadores sociales.

Cabe recordar que la noción de *diseño social* nace asociada a la Bauhaus como “mirada del diseño hacia la sociedad”. Más tarde la escuela de Ulm le da un giro a la noción postulándola, ya no como una forma de acercar diseño y sociedad, sino desde una perspectiva práctica, esto es ayudar a la reconstrucción de la Europa de posguerra. Luego este proyecto fue llevado fuera de Europa como ayuda al tercer mundo. En 1970, Guy Bonsiepe (1985) se refiere a “diseño para la periferia”. Es decir, el eje está puesto en el fin del diseño, en asignarle la función de ayudar al bienestar social y ambiental. Jorge Frascara (2003), siguiendo a Papanek, trabaja sobre el “diseño para la gente” situándolo al servicio de los problemas de la comunidad. Así también el “diseño para todos” como una forma de ayudar a las personas con capacidades diferentes. Otras líneas, surgidas más recientemente, plantean al diseño en su rol político o como recurso intelectual para incluir sectores postergados de la sociedad.

La heterogeneidad de estos fenómenos hace necesaria la búsqueda de operatorias de producción de sentido que den cuenta de regularidades y variaciones a fin de identificar la especificidad del campo discursivo estudiado. Estas operaciones de producción de sentido no están en los textos de manera explícita sino que deben reconstituirse a partir del análisis enunciativo. Seguimos a Eliseo Verón, cuando afirma que las operaciones discursivas “no son visibles en la superficie textual: deben reconstruirse (o postularse) partiendo de las marcas de la superficie” (Verón, 2004, p. 51). Es decir que a partir de la identificación de marcas discursivas (operadores) estas pueden ser asociadas a una o a varias operaciones determinadas: “se trata de describir, en un conjunto discursivo, todas las operaciones que definen una diferencia sistemática y regular con otro conjunto discursivo, considerando como hipótesis que ambos están sometidos a condiciones productivas diferentes.” Por lo tanto, nos proponemos analizar por comparación buscando diferencias, relaciones, a nivel estético, técnico y simbólico. Este análisis se verá habilitado por las características de la cartografía que apuntamos a construir.

Concepto de cartografía

A partir de los trabajos de Deleuze y Guattari (1980), se parte de la idea de cartografía como un modo de “abrir líneas de pensamiento”, “marcar caminos y movimientos”, salir del conocimiento concebido como “raíz” para llegar al “rizoma”.

Una de las propuestas de *Mil Mesetas* es salir de los dualismos presentes tanto en el estructuralismo saussuriano, como en la lingüística deductiva chomskiana. Tal como lo señalábamos más arriba, la lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz, aspecto que la lingüística conserva como imagen, que la vincula con la reflexión clásica. El “hacer una cartografía” no es meramente un registro de datos, sino que se trata de “diseñar un mapa”, no un calco, implica un orden, una jerarquización, un modo de construir relaciones, que posibilitan descubrirlas, en los espacios, en los cuales, donde aparentemente no las había; también implica detectar lugares de carencia de información. Por ejemplo de necesidades específicas, modos de representar a los sectores de la sociedad afectados (beneficiarios), caracterizar a los “problemas” señalados, cómo se propone actuar sobre ellos, con qué medios, qué tipos de acciones, etc.

Como afirma Jauretche, en el célebre *Manual de Zoncetas Argentinas* (1988), al definir su obra, sostiene que no es un catálogo, porque es imposible catalogar o hacer un listado de “zoncetas”, y deja renglones libres para que el lector siga “revistando” los estereotipos, que atraviesan la historia argentina, que a fuerza de repetirlos, se convirtieron en “zoncetas”. En nuestro caso, no vamos a relevar “zoncetas argentinas”, sino cartografiar el diseño social, pero sí rescatamos estas afirmaciones de Jauretche que tienen en común con la cartografía, para diferenciar el proyecto del catálogo, como inventario cerrado no sometido a discusión.

Delimitación del corpus

Con el objetivo de delimitar el corpus de nuestro mapa, hemos considerado tres aspectos: *la función de las intervenciones* (cuál es su fin, qué problemas identifican), *los actores sociales o instituciones que impulsan las acciones* (iniciativas desde el campo del diseño, desde el estado, desde agrupaciones civiles) y *los beneficiarios* (definidos en general como la sociedad en su conjunto, grupo de riesgo o actores sociales determinados).

Las primeras situaciones dilemáticas surgieron, con las *variables* a tener en cuenta en el *diseño del mapa*, en relación con aspectos cuantitativos y cualitativos, cuántas y cuáles serían las variables a relevar. En primer lugar, se discutió la incorporación de la referente a *productores*; esta variable es compleja, dado que involucra diferentes aspectos; uno de ellos, el problema del espacio ¿cuáles son las posibilidades materiales de alcance del proyecto? ¿Se puede abarcar la totalidad del territorio del país? Evidentemente, esta idea hubiera sido imposible de llevar a cabo por las condiciones de producción del proyecto, desde el punto de vista material. Como consecuencia, se decidió un recorte, Capital Federal, Gran Buenos Aires, Córdoba y Rosario. En relación con los actores, hubo discusiones en el seno del proyecto, sobre quiénes serían a los involucrados dentro del diseño social. Para lograr una unificación de criterios, se revisó la noción de cartografía adoptada para el proyecto; situaciones semejantes surgieron

en referencia con la incorporación de la categoría, *tipo de organización*, y en cuanto al *tipo de abordaje*, debido a que en muchos casos, los actores toman al diseño en forma interdisciplinaria o como áreas delimitadas. También, se decidió la inclusión de los referentes seguidos por los actores.

Dentro de la cartografía, la variable *acción* resultó de una complejidad mayor que la anterior, por el hecho de que las acciones de diseño implican diferentes soportes, circulación, duración, entre otros aspectos, de modo que surgieron arduas discusiones, para delinear los *alcances* de las acciones de diseño con función social.

En cuanto a los comitentes, también se generaron discusiones e interrogantes ¿se incorporaría el ámbito privado? ¿Qué ocurriría con el espacio de la “informalidad”?

Consideramos que este mapa, puede sufrir transformaciones a lo largo de la investigación. Pensar en términos de brotes rizomáticos y no de árboles que buscan sus raíces puede convertirse en una forma de escapar a las distinciones duales y situarnos en el “entre”. Como diría Deleuze: “el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos”. (Deleuze-Guattari, 1980, p. 25).

La Grilla de Análisis desde una perspectiva peirciana

El concepto de cartografía puede ser estudiado desde una perspectiva peirciana, a través del abordaje de la clasificación de signos según la segunda tricotomía de Peirce, la del representamen en relación con el objeto; todas las imágenes científicas, entre ellas la cartografía, constituyen un *ícono diagramático*. Para este autor, el único modo en que aparecen nuevas ideas es a través de relaciones de *semejanza* que posibilitan poner en relación dos ideas de una manera novedosa. Este modo de pensamiento -que aporta mayor información acerca del mundo- es el pensamiento *abductivo* y se da cuando:

[...] la mente está compelida a hacer, ni por las atracciones internas de las sensaciones o representaciones en sí mismas, ni por la fuerza trascendental de la necesidad, sino por el interés de inteligibilidad, i.e. por el interés en sintetizar el "yo pienso" mismo; y esto se logra introduciendo una idea no contenida en los datos (Peirce, CP 1.383).

La importancia del *ícono diagramático* queda en evidencia cuando Peirce reflexiona sobre la importancia del *diagrama* en los modos de razonamiento:

El razonamiento matemático consiste en construir un diagrama de acuerdo con un precepto general, en observar ciertas relaciones entre partes de ese diagrama –relaciones que no están requeridas de manera explícita por el precepto-, en mostrar que estas relaciones valdrán para todos los diagramas tales, y en formular esta conclusión en términos generales (Peirce, CP: 1.54).

Nos formamos en la imaginación una representación de los hechos en algún modo diagramática, esto es icónica, tan esquematizada como sea posible [...]. (Peirce, CP 2.778)

En relación con los íconos Peirce distingue *imágenes, diagramas y metáforas* (Peirce, CP: 2.276). Por ejemplo, un cuadro es un ícono porque hay una relación de semejanza con su objeto, pero un diagrama también lo es porque presenta la analogía en relación con las partes que componen al signo y al objeto, y una metáfora es un ícono en el sentido de que instaura un paralelismo con otra cosa. Es interesante señalar que el carácter icónico de un signo prevalece en la medida, en que a partir de su observación directa, se puede obtener más información acerca del mundo que la necesaria para su construcción, dicho en otras palabras, es la capacidad que todo ícono tiene de revelar “verdades inesperadas” (Peirce, CP 2.279).

En este sentido, nuestra cartografía es un ícono-diagramático que posibilita discriminar aspectos y relaciones entre conceptos. Como tal, permite diagnosticar, y pronosticar, en definitiva, hacer avanzar el conocimiento del objeto de estudio. De allí que exploremos una serie de problemas, de toma de decisiones, que se hacen presentes a la hora de definir las circunstancias en que surge diseño social, dónde, cuándo, cómo. Preguntas que ayudan a delinear el diseño mismo de nuestra investigación.

A continuación veremos la grilla desplegada en sus aspectos más importantes: Productores, Acción, Referentes, Comitentes.

Acción	Tipo	Medio	Lugar de la acción	Periodo de la acción	Referentes Autores Movimiento Escuelas	Dedicación	Intervención	Problemática	Beneficiario	Destinatarios detalle	Comit atarios tabic asoci
Denominación	Campaña Comunicacional	Publicaciones periódicas Masivas impresas formales Publicaciones periódicas Masivas impresas informales Publicaciones periódicas selectivas impresas formales Publicaciones periódicas selectivas impresas informales			Reformistas	Rentada Profesional Semi Rentada Profesional (al costo)	Concientizaci ón Integración (asistencialis mo)	Salud	Niños	Irregular (masivo)	sin comité
Carga Imagen	Exposición	Publicaciones periódicas selectivas impresas formales				Rentada por Subsidio Semi Rentada por subsidio (al costo)	Potenciación/ desarrollo	Educación	Mujeres	Grupos Identificables	Privac (diseñ
Carga Archivo	Comunicación individual	Publicaciones periódicas selectivas impresas informales				Voluntaria Ad- honorem	Construcción Identitaria Propagandisti ca	Equidad Social	Hombres	Grupos Especificos	Estable
	Acción Múltiple	Online formales Online Virales/ Redes Sociales					Denuncia	Vivienda Territorio	Aborígenes Pobres		Socier Civil
que pasa cuando una acción tiene mas de un productor? Se cargan múltiples productores	Indumentaria	Online informal (terrorismo digital/spam) Urbano/Via Publica Formal (dispositivos regulados) Urbano/Via Publica informal no regulados (pegatina/volante/sten cil/baldosas)						Discapacidad			
	Proyecto	Mashos audiovisuales formales Selectivos audiovisuales formales PNIT (publicidad no tradicional)						DDHH y Memoria	General Masivo		
	Publicación							Medio ambiente			
								Minorías			
								Pobreza Violencia social Violencia Doméstica			

Referentes

Carga Imagen
Carga Archivo

Referentes Autores

Papanek
Grapus
Frascara
Holmes
...

Referentes Movimientos/Escuelas

Situacionismo
Bauhaus
ULM
...

Comitentes

Nombre
default: sin comitente

tipo

Privado (diseño)
Estatal
Sociedad Civil
Informal

Esta grilla nos permitirá observar *modos de categorizar, representaciones y relaciones entre representaciones*. Dado que no se construye como una grilla cerrada, sino como un modelo dinámico de análisis, está destinada a crecer y a complejizarse, a medida que los datos de la realidad así lo requieran. Como toda imagen científica, la grilla habilita procesos cognitivos complejos. Esta herramienta de conocimiento nos permitirá, en una segunda instancia, elaborar una visualización que posibilite la interacción con el usuario (otros investigadores); como índice, nos posibilitará detectar qué tienen en común las diversas prácticas asociadas al campo del diseño social y qué las diferencia. A nuestro entender, no existe un divorcio entre representaciones y prácticas sino, por el contrario, toda representación se construye como resultado de prácticas sociales. Como símbolo, será entendido como la instalación de una preocupación en el campo de la investigación acerca del dominio del saber estudiado siempre motivado por la práctica del diseño cuyos profesionales actúan para satisfacer *necesidades reales de actores sociales reales* en situación de desigualdad. Dado que el análisis no será sincrónico sino diacrónico a partir del registro de sucesivas capas temporales, podremos definir tendencias que permitan actuar en consonancia, es decir, efectuar un diagnóstico, realizar una evaluación y brindar propuestas.

Bibliografía

- BONSIEPE, G (1985) *Diseño de la periferia* México: Gustavo Gili.
- BURGER, C (1988). La desaparición del arte: el debate postmodernista en los Estados Unidos. En *Revista de Estética* N°7, diciembre. Bs. As. : Centro de Arte y Comunicación.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1980) *Mil plateau (capitalisme e schizophrénie)*. Paris: Les Editions de Minuit). Trad. Española por José Vazquez Perez, *Mil mesetas* Valencia: pre-Textos, 1994.
- FRASCARA, J (2003) *Diseño Gráfico para la gente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- JAURETCHE, J (1988) *Manual de Zonceras argentinas*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- PEIRCE, Charles S. (1974) *La ciencia de la semiótica*, A. Sercovich (ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- VERÓN, E. (2004) *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.

Primeras aproximaciones a los umbrales semióticos

Kolb, María Eugenia

me.kolb@yahoo.com.ar

Narraciones de frontera. Las formas del relato de la vida cotidiana en los umbrales escolares de la alfabetización en Misiones (Cód. 16H316)

Ana Camblong (Directora). Froilán Fernández (Co-director). María Eugenia Kolb (Becaria Auxiliar de Investigación).

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, de la Universidad Nacional de Misiones

Resumen

Esta investigación se enfoca en el proceso de umbralidad que vivencian un par de niñas dentro del Hogar Isabel Llamosas de Alvarenga de la ciudad de Posadas, al transitar semanalmente las semiosferas de su casa, de la escuela y del mismo hogar. Tomamos como bases teóricas la teoría de la Semiosfera de Iuri Lotman, y los postulados semióticos de Charles Peirce. Además, trabajamos desde lo desarrollado por Ana María Camblong y Froilán Fernández en el libro *“Alfabetización semiótica en las fronteras. Dinámicas de las significaciones y el sentido”*. Nuestro planteo principal es que las niñas que transitan esas semiosferas lo hacen inmersas en una continuidad cotidiana. Hacemos foco en lo que sucede cuando las niñas deben lidiar con las discontinuidades semióticas que surgen de esta dinámica, y que inciden notablemente en el aprendizaje escolar. En este trabajo, comentaremos brevemente una experiencia que tuvimos durante el 2012.

Palabras claves: Semiosfera – Umbral – Alfabetización – Traducción – Diálogo

Keywords: Semiosphere- Threshold- Literacy- Translation -Dialogue

1- Presentación

Este trabajo se enmarca en el proyecto *Narraciones de frontera. Las formas del relato de la vida cotidiana en los umbrales escolares de la alfabetización en Misiones*, donde se analiza el papel del relato y de la conversación en los procesos de umbralidad de niños de zonas fronterizas. Uno de los objetivos fundamentales del proyecto es ver cómo opera la narración de la vida cotidiana en la escuela, es decir, cómo el relato se constituye en un dispositivo traductor en el pasaje cotidiano entre las semiosferas familiar y escolar. (Ver Lotman, 1996)

Siguiendo esta línea de investigación, este trabajo se centrará en un grupo de niñas que viven semanalmente en un Hogar céntrico de Posadas para poder asistir a una escuela cercana, y que durante los fines de semana vuelven a su casa, con sus familias. Proponemos la consideración de sus casas, el Hogar y la escuela como tres grandes semiosferas, porque cada uno de estos lugares puede ser visto

como un *mundo semiótico*, en el que circulan significaciones y sentidos propios. Las prácticas habituales de estos lugares revelan su memoria semiótica, y el movimiento en cada uno da cuenta de una continuidad sincrónica que presenta discontinuidades, tanto internas en su organización jerárquica, como externas, porque frente a otros *mundos semióticos* presenta una frontera permeable. La semiosfera, según Lotman, es el espacio fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Por esto, se vuelve necesaria la traducción en el pasaje de una a otra.

En un primer momento, el objetivo era recopilar por medio de grabaciones algunos relatos que hicieran las niñas en el Hogar, para ver cómo funcionaban las narraciones en el proceso de traducción durante el pasaje de una semiosfera a otra, qué efectos tenía la narración en las prácticas de las que ingresaban y en las que ya estaban ahí. Las niñas elegidas, Celeste y Marisol, estaban ingresando a la escuela y, al mismo tiempo, al Hogar; por esto, postulamos que ellas estaban viviendo una situación de múltiple umbralidad, atravesando varias fronteras semióticas.

“Umbral” es un concepto sumamente desarrollado por Ana María Camblong a partir de sus investigaciones sobre la situación escolar de los niños en zonas de fronteras. Ella establece cuatro principales “matrices dialógicas”, que funcionarían como conceptos operativos para describir los diferentes tipos de diálogo que desarrolla el niño: el diálogo primario, el diálogo familiar, el diálogo vecinal y finalmente, el diálogo comunitario. Ella ubica al umbral en el momento en el que el niño ingresa a la escuela, pero destaca que los umbrales semióticos se presentan en cualquier interacción en la que entren en contacto por lo menos dos semiosferas. La umbralidad puede emerger en diferentes situaciones de la vida de las personas, cuando se *ingresa* a una nueva semiosfera y se empieza a aprender nuevos hábitos. (Camblong, 2012a)

La noción de umbral es una reformulación de la idea de cronotopo desarrollada por Mijail Bajtín, que define al umbral como asociado al *encuentro*, pero cuyo principal complemento es la *crisis* y la *ruptura vital*. Los umbrales representan un pasaje de “cronicidad efímera”, en los que se manifiesta la pluralidad de posibles acciones a futuro. Por esto suponen componentes de riesgo para la semiosis. Los umbrales reúnen lo conocido con lo desconocido que empieza a ser vislumbrado por el sujeto. (Ver Camblong y Fernández, 2012; p. 96-100)

Ciertas características son propias de los umbrales semióticos. Por ejemplo, la *producción lingüística* y los *correlatos interpretantes* se ven complicados en el movimiento del pasaje, por lo que puede predominar el *silencio*. El ingreso a un mundo semiótico desconocido y extraño produce una especie de turbulencia semiótica, que será mayor cuando las semiosferas en contacto sean muy diferentes. Incluso, puede producirse una “catástrofe semiótica”, es decir, un estallido de las significaciones y sentidos que genere un desequilibrio en las organizaciones semióticas integrales.

En el umbral entre diferentes *mundos semióticos*, la persona enfrenta el límite de sus posibles desempeños semióticos. Se ve posicionado en la frontera entre lo conocido y lo desconocido, lo propio y lo extraño, y principalmente se encuentra obligado a recurrir a su mochila de experiencias, códigos, creencias, interpretantes, para lograr el *traspaso* e instalarse en la nueva semiosfera a la cual ingresa, y en la cual muchas veces debe permanecer. La crisis de pasar por un umbral hacia un mundo desconocido se materializa en la angustia y el miedo de *no entender lo que pasa*.

Camblong hace la comparación con alguien que llega a *nuestro hogar* y a quien invitamos a pasar pidiéndole que se sienta como en su casa. Pensando en esta idea de la casa, resaltamos un desarrollo teórico que ella denomina “dispositivo H”. A partir de la riqueza semántica del verbo “habitar”, desarrolla su relación con los “hábitos” y el “hábitat”. El Hogar en el cual trabajé puede ser pensado como el *hábitat* de las chicas que desde hace años pasan la mayor parte de la semana ahí, considerando al hábitat como un lugar material investido de diversas significaciones. Además, del ensamble dinámico entre habitar y hábitat, surgen los *hábitos*, entendidos éstos como prácticas semióticas ancladas en la continuidad y en la memoria semiótica del grupo. (Ver Camblong, 2012)

2- Habitando el Hogar

Hecha esta breve exposición, paso a narrar mi experiencia de investigación. El trabajo de campo fue una experiencia que como tal, sufrió la presencia del azar. Las dos hermanas con las que trabajé me enseñaron, en el sentido de mostrar, otros aspectos de la umbralidad en el Hogar, e hicieron que mis reflexiones modificaran su rumbo.

Para el trabajo de aproximación a situaciones de umbralidad, la tarea de recopilar y analizar relatos pasó a un segundo plano, y cobraron especial relevancia la presencia del *silencio* y lo que por ahora sólo puedo describir como la necesidad de las recién-llegadas de generar un vínculo de pertenencia tanto con el Hogar como con el grupo, es decir, con las habitantes del Hogar.

Sólo cuando empezaron a habituarse a la dinámica del Hogar, a sentirse más a gusto (un poco como *en su casa*), empezaron a producir narraciones más extensas acerca de su vida cotidiana poniendo en escena elementos de su casa y de la escuela. Lamentablemente, luego de un mes y medio de interacción, las chicas dejaron de ir al Hogar.

De la experiencia que tuve, voy comentar los hechos que considero más relevantes para ser interpretados desde lo que el proyecto plantea y que brevemente nombré, y también aquellos que me hicieron trazar nuevas líneas de investigación. Este trabajo tiene carácter narrativo porque pienso que esta experiencia de investigación sólo puede compartirse en forma de relato en clave testimonial. Además, espero que sea interpretado como una breve entrada a un trabajo de investigación que, desde

ya, plantea complejidades inesperadas y sumamente significativas para comprender mejor el funcionamiento de la traducción semiótica en los niños.

Las dos hermanas con las que decidí trabajar se llaman Celeste, que en ese entonces tenía 6 años, y Marisol, que tenía 7. Venían de una familia muy numerosa y con problemas económicos, según me contó la celadora en entrevistas previas. Es necesario aclarar que mi presencia en el Hogar es una situación común, por lo que no representa un acontecimiento extraño para las otras chicas que ya están ahí. Consideramos que este hecho es importante porque no altera el ritmo de trabajo cotidiano del Hogar.

2.1- Primer encuentro

Durante mi primer encuentro, fue muy difícil conversar con Celeste, la más pequeña, y en quien en un principio decidí enfocar la investigación. Apenas contestaba mis preguntas, y lloraba todo el tiempo, rogando que le avisaran a su mamá que ella no quería estar ahí. Otras chicas me contaron que se pasaba horas llorando en el patio o en alguna pieza. Estuvimos dibujando y escribiendo palabras como “mamá”, “papá”, “sapo Pepe”; y si bien en algunos momentos se distraía de su angustia y se relajaba, ese día estaba sumamente triste. Al final del encuentro, junto con otra chica del Hogar, buscamos las diferencias en el juego de una revista. Marisol ni siquiera quería venir con nosotras, nos espiaba desde una ventana y trataba de llamar nuestra atención, pero no quería acercarse.

Varios aspectos se pueden articular con la descripción que se hizo del umbral. Uno es el silencio predominante, en el sentido de que ella no tenía la iniciativa para iniciar una conversación, y la parquedad con la que respondía a mis preguntas. Además, la angustia que manifestó en todo momento, muchas veces en forma de llanto; y la constante referencia a su casa. Exigía, rogaba, volver a su casa.

Hay dos elementos que se pueden relacionar con la función de lo fático. Celeste tenía hecha una elaborada trenza en su cabello, y me comentó que se la hizo una chica que estaba ahí con nosotras. En futuras visitas, noté que siempre tenía algún peinado diferente. El *peinarla* puede ser interpretado como un gesto de bienvenida, de integración y cuidado por parte de las habitantes. El otro elemento que demuestra la importancia de lo fático es el ruido que hacía Marisol para que notemos su presencia. En palabras de otra de las chicas del Hogar, molestaba porque “quería llamar la atención”.

Con respecto a los procesos de enseñanza y aprendizaje vinculados a la alfabetización, en el proyecto reconocemos la importancia de las conversaciones como un dispositivo traductor. En el aula, el docente puede colaborar activamente en la construcción de un clima para el diálogo, manejando las asimetrías inherentes a la práctica pedagógica. Son imaginables los emergentes que escapan de su control y que pueden sabotear todo intento de diálogo; pero de todas maneras, en las horas que está

trabajando con los chicos, puede esforzarse en incentivar la conversación manteniendo una actitud de *atenta-escucha*, en términos de Camblong.

En el Hogar, a diferencia del aula, podemos detectar otras condiciones: La niña no permanece unas pocas horas en el Hogar, sino que vive ahí durante la mayor parte de la semana. La presencia de las otras niñas es aún más fuerte, más constante, que la de sus compañeros de la escuela, ya que comparten no sólo el mismo espacio físico, sino que comparten muchas de las actividades cotidianas básicas, como comer o dormir. Son realmente *habitantes* de ese lugar, y a través de la continuidad habitual el recién llegado puede pasar a formar parte, o mejor dicho, sentirse parte del grupo.

2.2- Segundo encuentro

En el encuentro en el que trabajé con ambas hermanas, cuando Celeste ya había superado su angustia y Marisol se había acercado a mí, surgieron algunas pequeñas narraciones acerca de su vida; pero creo que quizá la situación de realización de la tarea escolar las inhibía.

Marisol tenía que hacer tarea de matemáticas de 2º grado, pero en realidad no entendía la consigna porque ni siquiera sabía leer. Me contó que había repetido una vez primer grado, y que luego pasó, pero nunca aprendió realmente cómo leer. Entonces, empecé a practicar con ambas hermanas la escritura de palabras breves como los nombres de su familia, y la lectura de frases. La rapidez que tenía Celeste para aprender molestaba a Marisol, que se *pichaba* (como decimos en Misiones cuando alguien, por ejemplo, se desanima o molesta) y no quería seguir trabajando. Además, el clima era complicado para concentrarse, por las constantes interrupciones de las otras chicas que irrumpían a cada rato para invitarme a jugar.

Hoy pienso que hubiera sido más adecuado privilegiar el trabajo con la escritura de Marisol, antes que la realización de su tarea escolar. Los tiempos de la escuela no siempre se corresponden con los tiempos del niño, y en este caso, considero que fue un desperdicio enfocarme en un tema que si bien era urgente, no era tan importante como la construcción del clima conversacional para proceder a la alfabetización. Además, las interrupciones de las otras niñas son un elemento característico de la semiosfera del Hogar.

Lo valioso de este segundo encuentro fue que al realizar ese tipo de tarea, entramos a trabajar con la dinámica cotidiana del Hogar: hacer las tareas escolares, a veces contando con mi ayuda, y en interacción con las niñas de otros cursos, es una práctica habitual de esta semiosfera.

2.3- Tercer encuentro

Finalmente, voy a contarles una situación que me hizo considerar otras líneas reflexión. La última vez que pude trabajar con las hermanas antes de que se fueran, nos sentamos junto con las otras chicas

en el patio del Hogar a tomar mate. Las *habitantes* me contaron que la nueva directora no les dejaba tomar mate, pero ellas convencieron a la celadora, a quien conocen desde que entraron, y consiguieron termo, yerba y mucha azúcar. En esa ocasión, en medio de la ronda había muchas revistas y manuales escolares viejos, que ellas mismas habían traído para recortar y leer.

Durante esa *reunión* en el patio surgieron muchos momentos de lectura, totalmente espontáneos. Las más grandes se leían chistes, algunas me pidieron papel y biromes de colores para hacer cartitas, otras recortaban cosas que les interesaban. Celeste estaba con nosotras, y también leía y trataba de resolver ciertos juegos. Marisol había peleado con su hermana y con algunas chicas, por lo que no quería acercarse en un principio, pero nos espiaba. Luego, vino con un manual y me pidió que la escuchara mientras leía.

En este ambiente se observa claramente la dinámica del Hogar, al notar la complicidad entre la celadora y las chicas, la resistencia que presentan a un mandato institucional arbitrario y, desde sus valoraciones, injusto. La figura de la celadora es también crucial para la traducción semiótica.

Pero también, se puede ver el *pasaje del umbral* por parte de Celeste: superar la angustia por no querer estar ahí, sentarse en la ronda junto con las otras, tomar un mate prohibido y aprender a leer como quien juega. Desde el sentido común, pensaríamos en *integración*; junto con Lotman, podemos pensar en la traducción y continuidad, y junto con Camblong y Fernández, en el inicio de un proceso de pertenencia colectiva.

Celeste pudo participar de la conversación, pero Marisol, debido a las peleas anteriores (cuyos detalles omito porque este texto se haría muy largo) no se acercaba... y no pudo acercarse nunca al grupo. En cambio, conmigo conversaba y trataba de aprender a leer, pero yo sólo me quedaba unas horas en Hogar. ¿Con quién hablaba luego, si hasta con su propia hermana se peleó?

3- Primeros aprendizajes de trabajo

Lo curioso de esta incursión de trabajo de campo que hice en el Hogar es que mis objetivos de recopilar relatos y de trabajar en el proceso de alfabetización de Celeste y Marisol no se cumplieron, ni se podrían haber cumplido, en las condiciones en las que yo lo había planteado. Esa tarde, el día que menos hubiera pensado, fue cuando más rica se presentó la narración que Marisol me hizo, y más significativo me pareció el trabajo alfabetizador que apareció durante el juego.

Cuando las más grandes enseñan a las menores en una situación espontánea, no interpretada como un momento de *realización de la tarea* o de *estudio*, se puede notar que la escritura y la lectura de diversos textos forman parte de su vida cotidiana en el Hogar. Es un hábito más del grupo, que surge en situaciones de juego.

Entonces, nuevamente me remito a Camblong cuando destaca la capacidad pedagógica de la vida práctica de cualquier grupo. Observé cómo la alfabetización es un proceso que también emerge en medio de los juegos con el grupo de pares, y no únicamente en el aula o en las instancias de estudio. Al analizar las acciones y los comentarios dentro del grupo, vemos el carácter lúdico y muchas veces 'competitivo' que tiene el aprendizaje de ciertos saberes.

También toma forma la necesidad de aprender a leer no sólo como una imposición escolar o un pedido del Hogar o de la familia. El entusiasmo por aprender se genera a partir de la interacción con las otras chicas que sí saben.

Por esto, me animo a sostener que en el Hogar las figuras clave que ofician de traductoras en el proceso de umbralidad son las otras chicas, porque con ellas comparten más tiempo. Por esto, también es importante la *habituación* de las recién-llegadas, la integración a la continuidad semiótica. Entonces, pienso que son las niñas las que invitan a *pasar el umbral* con derecho y poder: Las habitantes invitan a las recién venidas a formar parte del grupo.

Pero lo lamentable, y que se podría intentar solucionar desde intervenciones planificadas, es lo que pasó en el caso de Marisol, que por diversas razones no pudo entablar un *diálogo* con las chicas, y terminó abandonando el Hogar.

En cuanto a los relatos, pienso que no surgirán las narraciones si no existe la figura de un interlocutor, es decir, si las niñas recién-llegadas no interpretan a las que están desde hace más tiempo, a las habitantes, como interlocutoras interesadas en sus historias. Incluso, no existirá conversación alguna, si el recién-llegado no siente, no cree, que a alguien le interesa lo que tiene para contar. El diálogo es el mecanismo de traducción y habituación fundamental para las recién llegadas, y sólo desde él surgirán las narraciones de la vida cotidiana que tanto esperamos.

Esta fue la primera experiencia de investigación en el campo, que nos permite actualmente anticiparnos a situaciones similares y planificar estrategias de intervención que conjuguen lo pedagógico, lo cotidiano y lo azaroso, desde un enfoque semiótico.

Bibliografía

CAMBLONG, Ana (2005). *Mapa Semiótico para la Alfabetización Intercultural en Misiones*. Posadas: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UNaM.

CAMBLONG, Ana (2012a). Habitantes de fronteira. En *Cuadernos de Recienvenido. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana* 27. São Paulo: Humanitas, 5-27.

CAMBLONG, Ana y FERNÁNDEZ, Froilán (2012b). *Alfabetización semiótica en las fronteras. Vol I*. Posadas: Editorial Universitaria.

LOTMAN, I. (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.

PEIRCE, Ch. S. (1988): *El hombre, un signo*. Barcelona: Editorial Crítica.

El “valor simbólico” como obstáculo epistemológico para el estudio de la relación entre discursividad y economía en el arte

Sergio Ramos

sergioramosar@yahoo.com

Manuel Libenson

manuel_libenson@yahoo.com.ar

Oscar Traversa

otraversa@arnet.com.ar

Título del proyecto de investigación: Arte, ahorro y dispendio: Construcción del valor del arte en los medios de prensa

Director e integrantes del equipo: Sergio Ramos (Director). Manuel Libenson (Investigador). Oscar Traversa (Investigador).

Institución: Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA)

Resumen

Como es sabido, la noción de “valor simbólico” (Bourdieu, 2012) ha jugado un rol preponderante en la construcción de modelos del mercado del arte por medio de una conceptualización según la cual este “valor” se define a partir de un conjunto de propiedades que escaparían a la medición económica (i.e. singularidad del artista, promesa de originalidad, perspectiva de duración, pretensión de autonomía y perspicacia intelectual. Cfr. Graw, 2013). Esta concepción es incluso radicalizada en propuestas que conciben el valor de cualquier mercancía en el marco del llamado “semiocapitalismo” (Berardi, 2011; Caro, 2011), es decir, por vía de una operatoria sustitutiva de lógicas: la producción material como núcleo del proceso productivo es reemplazado por otro, el llamado “signo-mercancía”. Con el objetivo de problematizar el tópico que nos ocupa: la construcción del valor del arte en los tránsitos discursivos, en esta presentación buscaremos señalar algunos de los límites epistemológicos que supone la adopción tanto de las perspectivas antes mencionadas como de algunos de sus conceptos centrales.

Palabras clave: valor - discursividad - arte

Keywords: value - discursivity - art

1. Introducción

Esta presentación es producto del trabajo dentro del proyecto de investigación *Arte, ahorro y dispendio* desarrollado en el IUNA. Nuestra investigación busca poner de manifiesto y comprender el rol fundamental que juega la dimensión discursiva en la constitución misma del valor artístico.

La condición del arte como mercancía y sus modos de inclusión en el ciclo económico ha sido diversamente tratada a partir de múltiples puntos de vista. La investigación comenzó con un relevamiento bibliográfico de estos abordajes y aquí daremos cuenta de parte de ese recorrido señalando lo que consideramos límites epistemológicos de algunas de las perspectivas relevadas. No se

trata de proponer aquí una exégesis de autores, sino de presentar cómo estamos construyendo un modelo propio de abordaje a partir de la confrontación con otros modos de conceptualizar este fenómeno. En concreto, focalizaremos dos proposiciones de dos abordajes que se abren hasta producciones actuales:

- La obra de Bourdieu, particularmente *La Distinción*, y sus lecturas en *¿Cuánto vale el arte?* de Isabelle Graw y *Los Dueños del arte* de María Isabel Baldasarre.
- La lectura de la obra de Baudrillard que realizan Antonio Caro y Franco Berardi.

2. Primer callejón sin salida: el valor y la finalidad del arte como “distinción”

El planteo de *La Distinción* se puede sintetizar en la siguiente formulación: El problema de la supuesta “finalidad sin fin” de la obra de arte se resuelve en el plano económico. El arte sirve para distinguirse.

En efecto, para Bourdieu, es la distinción, en tanto disposición ya objetivada, en el consumo improductivo de bienes artísticos, la que legitima en el plano del capital simbólico¹ las posiciones en la estructura económica². Recuérdese que para el autor el capital económico no puede actuar sino bajo la forma “eufimizada” del capital simbólico (Bourdieu, 2007).

Y en palabras del autor “(...) de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores no existe ninguno más enclasante que las obras de arte legítimas” (Bourdieu, 2012, p. 18). Ese consumo es para Bourdieu el espacio que por excelencia sirve como distinción por la *distancia que implica con respecto a la necesidad económica*. Recordemos que la disposición estética se define en Bourdieu como la capacidad generalizada de neutralizar las urgencias ordinarias y de poner entre paréntesis los fines prácticos (Bourdieu, 2012).

Esta perspectiva es incluso radicalizada en autoras como Graw y Baldasarre quienes hacen del mercado objetual de la plástica, y más precisamente del de las bellas artes, el modelo canónico de transacciones de las mercancías artísticas. Este aspecto se pone incluso en evidencia en el empleo hiperonímico del sustantivo “arte” tal como aparece en la titulación de sus respectivas obras (i.e. *¿Cuánto vale el arte?* (Graw, 2013) y *Los dueños del arte* (Baldasarre, 2006)).

En el razonamiento de Bourdieu el fin del arte reaparece como el producto de un cálculo no conciente:

(...) la dicotomía de lo económico y lo no económico (...) impide captar la ciencia de las prácticas ‘económicas’ como un caso particular de una ciencia capaz de tratar a todas las prácticas, incluidas aquellas que se pretenden desinteresadas o gratuitas, y por lo tanto libradas de la ‘economía’, como prácticas económicas, orientadas hacia la maximización del beneficio, material o simbólico. El capital acumulado por los grupos, esa energía de la física social (...) (Bourdieu, 2007, p. 195)

Ahora bien, conviene desarmar tres proposiciones implícitas en este planteo:

- El arte como finalidad sin fin
- El consumo, y en particular, el consumo del arte como escena
- El consumo del arte como distinción

2.1. La “finalidad sin fin”

La cuestión de la “finalidad sin fin” excede claramente a Bourdieu, quien solamente toma allí posición en las innumerables discusiones sobre la autonomía del arte que se remontan hasta Kant y la *Crítica del Juicio*. Esa posición es retomada también por las autoras mencionadas: el consumo de arte se reduce a una “finalidad sin fin” que opera, precisamente, como la condición determinante de la formación de su propio valor simbólico.

Sobre este punto, nos interesa primero remitir a algunos casos encontrados en el trabajo para el proyecto que ponen en cuestión este postulado. No solo hay prácticas artísticas que parecen ligarse a fines específicos sino que hay casos en los que las actividades artísticas se convierten en el medio funcional para la obtención de fines muy concretos. Al menos así lo manifiestan ciertos metadiscursos. Solo basta prestar atención a lo que la prensa describe como nueva tendencia de los jardines de infantes y colegios con “orientación artística” o los clásicos “talleres artísticos” impartidos en zonas carenciadas. Podrá notarse que los metadiscursos que dan existencia social a estos establecimientos sitúan al arte como medio para la obtención de finalidades como la integración social, la búsqueda futura de un oficio, la aceptación del otro, la recreación y el desarrollo de la creatividad, entre otras.

En todo caso, y lo veremos luego en las proposiciones de cierre, se trata, al menos en nuestra sociedad contemporánea, de pensar en la especificidad temporal y proyectual (en términos de los proyectos de los actores) de los efectos del arte.

2.2. El consumo y, en particular, el consumo del arte como escena

Para sostener su planteo Bourdieu retoma de Gombrich (2000) el carácter constitutivamente relacional de los estilos. Indudablemente, siguiendo el razonamiento de Gombrich, cada acto de consumo es una puesta en escena de esa compra y de ese consumo. El sentido de esos actos se produce relacionamente. Claramente, y como pudo ver Bourdieu, es imposible dar cuenta de la producción de sentido de cada acto desde la perspectiva individual, sea que se juegue en el modelo del *homo economicus* como en aquellas perspectivas de corte subjetivista del tipo de las teorías románticas del arte. Así, transponiendo la mirada de Gombrich, cada gesto en un mercado económico siempre es diferencia... y a la vez continuidad.

2.3. El consumo del arte como distinción

Bourdieu condensa todas las diferencias significantes que operan en la constitución de espacios de transacción de bienes artísticos en una cuestión de *distinción*. La apropiación social del arte es para Bourdieu privilegiadamente el lugar de ejercicio de una diferenciación de clase.

En este punto se hace evidente, al menos hoy, tras tantas lecturas polémicas de *La Distinción*, que, si bien los efectos de distinción operan en el consumo artístico, no toda diferencia significativa es diferencia de clase. Y más aún, ¿en qué medida el arte es más “enclasante” que otros consumos? Esto solo puede ser respondido en cada caso. De hecho todo gasto (en tanto es producto de una capacidad de gasto) es “enclasante”. ¿En qué medida el mercado de la música es más enclasante que el mercado inmobiliario?

3. Segundo callejón sin salida: el valor como simulación semiótica

Sin dudas, la construcción semiótica del valor de las mercancías artísticas es un problema que exige ser situado dentro de una problemática mucho más amplia: el modo en que interviene la semiosis en la configuración de cualquier tipo de valor económico.

Encontramos en las lecturas que Berardi (2011) y Caro (2011) realizan de Baudrillard y su teorización del llamado “semiocapitalismo” la respuesta más ambiciosa a este problema. Como intento de proposición generalizante se ven allí también con claridad sus límites.

Al parecer hubo un momento en que existía, en la obra de Marx, una equiparación entre mercancía y mensaje o entre mercancía y signo y luego según Baudrillard una “sustitución y simulación” de la mercancía por un signo.

Este planteo también tiene ecos en Bourdieu (2007), donde la producción simbólica adquiere un valor de disimulo, de ocultamiento. En palabras del autor “...el trabajo necesario para disimular la función de los intercambios tiene una participación no menos importante que el trabajo exigido por el cumplimiento de la función.” (Bourdieu, 2007, p. 179).

Estos señalamientos dan cuenta un proceso de distanciamiento entre el orden del signo – concebido como inmaterial- y el de la realidad (¿objetiva?) cuyo estatuto se revelaría en el orden de las relaciones materiales.

En el “semiocapitalismo”, por caso, la forma elemental es el signo mercancía. Dicho término se define en Caro (2011) como aquel género de mercancía cuya materialidad está subsumida por una dimensión inmaterial resultado de de un modo específico de producción semiótica que ha desplazado a la producción material como núcleo del proceso productivo.

El límite se puede expresar aquí como otra versión del dualismo ontológico, analizado exhaustivamente por Schaeffer (2009) en *El fin de la excepción humana*. El problema central del planteo es la oposición fundante de lo material vs lo simbólico. Por un lado porque lo que la *Doxa* define como

material abarca órdenes diferentes que, siguiendo planteos como el de Schaeffer, se pueden desarmar en sistemas diferenciados incluso dentro de la biología. Y, por otro, porque siguiendo los primeros planteos de Verón es imposible analizar el signo sin considerar su “vida material”.

En síntesis, la oposición material/necesidad/utilidad vs signo/simulación parece poco fructífera para comprender las articulaciones y trayectorias entre los distintos órdenes de la vida y de la técnica.

4. Propositiones

En primer lugar, la articulación con lo económico nos fuerza a ir un paso más allá de las definiciones relacionales del arte (Goodman, 1990; Genette, 1997; Bourriaud, 2006). Después de poner el acento en la relación y en el individuo frente a la obra, bien podríamos preguntarnos: ¿Cuándo se intercambia arte?

A partir de allí se vuelve necesario tomar distancia sobre las definiciones que equiparan mercado a poder económico para explorar conceptualizaciones del intercambio como las de Mauss, Levi Strauss o Tarde que, desde la sociología o la antropología, dan cuenta del lugar central del fenómeno del intercambio en la reproducción de la especie y a la vez de su complejidad específicamente discursiva.

En este sentido, el recorrido bibliográfico nos ha llevado también a delimitar distintas concepciones de la economía que entendemos no podremos utilizar irreflexivamente:

- *La economía equiparada al dominio de lo natural:* mundo orientado a la necesidad y utilidad. Concepción que emerge, por ejemplo, en el “semiocapitalismo” cuando devela, por contraste, las nuevas necesidades “virtuales” creadas por la instancia de producción. Se trata también de la economía como disciplina abocada a la gestión de recursos escasos, incluido el tiempo.
- *La economía como modalidad cognitiva y técnica: sustanciación/ objetivación – cálculo – gestión.* Nuevamente en el semiocapitalismo aparece esta idea, en los cuestionamientos a la “economización” de la vida. En Bourdieu, está implicada en su conceptualización de la conformación y funcionamiento del capital simbólico como otro espacio donde las prácticas se orientan a la maximización del beneficio.
- *La economía como socialidad e intercambio:* propuesta que encontramos en los antropólogos y sociólogos mencionados. En Tarde, por ejemplo, que focaliza la constitución del mercado como vínculo y el intercambio como instancia fundante de la economía.
- *La economía como “escritura” del mundo:* Verón (2013) en *La Semiosis Social 2* retoma a Leroi-Gourhan para pensar los primeros momentos de la mediatización. Reflexiona sobre los “útiles de ‘núcleo cortante’” como primera exteriorización de procesos mentales. Creemos poder extrapolar desde ese planteo una mirada sobre la economía que permite retomar el problema

de las condiciones discursivas que supone la emergencia de la técnica y las consecuencias discursivas que se derivan de esta.

Yendo a la cuestión específica del valor, sostendremos que el valor de cualquier bien responde a determinantes específicamente económicos (por ejemplo, el trabajo requerido para su producción, su conservación y su distribución), pero, sin embargo -y ya fuera del pensamiento economicista- ese valor es incomprensible sin considerar lógicas específicamente discursivas que:

- *organizan las similitudes y diferencias del bien respecto de otros objetos, la condensación y sus trayectorias*: si el reconocimiento de continuidades y diferencias entre objetos semióticos se produce por efecto de trayectorias significantes, estas constituyen sin duda un problema semiótico (¿qué, sino un procedimiento semiótico, justifica la percepción de más diferencia entre dos canciones de reggae que entre dos kilos de papas o viceversa?). La commoditización de los objetos intercambios, así como las posiciones sociales de producción y consumo garantes de su circulación, pueden o no tener justificación “técnica” o biológica, pero en términos de su valor, la dimensión discursiva se presenta como una condición infranqueable.
- *que lo implican en el proyecto de un sujeto* (siguiendo los planteos de Greimas y Fontanille (1994) en *Semiótica de las pasiones*),
- *que lo acercan/ alejan de las instancias de producción y consumo*: en qué medida y de qué manera se producen reenvíos desde el producto a su creador y desde el producto a su comprador. De qué modos se pone en juego la firma y la marca como rasgo constitutivo de las diferencias de valor entre los objetos intercambiados,
- *que organizan la palabra social sobre esos objetos*: nos referimos aquí a la operatoria de los sistemas metadiscursivos.

Más aún, si asumimos que la semiosis es el proceso en el que se constituye lo real de los vínculos sociales, nos vemos obligados a sostener que es en la dimensión discursiva donde se juega:

- la constitución de los espacios de intercambio y su regulación,
- y la significación de los objetos intercambiados y su valor.

En otras palabras, el desplazamiento de la forma trabajo, escribible en forma directa a la producción del bien, a la forma discurso, escribible a la existencia social del bien como existente según ciertos atributos, manifiestos en los discursos intermediarios, es un producto mediático y, en consecuencia, debe ser tratado como tal.

En este sentido, el tratamiento discursivo de los procesos de mediatización que operan el ensamblaje de un bien artístico en un trayecto significativo requiere de una observación que conlleve a poner en juego dos procesos que se encuentran en tensión en todo proceso de mediatización, muy

especialmente en la circulación tanto de bienes artísticos como de los metadiscursos encargados de proveerle existencia social: la constitución de las gramáticas de producción y, su complemento, la constitución de las gramáticas de reconocimiento (Verón, 1998). Con todas las consecuencias que conlleva asumir la diversidad y movilidad que se abre en Reconocimiento.

En la consideración de esa circulación de los fenómenos artísticos, este proyecto retoma también una preocupación fundamental de la semiótica: El modo en que las prácticas discursivas dan lugar a la conformación de colectivos, que siguiendo las observaciones realizadas en apartados anteriores no son solo de clase.

5. Definición social del valor del arte

El objetivo del proyecto nos conduce a seguir el camino propuesto hace casi cuatro décadas por Metz en su análisis del lenguaje cinematográfico, a volver sobre su interés en las clasificaciones de los “nativos”. En ese sentido, nos interesa trabajar particularmente sobre las representaciones de arte, ahorro y dispendio implicadas en el discurso de los medios y de sus receptores, sean estas coincidentes o no con las que predominan en las discusiones de la teoría o de la crítica. Se ha elegido comenzar a trabajar recortando un corpus a partir de dos clases de actividades polares:

- Lugares del dispendio: medios especializados en decoración, gastronomía, turismo.
- Lugares del ahorro: medios especializados en ahorro e inversión.

Este análisis en producción se complementará luego con un análisis en reconocimiento mediante entrevistas en profundidad. Tanto en el análisis en producción como en reconocimiento, se buscará la comparación de las relaciones entre propiedades significantes de otras discursividades ligadas a mercados “no artísticos” (i.e. medicina, turismo, lujo, producción de conocimiento, entre otros) con aquellas que contribuyen a crear valor en zonas diversas de la producción artística.

Notas

¹ Para Bourdieu “el capital simbólico es ese capital negado, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital (pudiendo el reconocimiento, en el sentido de gratitud, suscitado por los favores ser uno de los fundamentos de ese reconocimiento) que constituye sin duda, con el capital religioso, la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido.” (Bourdieu, 2007, p. 187-188).

² Este argumento goza de continuidad en Baldasarre “Las artes eran, para sus lectores, uno entre los muchos intereses – como el sport, la moda o la decoración- que ocupaban el tiempo ocioso de la clase alta y, en estos términos, era necesario “encauzar” su cultivo.” (Baldasarre, 2013, p. 249).

6. Bibliografía

BALDASARRE, M.I. (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: EDHASA.

BERARDI, F. (2011). Semicapitalismo y totalitarismo mediático (el caso italiano). *deSignis. Revista de la FELS*, 17 (1). Buenos Aires: La crujía.

BOURDIEU, P. (2012). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. Buenos Aires.

-
- BOURDIEU, P. (2007). *El Sentido Práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CARO, F. (2011). Marca y entidad semiósica. *deSignis. Revista de la FELS*, 17 (1). Buenos Aires: La crujía. 99-104.
- GENETTE, G. (1997). *La obra del arte*, Barcelona: Lumen.
- GOODMAN, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa.
- GOMBRICH, E.H. (1968). *Meditaciones sobre un Caballo de Juguete*. Barcelona: Seix Barral.
- GRAU, I. (2013). *Cuánto vale el arte. Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- GREIMAS, A. Y FONTANILLE, J. (1994). *Semiótica de las Pasiones (de los estados de cosas a los estados de ánimo)*. México: Siglo veintiuno Editores.
- SCHAEFFER, J. M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VERON, E. (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos e interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- VERON, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Made in Argentina: una aproximación sociosemiótica al estudio y análisis de la Nueva Fotografía de los 90

Lic. Verónica López

veronica_lomar@yahoo.com.ar

Proyecto de Tesis doctoral: La fotografía artística como discurso crítico sobre la realidad. Representaciones sociales de la Argentina de los 90 en la Nueva Fotografía Argentina

Directora: Dra. Ximena Triquell

Centro de Estudios Avanzados. Secretaría de Ciencia y Técnica. Universidad Nacional de Córdoba.

Resumen

La siguiente presentación es una breve exposición sobre nuestra investigación doctoral. El proyecto propone el abordaje de la fotografía artística en términos de discurso, teorizado por Eliseo Verón como, manifestación espacio temporal de sentido, producido por alguien y dirigido a alguien. Esta definición discursiva implica entender las imágenes fotográficas como soportes investidos no sólo de significados referenciales sino también representacionales e ideológicos que participan de la lucha por la imposición de sentidos. La fotografía será entendida entonces como una práctica significativa, producto de un proceso complejo de semiosis social. Para ello nos centraremos en algunas series fotográficas de fotógrafos que integraron lo que hemos dado en llamar la *Nueva Fotografía Argentina*. Esta investigación se localiza en el cruce: fotografía y discursividad social, que nos enfrenta con lo que María Teresa Dalmasso ha denominado la “encrucijada interdisciplinar” que implica enfatizar en los argumentos teóricos y en las metodologías específicamente semióticas.

Palabras clave: Representaciones-Fotografía-Discurso social

Keywords: Representations- Photography- Social Discourse

1. La consideración sígnica y discursiva de la foto

La designación de fotografía artística o conceptual se halla en relación a la propuesta sígnica de Charles Sanders Peirce. En este marco, la fotografía no es pura referenciación, lo que implicaría pensar las imágenes sólo desde un punto de vista indicial. El signo en el discurso fotográfico presenta características tanto indiciales, como icónicas y simbólicas. Si solamente se puntualiza en el hecho referencial no hay búsqueda de arte ni de comunicación sólo la eventual aserción de que la cosa estuvo allí, como sostenía Roland Barthes. Si se acentúan los aspectos indiciales e icónicos ligados a la reproducción mecánica no hay conceptualización, por el contrario, si se acentúa el carácter simbólico sí.

La propuesta de Charles Sanders Peirce para pensar la *Fotografía* fue sistematizada durante los años 80 por Philippe Dubois. Allí se reconocía que Peirce mismo, entre las diversas notas que dejó para ilustrar sus numerosas clasificaciones de los signos, ya había señalado, en 1895, el estatuto indicial de la fotografía:

Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaba físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física [índex]. (Peirce, citado en Dubois, 1986)

Para Dubois no era menor la observación del lógico norteamericano, quien superaba una concepción “primitiva y deslumbrante” de la foto como mimesis, y se situaba no sólo en la consideración del mensaje sino, y sobre todo, en el modo de producción del signo y su recepción. En un frase que inevitablemente nos retrotrae a la expresión “analizando productos apuntamos a procesos”(Verón, 1998, p. 124) de la Semiosis Social, Dubois decía por ese entonces “si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto” (Dubois, 1986, p.61). Este hincapié en el *proceso* nos conduce al otro de los aportes de Charles Peirce que contribuye con el análisis fotográfico. La noción de *Semiosis infinita*, que será resignificado como *Semiosis Social* por la *Teoría de los Discursos Sociales*. Recordemos brevemente que en el capítulo *Discursos Sociales de La Semiosis Social, fragmentos de una teoría de la discursividad* (1997) Eliseo Verón a la vez que delimitaba dos corrientes históricas, la de herencia saussureana y la del pensamiento ternario, adscribía a la segunda y abría la posibilidad a un nuevo desarrollo conceptual partiendo de la noción de *discurso* y del estudio de la semiosis social como dimensión significativa de los fenómenos sociales. En definitiva, el estudio de la semiosis derivará en el estudio de los *fenómenos sociales* en tanto procesos de producción de sentido. En consecuencia, las series fotográficas a analizar son entendidas: 1. Como *productos* investidos de sentido 2. Como *Discurso*, es decir, configuraciones espacio temporales de sentido identificadas sobre un soporte material – en nuestro caso, texto escrito e imagen fotográfica–. 3. Como *fragmentos* de la *semiosis social* 4. Como *sistemas de relaciones* que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación y con sus efectos.

2. Breve recorrido por el campo de los estudios sobre la imagen fotográfica

Como parte de nuestra investigación hemos realizado un recorrido, sobre un recorte específicamente semiológico y semiótico.

Roland Barthes observaba en *La cámara lúcida* (1980) que para su estudio, la fotografía había sido clasificada en: empíricas (Profesionales/aficionados), retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos), y estéticas (Realismo/Pictorialismo) y agregaba que esta taxonomía podía ser aplicadas a otras formas de representación, por lo tanto, se volvía inclasificable. Por su parte, Raúl Beceyro en *Ensayos sobre fotografía* (2005) distinguía entre los escritos que tienen como objeto a la fotografía una perspectiva

histórica, una sociológica, otra estética y, por último, la semiológica. Phillippe Dubois, partiendo de la relación signo-referente, sistematizaba *lecturas de la imagen* en clave icónica, simbólica, indicial y una cuarta que resultaba de la propia definición de índice ya que según este autor no sólo tomaba en cuenta “el producto icónico acabado sino el proceso de producción del mismo”(Dubois, 1986, p. 48). Se señala así el carácter *pragmático* –en oposición al semántico– de la fotografía: las fotografías no tienen significación en sí mismas, su sentido es exterior a ellas y éste está determinado por su relación efectiva con el objeto y por su situación de enunciación.

Es posible diferenciar entonces cuatro enfoques que corresponden a distintos momentos históricos en el estudio de la fotografía: como *medio artístico*, como *práctica social*, como *texto* y finalmente como *discurso*.

2. 1. Momentos relevantes

Las reflexiones en torno a la imagen fotográfica se remonta a la revista *Comunicaciones* editada durante la década de los 60s. Esta publicación, que en palabras de Eliseo Verón “fue la principal testigo de la aventura semiológica” (Verón, 1997, La derivación estructuralista, 1), acogió en sus páginas los pioneros artículos de Roland Barthes y Christian Metz. En su primer número, que data del año 1961, aparecía *El mensaje fotográfico* y cuatro números después, en 1964, se reeditaba junto con *Elementos de Semiología y Retórica de la Imagen*. También el Nº 4 incluía un artículo de Christian Metz titulado *El Cine: ¿Lengua o lenguaje?*, posteriormente reconocido por Verón como “uno de los textos fundadores de lo que sería la semiología del cine” (Verón, 1997, La derivación estructuralista, 3). El debate teórico se reactivará en la década del 80. Primero con *La cámara lúcida* y después con, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción* de Philippe Dubois. Todos estos estudios tienen la particularidad de abordar el análisis de la imagen fotográfica. Algunos lo hacen desde una perspectiva más *interna* o inmanente y otros lo hacen desde una *perspectiva externa* -Barthes y Beceyro, respectivamente, por ejemplo-. La perspectiva sociosemiótica, al proponer la puesta en relación de un conjunto significativo con aspectos determinados de esas condiciones productivas, al intentar describir la *huellas* de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación y las que dan cuenta de sus *efectos*, supera esa escisión analítica.

2.2. El panorama en nuestro país

En nuestro país el abordaje de la fotografía, como expone Silvia Pérez Fernández en *Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo* (2011), puede localizarse a partir de la configuración histórica de cuatro actores principales: los *fotoclubistas*, los *independientes*, los *reporteros gráficos* y los *historiadores*. Pérez Fernández señala hacia fines de la década de los 70 la aparición de la revista *Foco*

de fotografía y artes visuales, creada por iniciativa de Héctor Zampaglione miembro del Foto Club Buenos Aires. En ella convergieron fotoclubistas, independientes como Juan Travnik y Eduardo Comesaña, el historiador Luis Príamo y el semiólogo Raúl Beceyro. De esa época resultan los *Ensayos sobre fotografía* (1978) y *La historia de la fotografía en 10 imágenes*. En ese primer libro, como sugiere su título, se ensaya un modelo de análisis fotográfico centrado en “cada foto” que, sin embargo, puede ser generalizado. En su abordaje, toma en cuenta los elementos específicos que el fotógrafo ha utilizado durante su registro (altura de la cámara, encuadre, tonalidades, personajes, punto de vista), procede a una selección guiado por una “cuestión de gusto” que luego especificará bajo criterios como la pertenencia de las fotos a la esfera artística, la exclusión de fotografías en color, los fotomontajes y las puestas en escena. Seguidamente definirá su abordaje como textual, *interno* en términos de Verón (1997) y argumentará que ello no supone una limitación. A pesar de que la pretensión de Beceyro es no participar de ninguna de las categorías de escritos existentes sobre la fotografía adscribe, por un lado, al análisis textual y de las connotaciones que pueden vincularse con la tradición semiológica y, por otro, al análisis estético de larga raigambre en el discurso artístico.

Por esos mismos años Eliseo Verón aportará el artículo *Para una semiología de las operaciones translingüísticas* (1974) que abordará el estudio de las imágenes en general, con filiaciones saussureanas pero que anticipadamente proclamará el reemplazo de la noción de *signo* saussuriano y la redefinición del concepto de código.

María Teresa Dalmaso en *¿Qué imagen? ¿De qué mundo?* (1994) rescatará las tesis de la fotografía realizada por Phillipe Dubois. Allí afirmaba que en las lecturas que acentuaban el aspecto ontológico de las imágenes se seguía produciendo la problematización sobre *lo real*. Pero una vez superadas esas discusiones era importante analizar *los efectos* que estos aspectos icónicos, indiciales y simbólicos presentes en toda imagen en grados variables habilitaban al momento del análisis sobre la producción y la interpretación del sentido.

En el año 1997 aparece *Espacios Públicos en Imágenes* que sintetizará los aportes de la *aventura semiológica* iniciada por Roland Barthes –y la fallida semiología de la imagen–, se desarrollarán algunas herramientas para el análisis surgidas de los *dominios* de Metz. Además se propondrá el estudio de la foto en el marco de una discursividad social y la incorporación de la problemática de la enunciación.

Desde la segunda mitad de los años noventa alumbrarán fotógrafos artistas-curadores-críticos como Fabiana Barreda, Gabriel Valansi y críticos de arte contemporáneos que se especializarán en fotografía y artes visuales. Entre ellos: Rodrigo Alonso, Julio Sánchez y Valeria González.

3. El discurso fotográfico de los noventa

En nuestra investigación, en particular nos interesa observar y analizar en un cuerpo fotográfico específico cómo aparece *representado* nuestro país durante los años noventa, período de profundas transformaciones tanto sociales como particulares a la técnica y estética en este arte.

En relación a las transformaciones sociales y culturales, Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida Posmoderna* (1994) precisaba el clima de la posmodernidad “en un marco paradójico de nación fracturada y empobrecida” (Sarlo, 1994, p.7). Asimismo destacaba la creciente homogeneización cultural, el extremo individualismo como algunos de los rasgos de época. Al respecto del arte advertía una despreocupación por el tema cuya sola mención resultaba irrisoria en ese clima. Para Sarlo en la posmodernidad el mercado es quien define el lugar del arte y la cultura en la vida social. El propio mercado se divide en *neopopulistas* y *neoliberales* cuya característica es, en el primero de los casos, la ironía y el desencanto, en tanto en el segundo, son las consignas de la libertad de absoluta elección. Dichos posicionamientos coinciden en diagnosticar una *escasez de sentidos*. En sintonía con estos análisis, en *¿Hay una nueva Argentina? Representaciones hegemónicas de lo social. Imágenes publicitarias y estilos de vida*, Ana Wortman sugiere la definición de Lash para “reflexionar en el modo de representación de lo social en un momento cultural de fuerte presencia mediática” (Wortman, 2004, p. 48). Lash define al posmodernismo “como un proceso de desdiferenciación pero fundamentalmente lo que define esencialmente al posmodernismo es el modo de representación” (Wortman, 2004, p. 48).

En relación a los cambios en la técnica y estética fotográfica durante los noventa se comenzó a utilizar el color, se jerarquizó la puesta en escena, se diversificaron los temas pero también se produjeron una mayor cantidad de trabajos, de publicaciones y se abrieron nuevas salas de exhibición. Todas estas condiciones produjeron un quiebre con la tradición fotográfica argentina y latinoamericana. A la vez, se originó un viraje en relación a los discursos y las prácticas de las décadas anteriores, lo que significó la inclusión de nuevas temáticas y modos diferentes de abordarlas, que renovaron la fotografía en nuestro país. Esta innovación estuvo ligada a una postura crítica con respecto aquello que se tenía como objeto de la representación, de allí que hayamos elegido este periodo para analizar el problema planteado arriba¹.

La fotografía hizo su ingreso al mundo del arte de la mano de una retrospectiva en el año 1997, organizada por Jorge GumierMaier y titulada el *Tao del Arte*. En el prólogo del catálogo de la exposición, Maier polemizaba sobre las calificaciones peyorativas a las que habían sido sometidas algunas obras de esos años. Entre estas expresiones aparecían *arte guarango* gente que gusta crear en sintonía con los valores de la cultura menemista; arte *Light*. Gumier Maier proponía el término arte *Rosa* proscrito de

banderas y blasones, ajeno a las contingencias, cursi y vulgar, carece de pudor. “Todo se dirimía en torno a si estos artistas daban cuenta de su contexto, «interpelaban» la realidad o si por el contrario, carecían de voluntad crítica, eludiendo los compromisos asignados al artista frente a las vicisitudes de la especie”(Maier, 1997, p.10) La posición de Maier en el prólogo se evidenciaba en las interrogaciones: “¿Por qué esta insistencia en reducir lo artístico a una actividad sensata, inteligente y alerta? ¿No lo estaremos confundiendo todo con una agencia de consulta para el estudio y la comprensión del mundo contemporáneo?” (Maier, 1997, p. 11-12).

El discurso fotográfico de los noventa, aparece marcado por estos cambios, de allí que nos interesa observar en qué medida y cómo se (re)presentaron las condiciones contextuales –referidas tanto a tales transformaciones en el propio lenguaje fotográfico y artístico como al modelo neoliberal impuesto– en diferentes ámbitos de la producción fotográfica.

4. Sobre el Corpus

En un primer momento para nuestra investigación tomamos como referencia la selección de fotógrafos operada por Sara Facio en *Fotografía Argentina Actual Dos*. Ese libro fue una continuación de *Fotografía Argentina Actual*, publicada por la Azotea Editorial en el año 1981. En la versión *Dos* se seleccionaron a fotógrafos avalados por una continuidad en su producción y por rasgos diferenciales en su obra en relación con la década anterior. En la segunda edición se aseguraba que la primera versión había reunido a los mejores fotógrafos argentinos de la segunda mitad del S. XX. Esta segunda versión, en coincidencia con la primera, agrupó en sus páginas la obra de fotógrafos con cierto grado de relevancia en su producción al momento de la misma en el año 1996. Sin embargo, también incluyó a una artista plástica como Liliana Parra –pionera en la fotografía intervenida– que utilizó la fotografía como un medio, cuestión que según el historiador López Amaya (2010) fue un rasgo de la década.

En esa época Facio afirmaba transformaciones en la especificidad del lenguaje fotográfico, entre ellos, una variada visión de temas y estilos que incluyó la fotografía social, el paisaje y la experimentación, el color y el blanco y negro la toma de distancia de la idea de conceder a la fotografía la única finalidad de reflejar la realidad además la fotografía de autor era aceptada por entonces como arte. Todas estas transformaciones refuerzan la incorporación de los conceptos originalmente propuestos en *Teoría de la Vanguardia* de Peter Burguer, llevados al campo de la fotografía internacional por Jeff Wall. Si bien este constructo teórico se aleja de nuestra perspectiva teórica y metodológica entendemos que son útiles para contextualizar históricamente la fotografía de los 90 en el marco del arte argentino e internacional.

A partir de esos desarrollos podemos ubicar en nuestro país y en la década de los 90 el ingreso definitivo de la fotografía al sistema del arte. La primera tesis de Burguer proponía la relación entre “el

conocimiento de la validez general de una categoría y el desarrollo históricamente real del ámbito al que se refiere esta categoría es también aplicable a objetivaciones artísticas”(Burguer, 2009, p. 24). En una segunda tesis afirmará, “sólo la vanguardia vuelve cognoscible determinadas categorías generales de la obra de arte (...) por lo tanto a causa de la vanguardia se pueden comprender los estadios previos del desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa” (Burguer, 2009, p.27). En definitiva, las vanguardias implican la fase autocrítica del sistema del arte y para llegar a éste, un sistema debe previamente haber tocado a su pleno desarrollo, a su autoconocimiento. A partir de ello, Wall (1995) retomará aquellas contribuciones para pensar la historia de la fotografía internacional. La fase de desarrollo o *toma de conciencia* en el campo de la fotografía se produjo durante el período de entreguerras, es decir, con el fotorreportaje y, posteriormente, con la fotografía documental. El *estadio autocrítico* se llegará durante el *arte conceptual* desde fines de los años 60. En nuestro país, ese estadio, que se verá interrumpido por las sucesivas dictaduras cívico militares, se continuará en los 90. La crítica de arte Valeria González será quien emprenderá esta afirmación. Según la historiadora de arte, será hacia fines de los 90 cuando en la práctica fotográfica artística comenzará a tomar cuerpo la reflexión metalingüística coincidente con el ingreso de la fotografía en el sistema del arte. Todo lo dicho hasta aquí puede relacionarse con las reflexiones sobre la imagen fotográfica de Philippe Dubois (1986) y afirmar que una vez superadas las lecturas predominantes en clave icónicas y simbólicas, la fotografía comenzará a transitar el análisis indicial que implicará incorporar los aspectos anteriores pero reflexionando en las potencialidades del propio mecanismo y del lenguaje específicamente fotográfico.

Valeria González (2010), en coincidencia con las lecturas de Dubois, sostendrá que las reflexiones artísticas y teóricas en torno a la especificidad del lenguaje fotográfico adquirieron una doble dirección a partir de los escritos de Walter Benjamin de 1931. Por un lado, como medio de reproducción, por lo tanto como mimesis y, por otro, como algo nuevo y singular en tanto proceso genético de naturaleza indicial. Esto, finalmente, quedará plasmado cuando Facio anuncie la toma de distancia entre aquellas posiciones que entienden la fotografía como *espejo de lo real* –lecturas en clave icónicas– y aquellas que asumen la fotografía como algo más que meramente referencial, es decir, que instalan los debates en torno a la *categoría de autor*, la puesta en escena fotográfica, la mentira o la manipulación como procedimientos conceptuales propios de cualquier arte. Para la fotógrafa, este pasaje de un momento a otro se produce en los noventa y a través de la obra de los fotógrafos seleccionados en *Fotografía Argentina Actual Dos*. Entre ellos, Marcos López, Adriana Lestido, Marcos Zimmerman, Daniel Muchiut, RES entre otros. Esta situación particular de cambios que se puede observar en la fotografía argentina a partir de los noventa quedaría reducida si sólo se detuviera en la selección de Facio. Por esa razón hemos optado por ampliar la selección a fotógrafos muy relevantes de la década que incluso han sido

reconocidos por la propia fotografía en otros lugares pero que no tuvieron espacio en esa segunda edición. Estos fotógrafos son Alejandro Kuropatwa, Alberto Goldenstein, Daniel Yako, Atahúlfo Pérez Aznar, Facundo de Zuviría y Juan Travník..

5. La Nueva Fotografía Argentina

Nuestras primeras consideraciones y análisis fotográficos nos condujeron a observar una serie de regularidades que permiten sostener la hipótesis que junto a ese contexto de autocrítica y de autoconciencia del dispositivo fotográfico se produjo un *movimiento fotográfico*. En primer lugar la mayoría de los fotógrafos comparten una misma generación –nacidos durante la década del 50 a excepción de Daniel Muchiut– así como también se revelan indicios formales y temáticos que permiten diferenciar algunas modalidades del “decir fotográfico” como la influencia del lenguaje publicitario – Atahúlfo Pérez Aznar, Alberto Goldenstein, Alejandro Kuropatwa- y documentalista – Adriana Lestido, Marcos Zimmerman, Daniel Muchiut, Juan Tavník- en la fotografía de corte más artístico. Igualmente, el libro *Fotografía Argentina Actual Dos* es un referente en donde surgen aquellos que se consideran en ese momento los representantes de la década. Estos aspectos nos permiten hipotetizar un paralelismo entre lo conocido como el *Nuevo Cine Argentino (NCA)* y lo que sería la *Nueva Fotografía Argentina (NFA)*. Entre el NCA y la NFA existen profundas vinculaciones formales y conceptuales. Para referir a estas recurrencias tuvimos en cuenta las características que Malena Verardi, en el artículo *El Nuevo Cine Argentino*, sostiene al respecto del NCA como *movimiento cinematográfico*. Allí se consideraron sus antecedentes, precursores y características generales. En antecedentes y precursores se señalan, las ya muchas veces trabajadas, vinculaciones con el cine de la *generación del sesenta* caracterizada por algunos críticos y cineastas como muy heterogénea los que les hace cuestionar la propia categoría de *movimiento*. Sin embargo, para Verardi, las innegables diferencias estéticas no dificultan el encuentro de *puntos comunes*. La autora destaca en el NCA la búsqueda de diferenciarse del cine precedente, los planteos de renovación, los nuevos modos de producción y exhibición y la incorporación de nuevas formas narrativas. Otro punto común es la irrupción de la noción de autor. Además destaca como rasgo y diferencia fundamental con el cine de los sesenta la inserción institucional que consiguió el movimiento de los noventa. Siguiendo el anterior razonamiento, el *movimiento* como tendencia referente, puede sostenerse más allá de las heterogeneidades de las obras, y los puntos que permiten sustentarlo son: la necesidad de innovación de planteos anteriores, nuevos modos de producción, circulación y exhibición, las reflexiones sobre el *auterismo*, las nuevas narrativas y la inserción institucional. Todos estos elementos se encuentran igualmente presentes en la fotografía de los noventa con sus particularidades.

6. Cuestión Metodológica: Series y ejes de lectura

Los primeros análisis de las series, nos condujeron al armado de ejes de lectura en función de dos elementos. Por un lado, la utilización específica del lenguaje fotográfico y, por otro, el posicionamiento de las imágenes frente a lo *real*. El primer aspecto, hace a las cuestiones formales de la propia técnica fotográfica cuyas marcas pueden ser evidenciadas en la utilización del tono, la puesta en escena, la instantánea, el collage, el montaje, entre otros. El segundo aspecto, afirma la relevancia del orden conceptual de las obras frente a la crisis e intenta indagar en los grados variables de esos posicionamientos. No se pretende realizar una escisión entre dos aspectos sino justamente hallar las marcas que hacen de manera conjunta al sentido de lo propuesto tanto por sus características estéticas como por las significaciones expuestas. El armado de estos ejes tiene por objeto reformular las categorías de fotografía de autor y el género fotográfico y, a la vez, asumir como pertinente su vinculación con la perspectiva semiótica. Así los ejes proponen la lectura de las fotografías en clave discursiva pero también en términos de *relato posible* que se estudiarán mediante los aportes de la narratología. Con esto intentamos dar cuenta de lo que la fotografía puede ser en el marco histórico de crisis que caracterizó a la década. A partir de la configuración de los ejes será posible diferenciar obras más ficcionalizadas, más documentadas o conceptualizadas con grados variables de crítica social, política económica y cultural. Analizaremos las siguientes series bajo los siguientes ejes de lectura:

Lo real documentado

1. *Patagonia, un lugar en el viento (1989-1991); Río de la Plata, río de los sueños (1994); Norte argentino, la tierra y la sangre (1998)* de Marcos Zimmerman

2. *La Fábrica (1993-94)* de Daniel Muchiut

3. *Vacaciones (1994)* de Alberto Goldenstein

4. *Estampas porteñas (1996)* de Facundo de Zuviría

5. *Extinción (1991-99)* de Dani Yako

6. *Paisaje urbano y Galería 2 (1991-2001)* de Juan Travnik

La realidad personal

1. *Madres e hijas (1995-1998)* de Adriana Lestido

2. *Buena Memoria (1996)* de Marcelo Brodsky

La parodia como crítica

1. *Color (1989-1991)* de Atahúlfo Pérez Aznar

2. *Pop Latino (1993-97)* de Marcos López

3. *Plastiquito (1995)* de RES

4. *Cóctel (1996)* y de Alejandro Kuroptawa

7. La cuestión Interdisciplinar

Nuestra investigación propone analizar algunas series de los fotógrafos de la NFA desde la perspectiva semiótica. Esto nos enfrenta a lo que María Teresa Dalmaso denomina, en el artículo *En torno a la interdisciplinariedad y/o transdisciplinariedad de la semiótica, la encrucijada interdisciplinar* (Dalmaso, 2012, p.26). El término interdisciplinar no sólo puede designar los procedimientos de interacción de los estudios semióticos con otros campos del saber, la fragilidad de las fronteras entre saberes de las ciencias humanas y sociales se produjo fundamentalmente desde el auge del estructuralismo. Por ello, lo específicamente semiótico deberá encontrarse en los argumentos teóricos y en las orientaciones metodológicas de la propia disciplina. En esta línea y en una entrevista reciente, el semiólogo Paolo Fabri (informachica.wordpress.com, 5 septiembre, 2012) se mostró crítico frente a los enfoques semióticos instrumentales en algunos estudios actuales sobre la comunicación. En ellos se utilizan un cierto número de conceptos semióticos, “no interdefinidos como una especie de justificación filosófica (una filosofía popular)” (P. Fabri, informachica.wordpress.com, 5 septiembre, 2012). Además agregó que “es en la rigurosidad metodológica donde hallaremos un vía contraria al eclecticismo, deberíamos ser muy eclécticos en los objetos, y muy rigurosos –y no eclécticos– en el campo de los métodos” (P. Fabri, informachica.wordpress.com, 5 septiembre, 2012). Para Dalmaso el problema se encontraría además ligado a la propia “naturaleza” de la semiótica. La definición más generalizada de la disciplina como “el estudio de la producción social del sentido” (Dalmaso, 2011, p. 26) nos coloca “en un zona de borde de fronteras e intersecciones interdisciplinarias” (Dalmaso, 2011, p. 28). Analizar el lenguaje específicamente fotográfico y poniéndolo en relación con sus condiciones de producción y con algunos efectos de sentido que se perciben a partir de la distancia de su recepción. El conjunto de prácticas sociales, en nuestro caso las series fotográficas, “donde se manifiestan, cualquiera sea la forma, las representaciones del mundo que circulan en una sociedad” es lo que Fossaert define como “Discurso Social” (Fossaert, 1983, citado en Dalmaso, 2011).

Notas

1. Basta recordar la singular serie creada por el artista y fotógrafo Marcos López titulada POP LATINO, quien – entre otros artistas – tematizó, mediante la ironía y el humor, la transformación de la sociedad argentina bajo el influjo del discurso neoliberal.

8. Bibliografía

BECEYRO, Raúl (2005) *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós Estudios de comunicación

BARTHES, Roland (1972) Elementos de Semiología. *Revista Comunicaciones 4*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Argentino 15-69

BARTHES, Roland (1972) El mensaje Fotográfico. *Revista Comunicaciones 4*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Argentino 115-128

- BARTHES, Roland (1972) Retórica de la imagen. *Revista Comunicaciones 4*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Argentino 128-140
- BARTHES, Roland (1980) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación
- DUBOIS, Philippe (2010) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación
- DALMASSO, María Teresa (1994) *¿Qué imagen, de qué mundo?*. Córdoba: Dirección General de publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba.
- DALMASSO, María Teresa (2012) En torno a la interdisciplinariedad de la semiótica. En María Teresa Dalmaso [et al] *Semiótica e interdisciplinar. Perspectivas de investigaciones en curso*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- GUMIER MAIER, Jorge (s.f) El Tao del Arte. Recuperado el 14 de marzo de 2013 de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/769509/language/es-MX/Default.aspx>
- FACIO, Sara (1981) *Fotografía Argentina actual*. Buenos Aires: La Azotea editorial fotográfica de América Latina.
- FACIO, Sara (1996) *Fotografía Argentina actual Dos*. Buenos Aires: La Azotea editorial fotográfica de América Latina.
- GONZÁLEZ, Valeria (2010) *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones Artexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia (2011) Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. En Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CMDF.
- SARLO, Beatriz (2001) *Escenas de la vida Posmoderna*. Buenos Aires: Grupo editorial Planeta.
- VERARDI, Malena (2009) El Nuevo Cine Argentino: Claves de lectura de una época. En Ignacio Amatriain *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005) Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- VERÓN, Eliseo (1974) Para una semiología de las operaciones translingüísticas. *Revista Lenguajes*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 11-35
- VERÓN, Eliseo (s.f) Espacios públicos en imágenes. Recuperado el 23 de septiembre de 2013, de www.fba.unlp.edu.ar/.../Verón-Espacios-publicos-en-Imagenes.pdf
- VERÓN, Eliseo (1998) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- WORTMAN, Ana (2004) ¿Hay una nueva Argentina? Representaciones hegemónicas de lo social. Imágenes publicitarias y estilos de vida. En Mirta Antonelli (coord.), *Cartografía de la Argentina de los 90*. Córdoba: Ferreyra Editor.

E(s)tética y erótica en la obra de Joel Peter Witkin: intertextualidades

Lucero Olga

lucero.olga@gmail.com

Furgieue Valeria

mavafur@gmail.com

La Comunicación en las sociedades mediatizadas: prácticas y discursos en la construcción de identidades PROICO 4-1312

Claudio Lobo (Director). Marcela Navarrete (co-directora). Ailín Gimenez. Ayelén Neme. Claudia García. Cecilia Rodoni. Eduardo Vergara. Elba Pedernera. Florencia Cacace. Irma Ortiz. Jonathan Gazziro. Juan Manuel Reinoso. Julián Manrique. Julián Robles. Juan Daniel Luna. Juan Manuel Pereyra Nuñez. Jorge Duperré. Leandro Gun. Leticia Forgia. Luciana Navarro. Martín Zuleta. María Inés Cuello. Natalia Vera. Néstor Javier Juárez. Pablo Parra. Pamela Ingignioli. Roberta Penna. Silvina Olguin. Silvina Chaves.

Universidad Nacional de San Luis

Resumen:

Joel Peter Witkin es un escultor y fotógrafo, creador de una obra singular y potente en tema y estilo. Elige como modelos de sus obras, freaks, monstruos, deformes y cadáveres, realizando y embelleciendo aquello que pudiéramos percibir como horroroso. Proyecta los fantasmas del inconsciente colectivo mostrando y exaltando las singularidades de la naturaleza (lo ominoso, lo anormal) desde el respeto y la armonía. Las prácticas artísticas tienen la capacidad de enunciar en un lenguaje propio las expresiones socio- culturales emergentes, periféricas, disidentes y consideradas abyectas. Witkin genera un quiebre con la visión hegemónica de lo bello, de las corporalidades y la sexualidad. Dialoga con obras clásicas de la pintura y la fotografía, diálogo que podría ser entendido en términos de intertextualidad. El corpus estará constituido por dos fotografías: *Gods of Earth & Heaven* -1988- y *The Birth of Venus*, N.Y.C., 1982

Palabras clave: Witkin, intertextualidad, estética, erótica

Keywords : Witkin, intertextuality, aesthetic, erotic

*Se entiende que es honroso que un
libro actual derive de uno antiguo:
ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson)
deber nada a sus contemporáneos.*

Jorge Luis Borges, en *Pierre Menard, autor del Quijote*

Introducción

Joel Peter Witkin es un escultor y fotógrafo, creador de una obra singular y potente en tema y estilo. Elige como modelos de sus obras, freaks, monstruos, deformes y cadáveres, realizando y embelleciendo aquello que pudiéramos percibir como horroroso. Proyecta los fantasmas del

inconsciente colectivo mostrando y exaltando las singularidades de la naturaleza (lo ominoso, lo anormal) desde el respeto y la armonía.

Las prácticas artísticas tienen la capacidad de enunciar en un lenguaje propio las expresiones socio- culturales emergentes, periféricas, disidentes y consideradas abyectas. De este modo, Witkin genera un quiebre con la visión hegemónica de lo bello, de las corporalidades y la sexualidad.

Nos proponemos poner en cuestión, en este trabajo, la estética de Joel Peter Witkin en relación con la pornografía, el posporno y el erotismo como formas de representar la sexualidad; la primera vinculada estrechamente con la heteronorma, la segunda como un movimiento que la critica y deconstruye, y por último el erotismo, como un modo de representación de la sexualidad que plantea una concepción integral del sujeto.

Si la pornografía vende roles de género y estereotipos de cuerpos, el posporno, ofrece representaciones alternativas de sexualidad. En este sentido, este movimiento es considerado una práctica artística periférica que visibiliza identidades y prácticas sexuales que son marginadas de la normatividad sexual.

Erótica y pornografía plantean dos perspectivas distintas en su modo de pensar y representar a los sujetos: la primera, concibe y representa los sujetos como totalidades y sólo pueden ser tocados, sentidos, representados como tales, mientras que en la segunda, el sujeto es cosificado y reducido a fragmentos, en términos de genitalidad.

Una primera observación su obra y de la estética posporno nos hace preguntarnos si podría pensarse a este artista como inscripto en el posporno, o si su obra se podría pensar en el marco de lo erótico.

Comprender la multiplicidad e intensidad de las obras de Witkin excede los límites de este trabajo, por ello sólo nos remitiremos a tres fotos, en una aproximación necesariamente parcial. Formado en la pintura, escultura y en fotografía podemos hallar en su obra frecuentes citas a clásicos de la pintura y la fotografía, como así también alusiones a diferentes estilos o movimientos estéticos.

El corpus estará constituido por dos fotografías: *Gods of Earth & Heaven* -1988- *The Birth of Venus*, N.Y.C., 1982 y nos ocuparemos de la retoma intertextual con la obra de Sandro Boticelli *El nacimiento de Venus* y la de Hans Holbein *Cuerpo de Cristo muerto en el sepulcro*.

Corpus a analizar



En el corpus hay remisiones a las siguientes obras:



En estas obras Witkin dialoga con obras clásicas de la pintura y la fotografía, diálogo que podría ser entendido en términos de intertextualidad. Julia Kristeva propone esta idea a partir de la de intersubjetividad bajtiniana, para dar cuenta del lenguaje poético, que se lee según la autora, “*al menos como doble*” fruto del establecimiento de un diálogo entre dos o más textos. “Todo texto se

construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978, p. 190). Roland Barthes hace referencia a la idea de intertextualidad cuando expresa que “todo texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 2003, p.343).

Queremos rescatar esta dimensión intertextual en Witkin ya que a través de este recurso, ha podido revelarnos su particular mirada sobre el mundo y la sexualidad, dándole visibilidad a otras corporalidades. De este modo, pone de relieve las conexiones culturales implícitas o explícitas de una sociedad que coloca el acento en la representación de la sexualidad desde una mirada heteronormativa, en tanto que la obra de Witkin nos revela una belleza inusitada en cuerpos que han sido considerados abyectos, deformes, corregibles, anormales.

El mismo será indagado en su dimensión temática, retórica y enunciativa, a partir un modo de análisis de los discursos visuales que retoma los lineamientos trazados por O. Steimberg para el estudio de los géneros mediáticos.

De las formas a las ideas

En *Gods of Earth & Heaven* se observan cinco personas, se observa una línea negra horizontal, producto de la técnica fotográfica, que delimita la imagen en dos, en la parte inferior, uno de los sujetos está en posición yacente, desnuda sobre una manta/sábana blanca, presuponemos que es un hombre por su barba y los ojos abiertos. En la parte superior margen izquierdo dos sujetos desnudos, sus torsos están semi-cubiertos por un paño blanco que, de modo ondulante, los envuelve. Ambos se encuentran en una posición flexible conforman un pequeño arco, pero sólo puede apreciarse partes de sus cuerpos, el primero (del marco hacia el centro) muestra hasta el pubis y el brazo extendido fuera del marco, su mirada se dirige al centro de la escena (punto en el cual hay un tercer sujeto); del segundo es posible apreciar un poco más, hasta su pubis descubierto, su brazo derecho está sobre el lado derecho del torso del primero, su mirada también es dirigida hacia el centro- medio de la escena. En el centro se encuentra una transexual completamente desnuda, cabellos oscuros sueltos, largo (hasta la altura de la cintura) está posando jugando con el equilibrio de su cuerpo, su brazo derecho está flexionado, tocando con su mano la altura del corazón, la pierna de este lado de su cuerpo está flexionada hacia la izquierda y levemente más adelante que el resto de su cuerpo; su brazo izquierdo acompaña la forma de su cuerpo (desde la altura de la axila hasta la cintura se conforma en el interior un triángulo) tocando con su mano la pierna izquierda a la altura de su pene pero sin cubrirlo. Esta persona está parada en el centro de una concha/ostra gigante, que acapara la centralidad en la parte inferior de esta división superior de la imagen. Sobre el margen derecho de la fotografía se encuentra una mujer desnuda, con un chaleco blanco que llega hasta la altura de la

cintura, entre sus manos tiene una manta con flores, llevándola hacia el centro de la escena con intención de acercarla a la mujer central. La fotografía tiene en el fondo, como decorado, un fondo que simulan olas de mar.

En *The Birth of Venus*, encontramos una mujer- transexual- ubicada en el centro completamente desnuda y tiene un antifaz que cubre solo sus ojos, el cabello suelto – con ondas-que llegan a la altura de sus pechos; su brazo derecho está flexionado tocando su cabello y rodeando el pecho de ese lado del cuerpo, su brazo izquierdo está estirado tomando su pene erecto.

Su pierna derecha está levemente inclinada hacia la izquierda tocando la rodilla izquierda y el pie hacia atrás, está pisando una concha de tela brillante. Hacia la izquierda de la fotografía encontramos una cabeza gigante que dirige la mirada hacia el centro de la escena. A la altura de la cabeza de la transexual se observa una mariposa - un ala- artificial. El fondo es oscuro y se percibe en el margen derecho de la imagen una cortina de género pesado, la continuidad de la imagen es sobre un fondo oscuro, en el piso se nota una alfombra.

La abundancia en la descripción nos permite un primer acercamiento, pero no deja de ser una enumeración de una serie de detalles que conforman a ese todo de cada una de las obras.

Nuestro interés está centrado en poder ir un poco más allá y lograr preguntarnos- al tiempo de intentar el esbozo de respuesta frente a un autor tan intenso, ¿qué es lo que Joel Peter Witkin quiere acercarnos, a través de una obra de arte, con estos sujetos y temas?

La búsqueda de un autor como Witkin nos coloca frente a la inmensidad e intensidad que rodea nuestras existencias; son esos cuerpos que no nos son permitidos desear desde la heteronormatividad pero que animan al (ser) voyeur. De alguna manera los somos, cada vez que al menos los observamos para repudiar u horrorizarnos.

En un nivel paratextual, los títulos de las obras remiten a géneros femeninos y, de sólo quedarnos con ese nivel, podríamos fantasear con mujeres – biológicamente asignadas como tales. Al recorrer las fotografías, hay una fuerte ruptura puesto que en su mayoría son transexuales, es decir sujetos que han nacido con un sexo con el que no se reconocen. Podemos presuponer que han modificado parte de sus cuerpos, particularmente sus senos, los que contrasta con sus genitales.

Asaltan una serie de preguntas de frente a las obras: ¿qué es la belleza? ¿qué es el sexo? ¿quién determina la sensualidad? ¿Qué es lo hegemónicamente establecido con respecto al arte y sus formas de expresión? Finalmente ¿por qué temas nos pretende zambullir un artista más cerca de lo abyecto que de lo establecido como bello?

Es indudable que Witkin nos envía a épocas pictóricas con claras referencias, no sólo en sus títulos sino que también cuando advertimos los objetos presentes, las personas y sus ubicaciones en

el espacio pero siempre provocando cambios importantes y proponiéndonos otras miradas posibles a la construcción de la mitología griega.

En cuanto a *Gods of Earth & Heaven* advertimos en la parte superior el despliegue de la obra de Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (1484- 1486) pero con la incorporación de otra obra en la parte inferior que es la de Hans Holbein *Cuerpo de Cristo muerto en el sepulcro* (1521), podemos plantear que hay un cierto acercamiento entre el renacer, la vida y la belleza frente a la putrefacción y la muerte. La quietud y opresión en la que reposa este cuerpo, nos dirige, según Franceschini, a la obra *Los embajadores* (1521), en la que aparece una anamorfosis:

(...) técnica utilizada principalmente en el siglo XVII (se conocía desde el siglo XV), era un mensaje que se dirigía sólo a los que eran capaces de ver, porque mediante la deformación de la perspectiva se representaban objetos que eran posibles de apreciar desde un punto de vista del pintor (Franceschini, 2007, p. 131).

Es posible, si mantenemos la lectura de la mitología, que este joven de barbas sea la representación de la muerte encarnada en el dios Tánatos. La muerte para los griegos no asume el sentido que luego se le va a dar en la era cristiana por contrario, se muere para volver a ser, en la naturaleza. Witkin, sin el uso de la técnica, nos propone siempre dirigir y resignificar lo dado culturalmente, la transformación y reinterpretación de la mitología griega desde aquellos tiempos, pasando por el siglo XV -XVI a la actualidad.

Ambas representan estados en la existencia y no del ser, extremos entre los que se desarrolla la vida, el despliegue de la misma pero sin perder la noción del sentido de la finitud (concepto que nos vincula con una de las preguntas fundantes en la filosofía). Este óleo es al mismo tiempo inspirada en la pintura de Apeles (vivió en la época de Alejandro Magno y de quien no se tiene pinturas, el arte griego de aquella época no ha sobrevivido hasta nuestros tiempos y son escasas las obras que se han logrado encontrar), *Venus de Anadyomede*, descrita en un poema del italiano Poliziano (1454 - 1494). El mismo narra el nacimiento de la diosa griega, hija de Urano y Gaia; Saturno (hermano de Venus) castró a su padre y arrojó los genitales al mar, de la mezcla marina emerge Venus. Gombrich, explica la acción del cuadro del siguiente modo

Venus ha emergido del mar en una concha empujada a la playa por el soplo de unos dioses alados entre una lluvia de rosas. Como está a punto de dar un paso hacia la arena, una de las Horas o Ninfas la recibe con una capa púrpura (Gombrich, 1997, p. 198).

Es la diosa de la belleza y del renacer, la belleza comprendida en el sentido de la perfección griega y la reproducción.

Al conocer este mito no podemos sino sentir la fuerza de ruptura que Witkin nos enfrenta al colocar como Venus a una transexual. ¿Podemos pensar a la belleza femenina por fuera del

binarismo sexual y el mandato reproductivo? La pintura nos habla de una Venus que encarna el amor sensual y no el carnal, por el contrario la fotografía nos introduce en la mirada de lo prohibido y del deseo hacia cuerpos que naturalmente no son producto de dioses y luchas mitológicas.

Cierto es que la pintura fue encargada por el famoso mecenas Lorenzo de Médicis y Botticelli realizó una interpretación del mito. Existía en la sociedad italiana una vuelta hacia los mitos clásicos y una ruptura con las ideas de la Edad Media, el arte ya no se concebía como aquello realizado bajo la intervención divina. La revolución que implica el siglo XV en la historia del arte es una revolución que embellece los dones de la naturaleza.

La diosa de Sandro Botticelli no respeta las proporciones naturales y se han descrito las imperfecciones de la imagen, pero su belleza obnubila, al punto de que no es posible quedarnos prendados de la luminosidad que nos transmite, “es tan bella que pasamos por alto el tamaño antinatural de su cuello, la pronunciada caída de sus hombros o el extraño modo en que cuelga del torso el brazo izquierdo” Gombrich, 1997, p.198). Witkin tampoco respeta, por contrario irrumpe en nuestro ideal de belleza renacentista. Hace protagonista del arte a un sujeto que aceptamos, en los marcos de la normatividad social y jurídica, pero vestido.

Indudablemente la ruptura planteada por Witkin está en la concepción misma de la belleza, el arte, el sexo, el género, la vida y la muerte.

En cuanto a *El Nacimiento de Venus*, fue realizada unos años antes a la primera que se ha mencionado, podemos remitir hacia una misma temática y la problematización de los cánones de belleza establecida y de sexualidad.

En cuanto a la desnudez, por un lado podemos decir que hay pudor de las partes erógenas en el cuadro de Botticelli y, por otro, en Witkin hay una explicitación. La explicitación es *nada para cubrir, todo para ver, disfrutar, excitar*. En esta fotografía no sólo no se cubre sino lo contrario, esta Venus delicadamente sostiene su pene. Su rostro cubierto incita más aún al verla, sabemos que con la venda en sus ojos no nos dirigirá la mirada, el placer del voyeur se intensifica. Sabemos que hay un cómplice en la escena, esa gigante cabeza, el fragmento de un ser que aún luego de muerto puede acompañar esa mirada de goce.

Si se pudiera englobar temáticamente al corpus seleccionado, podemos decir que es la resignificación de la mitología, también es posible pensar en la abyección como parte de la existencia o la posibilidad de devenir, se podría decir que ha pretendido mostrar una verdadera mitología en su reenvío.

No sería ligero pensarlo si se recuerda que los antiguos griegos tenían una especial afición por la belleza y la perfección y todos aquellos que no alcanzaban dichos patrones eran arrojados desde el Monte Taigeto.

Witkin contra todos los dioses griegos coloca a estas personas sexuales, sensuales, abyectas como protagonistas mitológicos, con él develamos la posibilidad del ser desde el arte hasta los relatos antiguos que nos colocan en tiempos indefinidos.

Los movimientos sensuales y los rostros delicadamente enmarcados, responden a un tipo de belleza que tiene una continuidad con la realidad, forman parte de este mundo y falta su representación en el arte.

La obra de Witkin, prolífica en remisiones a obras clásicas que mencionamos, también se relaciona con la fotografía, en particular con el pictorialismo (mediados del siglo XIX) y la obra de O. G. Rejlander.

Este movimiento se caracterizó por plantear ciertas discusiones con el estatuto mismo de la fotografía, que conlleva a discutir indudablemente con la pintura considerada arte mayor. El pictorialismo que reacciona contra la estética del aficionado que prolifera tras la masificación de la fotografía y renuncia a reproducir la realidad y todo exceso técnico: la estética pictorialista produce imágenes con un fuerte efecto plástico a través de juegos de luces y sombras e imágenes poco nítidas. La intervención de la mera mecanicidad y no de la mano como poseedora de la inspiración es lo que llevó a ese movimiento de fotógrafos a intervenir sus negativos, por aquél entonces los efectos que realizaban se relacionaban con el movimiento impresionista que estaba en auge en la pintura. Gisèle Freund plantea

Se inventan nuevos procedimientos [...] mediante los cuales se trata de que la fotografía se parezca cada vez más a la pintura al óleo, al dibujo, a las aguafuertes, las litografías y otras técnicas del campo de la pintura. El efecto fundamental es reemplazar la nitidez de los objetivos por los esfumados. Los fotógrafos creían que si borraban precisamente, lo característico de las imágenes fotográficas, es decir, la nitidez, les daban un toque artístico [...] Cuanto más la fotografía se parecía a un sustituto de la pintura, más 'artística' la encontraba la gran masa del público poco culta (Gisèle Freund, 1982 citado por Bauret, 1999, p.98).

Si bien la discusión fue abandonada lentamente y la fotografía fue tomando una relevancia cada vez mayor, esta forma de representar se puede reconocer claramente en la obra del Joel Peter Witkin.

En cuanto a las fotografías de desnudos, tienen una larga historia, pero toparon con una discusión en torno al cuerpo y su representación, ya que su presencia nos permitía entender la existencia de cuerpos "reales" fotografiados, por ello en el siglo XIX los cuerpos se mantenían ocultos con ropas o levemente insinuaban la desnudez. La discusión en ese entonces giraba en torno a la

moralidad y lo impúdico de la desnudez. Por ejemplo Bellocq (1873- 1949) fotografiaba a prostitutas desnudas y encontramos un uso semejante de la estética en Witkin.

Los desnudos masculinos estuvieron inspirados en la estética clásica, retomada por el Renacimiento, las fotografías de Gloeden (1856- 1931) mostraban la genitalidad pero también se enfrentaban con los valores morales de la sociedad. La particularidad de Witkin está centrada en posar su mirada sobre la verdad y poner la misma al goce del arte, seres que sólo parecen poder ser retratados para fotografías antropológicas o científicas son corridas de esos campos de saber para asumir un status de arte.

Reconocemos en las fotografías una influencia, también, del naturalismo que no pretende ocultar los defectos de los sujetos, mostrar la realidad sin temer a lo que estéticamente parece no poder ser representado en el arte. Esta corriente tiene su origen en Gustave Courbet (1819- 1877), quien declaró no desear la belleza, sino la verdad. De alguna manera estas grandes influencias pictóricas nos plantean también una adhesión no sólo a un esteticismo sino, fundamentalmente, a ciertos principios éticos desde el cual poder nombrar al arte. Romper con los convencionalismos artísticos y la imposición de cierta teatralidad- artilugios para representar la realidad, ese instante que existió y que a través de la fotografía se pretende asirlo.

Un conocido pintor romántico Eugène Géricault (1791-1824) cuando pintó La balsa de la Medusa, observó directamente en hospitales a enfermos y moribundos para obtener una idea de lo que quería retratar y no tuvo inconvenientes en acudir a depósitos de cadáveres para obtener miembros de cuerpos y lograr una mayor veracidad en su pintura. Dicha anécdota se trae porque Witkin es un asiduo visitante de morgues para realizar sus denominadas naturalezas muertas. El Nacimiento de Venus podemos encontrar esa gran cabeza, que parece desgarrada del resto del cuerpo. Práctica que llama la atención en este fotógrafo pero que fue realizada anteriormente.

Witkin pone en cuestión la propia idea de la belleza, porque se dedica a retratar este tipo de cuerpos que no pueden ser definidos desde el lugar de la belleza, la armonía, la normalidad sino que se excluyen, se consideran patologías, o bien se estigmatizan.

La fealdad en el arte es puesta en escena con los románticos, quienes plantean que está en la naturaleza. Sin embargo, contrario a la belleza, no tiene un canon desde la cual poder asegurar a que algo es feo, su opuesto es claramente distinguible en cuanto a los preceptos de armonía y proporción. Parece que lo feo sólo podría ser definido como aquello carente de belleza. El tema fue de gran interés entre los filósofos, desde Aristóteles en adelante es un concepto que ha estado presente. Kant siguiendo al filósofo griego dirá que la única especie de fealdad que no puede ser representada, es la que inspira asco:

En el caso de la fealdad que inspira asco (Ekel), su representación artística no puede distinguirse de la sensación que produce el objeto representado en la realidad. Tanto lo representado como la representación producen asco y, en consecuencia, ésta no podría ser objeto de complacencia estética. (Oliveras, 2004, p.108).

Dentro del arte inspirado en la fealdad podemos ubicar lo abyecto, y obviamente, a Witkin como uno de sus representantes en la fotografía.

Con-figuración/ figuración

No puede definirse la obra witkiniana sin las nociones de cita, alusión o referencia (que están subsumidas en la de intertextualidad). Su estilo fotográfico remite necesariamente a otros movimientos estéticos, tales como el pictorialismo fotográfico o el tenebrismo y el realismo o naturalismo pictórico.

Witkin se caracteriza por utilizar diversas marcas formales que remiten al pictorialismo: el uso de su género privilegiado, el retrato posado, y la elección de elementos estéticos tales como escenografía, telones, cortinas de fondo, entre otros. Asimismo, la intervención de los fotogramas originales con huellas, rayas, raspones, aplicación de pigmentos a mano directamente sobre el soporte negativo y el uso del desenfoque y el efecto floué que le confieren a la imagen ese carácter plástico tan particular. G. Freund señala:

[...] Se inventan nuevos procedimientos [...] mediante los cuales se trata de que la fotografía se parezca cada vez más a la pintura al óleo, al dibujo, a las aguafuertes, las litografías y otras técnicas del campo de la pintura. El efecto fundamental es reemplazar la nitidez de los objetivos por los esfumados. (Freund, G., 1982 citado por Bauret, 1999).

Podemos pensar a las diferentes obras que se inscriben en este movimiento, y gran parte de la fotografía de JPW como ejemplo paradigmático de lo que R. Barthes llamó esteticismo como procedimiento de connotación. El mismo autor pone al pictorialismo como ejemplo de imágenes que se significan a sí mismas como arte.

(...) sólo puede hablarse de esteticismo en fotografía de manera ambigua: cuando la fotografía se hace pintura, es decir composición o sustancia visual deliberadamente tratada como 'empaste', ya sea para significarse a sí misma como 'arte' ya sea para imponer un significado por lo general más sutil y más complejo de lo que lo permiten otros procedimientos de connotación (...). (Barthes, 1961, p.121)

La relación de JPW con el tenebrismo o fase inicial del Barroco y el realismo o naturalismo pictórico –movimiento estético de principios del siglo XVII, que contó con Caravaggio como uno de sus principales referentes - puede establecerse en el uso de una iluminación puntual y forzada que produce un violento contraste entre luces y sombras, método de iluminación típico de bodegones o

naturalezas muertas. Por otra parte, no en el corpus seleccionado, pero sí en gran parte de su obra, el género utilizado es el bodegón o naturaleza muerta.

Un modo de utilización de los mecanismos tropológicos detectado tiene que ver con la analogía y la metáfora: La composición indica una retoma de textos visuales anteriores, como el Nacimiento de Venus de Sandro Boticelli, cuyo sentido exploramos en el nivel temático. Esos sentidos, ligados a la femineidad, la belleza y la reproducción, se ven claramente alterados, resignificados en el nuevo contexto de las obras witkinianas *Gods of Earth & Heaven* y *The Birth of Venus*. Claramente detectamos una operación de sustitución de la figura femenina que encarna el personaje de Venus por un sujeto con atributos sexuales femeninos y masculinos. Una Venus transexual. Venus, el símbolo grecorromano y clásico de la belleza y la armonía, un ser transexual. Estamos autorizados a “transferir las cualidades y connotaciones del comparante al comparado”. (Angenot, S/D)

¿Nos está diciendo Witkin con estas marcas, que estos seres bizarros, extraños, pertenecen al campo de la medicina, de lo patológico? Si bien podrían hacerse algunas conexiones con la fotografía científica y/o forense, Witkin multiplica las marcas que significan su obra como artística y la inscriben en el campo del arte. Estas corporalidades diversas, solo han sido visibilizadas en el campo de la biología o la medicina, en los que son construidos como patologías. Sin embargo, Witkin los sitúa en el campo del arte, en una representación que multiplica las alusiones y las lecturas en torno de lo trascendente y lo bello. Nos dice, estos seres, también pueden pensarse como paradigma de belleza. Creemos que al ‘trasladar’ estos cuerpos al campo artístico, y en una representación que alude a las más clásicas representaciones de lo armonioso y lo bello, opera aquí una transposición metafórica que constituye una verdadera argumentación implícita. (Angenot, S/D)

Continuando en el plano de las figuras retóricas, la paradoja es otro de los mecanismos tropológicos de producción de sentido en las tres obras que estamos analizando: en ambas el tratamiento plástico sugiere armonía, femineidad, delicadeza, hasta el momento en que detectamos la genitalidad masculina, o la vellosidad del pecho que irrumpen y sorprenden plagando de ambigüedad una fotografía que sugería placidez y belleza. Esta irrupción plástica, visual, podría pensarse también como una alusión metafórica a esas condiciones y corporalidades diversas y la necesidad de su aparición y visibilización en la escena pública, en el arte, en las diferentes esferas de la vida social.

En una articulación de las dimensiones retóricas y plásticas, trataremos de inferir la construcción del ethos o imagen de sí que construye Witkin al interior de su obra. A partir de Maingueneau en Amossy (2000, p. 4) podemos pensar el género como una noción fundamental para analizar este aspecto. Cada género prevé una *distribución de roles*, y constituye una *escenografía*. Así, tal y como

afirmó Bajtin podemos considerar al género como una “correa de transmisión” entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua, de este modo, se puede “aprehender el discurso como intrincación de un texto y de un lugar social”. (Maingueneau, 1999, p.4). Continúa el autor “En todos los casos, se debe poner en evidencia el carácter central de la noción de género del discurso que, a título de institución discursiva, desbarata toda exterioridad simple entre *texto* y *contexto*. El dispositivo enunciativo revela a la vez lo institucional y lo verbal”.

El género privilegiado es el retrato de estudio, en plano general corto. Ya señalamos la inscripción al campo artístico mediante recursos formales a estilos, corrientes y al género elegido. A partir de estos elementos, podemos entrever cómo se autoasigna un lugar de enunciación: JPW, artista. No fotógrafo solamente. Artista. El artista es un sujeto cuya voz está investida de legitimidad para hablar acerca de la verdad y de belleza. El *tono* de su enunciación tendrá que ver con un saber hacer, con hacer visibles ideas que exceden a un sujeto singular y que remiten a un tiempo y un lugar a través de elementos formales. A veces, estas ideas, exceden la subjetividad creadora, la cultura y la geografía y son universales: el deseo y la muerte, por ejemplo.

Podemos pensar la construcción de sí en el discurso como un todo coherente: si el ethos tiene una faz moral y una faz intelectual (Wisse en Amossy 2000, p. 2), en Witkin, la intelectualidad de subsume en capacidad creadora y en diálogo con la historia del arte y mitología clásica, mientras que la moralidad se vincula con el modo de plantear cómo lidiar con las diferencias y lo diverso.

Cuerpos y sentidos. Hacia una conclusión

Hay un idea que está rodeando a los reenvíos hacia estos grandes clásicos de la pintura y es colocar un énfasis especial en el deseo, como parte de la imaginación que dispara a la sexualidad, es ese deseo que contiene en su fuerza al ser completo sin pretender la satisfacción en el mero coito. En el decir de Marzano

El objeto del erotismo es el cuerpo erógeno, el cuerpo unificado donde el deseo se realiza, el cuerpo real que no es reductible al objeto parcial de una satisfacción pulsional. El de la pornografía es el ‘cuerpo-objeto’ parcial, un cuerpo estallado en pedazos que carece ya de toda unidad. Las representaciones eróticas procuran conservar la posibilidad de *tocar* al otro y de *ser tocado* por él, ya sea física o psíquicamente. Las imágenes pornográficas ponen en escena la invasión sin precaución: borran la posibilidad de ‘revelarse’ a otro escogido; ofrecen el espectáculo del cuerpo en la toda la hiancia; reducen al individuo al silencio, la inmovilidad, la transparencia. (Marzano, 2006, p. 29).

Es comprender que desear a un otro es no reducirlo a objeto ya que satisfacer nuestro deseo no aniquila al otro, por contrario en el erotismo es saber que el otro es un ser completo y que no es reducible o poseible con el placer ya que al ser sujeto con el mismo status con el que nos valoramos lo sabemos pleno.

Peter Witkin afirma:

Cuando hago una foto es sobre algo que existe en la vida que es difícil de entender. No es una explotación de nadie sino una forma de entender la lucha de esos personajes en la vida. Me comprometo con determinado sujeto o tema. No es una terapia, sólo quiero comprometerme de la forma más humilde y sincera, y ahondar en cuál es la parte más profunda de quien fotografío.

Si retomamos la pregunta que nos está guiando en el presente trabajo podemos pensar que este artista coloca en el centro de la discusión, con la presencia de esos cuerpos, varios debates (sólo los presentaremos, ya que los mismos exceden a este trabajo) y es poner en escena el cuerpo abyecto como obra de arte primero pero con igual intensidad la posibilidad de pensar esos cuerpos abyectos como cuerpos que no son vedados al placer y la belleza. La ruptura planteada es una que nos lleva incluso a cuestionar el mismo estatus del arte y su comprensión más allá de lo que nos brinda un placer visual, por lo contrario es también empezar a pensar a ese arte desde una mirada que abarque a todo aquello que fue dejado de lado desde la concepción clásica que vincula el arte a la belleza.

¿Qué es dicho? Las fotos escogidas nos confrontan con sujetos extraños, ambiguos, hasta hace poco tiempo, difíciles siquiera de nombrar. En todas, vemos sujetos de sexualidad difícil de definir – hermafroditas, andróginos. Se nombra, se visualiza, la monstruosidad, lo horroroso, la ignominia. ¿De qué manera? Desde la armonía, placidez, paz, equilibrio, belleza, respeto y empatía.

¿Quién lo dice? Witkin no toma la palabra sino secundariamente, él toma la voz, la presencia, el cuerpo de otros y los expone, en un intento por incluirlos. Al mostrarnos esos cuerpos, pareciera decirnos ¿no son estos sujetos dignos de una obra de arte? Miren, estos sujetos existen, no solo son patologías a corregir en un quirófano. Hay belleza en ellos, dignidad. No los neguemos, no los ocultemos. ¿Quién juzgará?

¿A quienes les habla? ¿Quién es el interlocutor? ¿Qué vínculo establecen?

Witkin nos inquieta, nos conmueve y nos moviliza a reflexionar, exhibiendo cuerpos de hombres y mujeres como expresión de la diversidad humana, que pocas veces acceden a un lugar en la historia del arte.

La relación construida entre ambos tiene como marco la complicidad, la simetría. Las retomas intertextuales realizadas, implican un cierto equilibrio entre enunciador y enunciatario, la atribución a este último de un saber común acerca de los mitos grecolatinos e historia del arte. Este conocimiento es quizá necesario para superar la primera impresión que produce este autor a los espectadores de su obra revulsiva, impactante, que se aleja de los cánones clásicos y se constituye como estética personalísima inscrita en el campo del grotesco, la fealdad y la no armonía.

Esta estética se convierte en un obstáculo para sumergirnos en su obra. La obra witkiniana no propicia una plácida inmersión, ni una identificación inmediata con los temas o sujetos que fotografía. Propone en su lugar un distanciamiento, en el sentido brechtiano, una reflexión. Cuesta acceder a los sentidos propuestos a través de esos sujetos –enanos, deformes, fenómenos- y esos materiales –elementos orgánicos e inorgánicos, escenografías, fragmentos de cadáveres- dispuestos tan bellamente a través de una composición que se significa a sí misma como arte. Sin embargo, si bien encontramos marcas de otros tipos de discursividades, como la fotografía científica, no quedan dudas acerca de su inscripción en el campo del arte.

Según Barthes,

(...) un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación” y el lugar donde ese diálogo se establece, donde se cierra el juego del sentido es el lector. “existe un lugar en que se recoge toda esa multiplicidad: (...) el lector es el espacio mismo en el que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura (Barthes 1987, p. 72).

En el caso de la fotografía witkiniana, esa multiplicidad de sentidos solo puede realizarse en caso de contar con el relevo de saberes relativos a arte y/o estética. El destinatario construido, para acceder a este juego de retomas propuesto por el autor precisa ese conocimiento previo como relevo indispensable.

Comprender la obra de Witkin es adentrarse a un mundo de constantes esfuerzos visuales, mejor dicho de corrimientos de todos los lugares comunes. ¿Qué nos quiere ‘decir’ el autor con estas imágenes que bien podríamos calificar de horribles? Y aquí interviene otro elemento que hace a la construcción del destinatario: Witkin espera, prevé y construye un espectador profundamente humanista. Construye para sus fotografías, un destinatario cómplice, subyugado y compasivo, que se permite interrogarse acerca del binarismo sexual, desplazarse del lugar cómodo que constituye el género como construcción social dimórfica, dicotómica y esclerosada y considerar la posibilidad de pensar la existencia de seres distintos, pero no por eso patológicos, perversos o marginados.

En este sentido es que hablamos de simetría: Witkin construye una imagen de sí como artista y humanista, y a su destinatario, como, al menos un conocedor de arte y dispuesto a atribuir un estatuto de humanidad a seres cuya corporalidad sea distinta.

Podemos afirmar, entonces, que la obra witkiniana *enseña, deleita y conmueve* (Plantin en Amossy, 2000, p.2). Nos *enseña* corporalidades diferentes, en el sentido etimológico de la palabra, deja señas, deja marcas que puedan servir de guía en lo sucesivo, indica o muestra algo de manera que pueda ser visto y apreciado; y permite que nos habituemos, nos acostumbremos a algo. Nos

deleita, porque todo en su obra remite a la belleza, se significa a sí misma como arte y sus composiciones son de extremada belleza. La pregunta obligada es cómo logra semejante efecto estético cuando, en muchas ocasiones los elementos que utiliza para tales composiciones son elementos horrorosos (cadáveres, fragmentos humanos). Y nos *conmueve* –ya lo dijimos, construye un espectador cómplice, subyugado, compasivo- porque produce una efecto emotivo, una disposición en quien observa su obra. En la dimensión pathémica, podemos observar una movilización hacia la empatía y el respeto, al vincular lo diferente –muchas veces considerado como ominoso o abyecto- a los ideales clásicos de belleza. Un fuerte sentido de la humanidad emerge de su obra.

¿Somos esto que somos o lo que nos han dicho que debemos ser?

Los seres humanos nos movilizamos a través del deseo y la plenitud en la sexualidad es una de las maneras de comprender nuestra existencia, que no siempre se inscribe en la heteronorma.

Desde una actitud “encorsetada” culturalmente podemos paralizarnos al comprender la multiplicidad de corporalidades existentes y la capacidad que tienen de convertirse en objetos de deseo.

Desde el arte, Witkin narra aquello que es obturado en otras esferas sociales y políticas: la diferencia de los cuerpos abyectos. A través de sus fotografías, nos coloca en una incomodidad que puede ser descripta como lo que Mauro Cabral denominó un pos-humanismo. Un humanismo ampliado, radicalizado que incluya los derechos de los sujetos intersex y nos permita cuestionar lo que hemos aprendido a fuerza de repetir y asumir como naturaleza.

¿Cómo entender estos temas si no es agudizando a la vez que ampliando la mirada hacia lo cultural?

Estos sentidos puestos en juego en el universo witkiniano cobra valor en esta Argentina inclusiva del principios de siglo SXXI, que se posiciona como país referente en relación a legislación progresista en temáticas de diversidad e identidad sexual. Sin embargo, es fundamental reconocer la importancia de la posibilidad de la emergencia de nuevos discursos, nuevas voces que impliquen una condición de posibilidad para la visibilidad y la enunciabilidad de otredades que estuvieron por mucho tiempo condenadas a la periferia del sistema discursivo.

Nos preguntamos acerca de cuál es el sentido del diálogo que entabla JPW con obras clásicas del arte: ¿hay en esta dimensión intertextual de su obra elementos del kitsch en tanto principio imitativo, o bien hay elementos originales, propios, autónomos? ¿Podemos pensar su obra en tanto disolución del yo creador o recurso conservador hacia la tradición o bien podemos situar la fotografía de JPW como un proyecto, personal, autónomo como obra de arte que refiere a voces del pasado,

pero resignificándolas y potenciándolas como discurso contemporáneo? Claramente, hicimos esta segunda opción y pensamos a JPW como creador de universos personales, acerca de la belleza, la otredad y la dimensión ética del ser humano, la sexualidad, las diferentes existencias y corporalidades y fundamentalmente, la dignidad humana.

Bibliografía

- AMOSSY, Ruth (2000). *La argumentación en el discurso*. Traducción Estela Kallay, Mimeo.
- ANGENOT, Marc. (S/D) *La palabra panfletaria*. Mimeo.
- BARTHES, Roland (1961) *El mensaje fotográfico*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- DURAND, Jacques (1972) *Retórica e imagen publicitaria*, en AA.VV. Análisis de las imágenes. Colección Comunicaciones N° Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo.
- ECHAVARREN, R. (2009) *Porno y Postporno*. Uruguay Casa Editora HUM.
- FILINICH, María Isabel (2001). *Enunciación*. Buenos Aires Ed. Eudeba.
- FRANCESCHINI, Carla (2007) *Memorias Olvidadas Joel Peter Witkin*. Una obra fotográfica contemporánea acerca de lo ominoso. Universidad de Chile. Tesis de maestría.
- GOMBRICH, E.H. (1997) *La Historia del arte*. España. Ed. Phaidon.
- MARZANO, Michela (2006). *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Buenos Aires. Ed. Manantial.
- OLIVERA, Elena (2004) *Estética. La cuestión del arte*. Argentina, Edit. Emecé.
- ROMERO, Alicia y Giménez, Marcelo. *Iconografía e iconología*. Material de cátedra, Instituto Universitario Nacional de Arte.
- SEGRE CESARE (1985). *Tema/ Motivo*, en Principios de análisis literario. Edit. Crítica, Barcelona.
- SOTO, Marita. (2004). *Operaciones retóricas*. Material de la cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos, UBA.
- STEIMBERG, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Ed. Atuel, Buenos Aires.
- VERÓN, Eliseo (2004). *Cuando leer es hacer: la enunciación en la prensa gráfica*, en Fragmentos de un tejido. Ed. Gedisa, Buenos Aires.

Entretejido identitario en *La tumba provisoria* de Marcial Toledo

María Eugenia Mercol

marumercol@hotmail.com

Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos” (16H347). Proyecto de la Secretaría de Investigación y Posgrado-Programa de Semiótica. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Carmen Santander (Directora). Carla Vanina Andruskevitz (Co Directora). Carmen Cecilia Guadalupe Melo. Claudia Liliana Burg. Carolina Fernández. Carolina Mora. Franco Barrios. Javier Chemes. Sergio Daniel Quintana. Silvia Insaurralde. María Eugenia Mercol. Marcos Pereyra. Rodrigo Ríos Giménez. Romina Tor. Yanina De Campos.

Resumen

El trabajo que se propone aquí relea la escritura de Marcial Toledo, autor nacido en Misiones, y centra la conversación crítica en su libro de cuentos *La tumba provisoria* entendido desde esta mirada como un gran rizom, donde los diversos relatos se van entrelazando, marcando puntos de contactos y lugares comunes. Por consiguiente se presentará la manera en que Toledo va recorriendo y habilitando territorios que configuran distintas identidades que son puestas en diálogo y que van fundando un espacio de tipo intercultural donde lo estático y cerrado cede lugar a lo cambiante y abierto. Así, se tendrán en cuenta las luchas y resistencias que buscan cuestionar, sino romper, los estereotipos propios de los contextos modernos (contextos donde se desarrollan los cuentos). De esta manera esta interpretación centrará la mirada en los intersticios de algunos de los relatos donde se van armando, desarmado y rearmado las distintas semiósferas que promueven la presencia simultánea de un abanico identitario.

Palabras claves: Territorio- Interculturalidad-Identidad-Semiósferas.

Keywords: Territory- Interculturality -Identity/es - Semiosphere.

Entretejido identitario en *La tumba provisoria* de Marcial Toledo

*Soy mi pasado y mi vigencia,
soy mi herencia y mi experiencia,
y esta vivencia es la referencia,
con otros me une y me diferencia.*
(Cuarteto de Nos)

Contextualización

El trabajo que aquí presentamos se enmarca dentro del proyecto de investigación titulado “Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos” que cuenta con una larga trayectoria de indagaciones e investigaciones sobre diversos autores a partir de ciertas características sobre las que hablaremos a continuación. Comenzamos por la de *territorio* con sus

diversas variantes (territorialidad, territorial, etc.), que nos permite pensar a los autores abordados desde este enfoque como aquellos sujetos que no solamente escriben obras literarias sino que a su vez tienen una marcada actuación dentro del campo cultural de su sociedad y, específicamente en lo que concierne a sus obras literarias, buscan traspasar el color local y la mera representación paisajística que podría dar como resultado una escritura que se asemeje más a una pintura estática que a un espacio donde se habita y, a su vez, constantemente se abren territorios discursivos construidos por los autores que conforman nuestro corpus.

En relación con lo mencionado, la figura que no podemos pasar por alto es la del escritor Marcial Toledo sobre quien discurriremos a lo largo de este trabajo. En cuanto un intento de breve biografía podemos decir que Marcial Toledo nació en 1933 en Dos Arroyos, pueblo del interior de la provincia de Misiones, y ejerció como abogado en todos sus matices (Procurador Fiscal de la Provincia, Fiscal de Estado Interino, Fiscal en lo Penal, Juez Federal de Posadas, entre otros), como profesor y, asimismo, fue fundador de diversas revistas literarias y culturales y el primer Presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, filial Misiones. Como podemos ver su campo de acción poco conoció de límites y no es un dato menor si se tiene en cuenta que para él cualquier acto de escribir se genera en un contexto de producción que deja sus huellas y hace del escritor “...un hombre de un lugar y un tiempo y estos dos factores marcan sus preocupaciones y su obra” (Santander; 2004.). Esta manera de pensar la escritura es la que late en cada uno de sus discursos, y aquí, en esta manera de ver y actuar que le es propia, es donde nos centramos.

Comenzando a destejer el entretejido

Para comenzar debemos decir que la obra seleccionada para esta reflexión es la que corresponde a su cuentística y que se publica bajo el nombre de *La tumba provisoria*. Desde la selección y el juego que se da entre los diversos cuentos que contiene ya se puede discernir el carácter de “entretejido” que pone en escena el autor, con esto nos referimos a que nosotros, los lectores, nos hallamos ante un libro donde los relatos no se mantienen aislados o sin posibles conexiones, sino que muchas de las historias de los personajes tienen puntos de contacto o continuidad de un cuento a otro y, asimismo, el lugar geográfico donde se producen los acontecimientos es el mismo (El Pozo Feo y sus alrededores) por lo que en el sentido más macro de la obra ya se deja notar cierta continuidad.

Por otro lado, y como aspecto central de este estudio, las identidades de los personajes y del territorio en sí se van entretejiendo como producto de una constante configuración y reconfiguración donde se ponen en diálogo -cuando no en lucha- distintas semiósferas e imaginarios, siendo algunos de ellos claros representantes del espíritu moderno. En relación a esto último debemos decir que la maquinaria discursiva de Marcial Toledo se generó en un contexto de modernidad tardía en el cual los

grandes muros que este paradigma había levantado con la demarcación de los Estados Naciones aún no había caído, o, por lo menos, el discurso oficial aún intentaba mantener en pie; sobre esto recordemos aquella idea de Nietzsche que Vattimo trajo a la actualidad: “Nietzsche (...) ha mostrado que la imagen de una realidad ordenada racionalmente sobre la base de un fundamento es sólo un mito ‘tranquilizador’...” (Vattimo, 1990, p. 82). En este marco el autor se juega en un papel de francotirador- como él mismo llama a los escritores del territorio- que tiene como blanco principal esas grandes murallas para poner en escena esos intersticios donde se juega la configuración *intercultural*. Por ello *La tumba provisoria* nos abre la posibilidad de entender el territorio como una complejidad donde no hay una identidad o la Identidad con mayúscula, sino que existe un juego de permanente intercambio donde las distintas semiósferas conversan y producen cierto extrañamiento en el sentido que propone el crítico Vattimo: “el mundo de la comunicación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades “locales” (...) que toman la palabra, al no ser, por fin silenciadas y reprimidas por la idea de que hay una sola forma verdadera de realizar la humanidad.” (Vattimo, 1993, p. 84).

Identidad en proceso

Como intentamos mostrar, nuestra lectura de estos cuentos nos permite interpretar que la identidad puede estar en permanente cambio porque no es algo que nos viene dado de manera exclusivamente genética o hereditaria ni algo que se construye de una vez para siempre, por lo que coincidimos con Stuart Hall cuando dice que:

(...) las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. (Hall, 2003, p. 17)

Esta cita de Hall nos parece apropiada porque condensa tanto la cuestión de la modernidad de la cual hablaremos más adelante en relación a la obra de Toledo, como así también lo que concierne al carácter múltiple que acompaña la propuesta que aquí presentamos.

Ahora cabría preguntarse, a partir de nuestras conclusiones, de qué manera en *La tumba provisoria* se produce esa fragmentación y fractura a la que se refiere Hall. ¿Es una fragmentación sin altercados o encuentra cierta resistencia? Creemos que no existen respuestas definitivas porque cada lectura es una interpretación entre tantas como lecturas diversas existan, pero desde esta propuesta vemos luchas y resistencias en diversos relatos a partir de los posicionamientos que marcan los enunciados de los diversos personajes y quien nos parece representar de mejor manera esto es el personaje llamado Ernesto, presente en los cuentos “Mirar de nuevo”, “Acopio”, “Una noche de Marzo” y “Los hermanos”.

En primer lugar estos cuatro cuentos ponen de manifiesto la conexión entre distintos relatos que mencionamos antes; además, muestran la manera en que la identidad de Ernesto se territorializa, desterritorializa y reterritorializa a lo largo del transcurso de su vida subrayando su carácter dinámico. Para abocarnos a esto podemos comenzar por el cuento “Los hermanos” que si bien no es el primero en orden cronológico en la vida de Ernesto, datos que no es el más relevante de esta investigación, que busca superar el análisis argumental, sí lo consideramos nodal para nuestra problemática debido a que en éste el entrecruzamiento de historias y de posicionamientos es sumamente intrincado; el relato nos presenta un diálogo entre el personaje que ya citamos y su hermano menor y avanza en una conversación sin marcas de diálogo que nos hace dudar de si estamos ante una verdadera conversación entre dos interlocutores reales o al interior de un monólogo del mismo Ernesto.

En “Los hermanos”, a partir de toda una serie de reflexiones existenciales sobre qué hacer con su vida, el personaje principal nos permite ver de qué manera está en permanente diálogo con el Otro, ya sea su hermano, sus padres o demás habitantes del lugar, y cómo esas alteridades no están separadas en compartimentos estancos sino que se hallan en permanente interrelación, así lo muestra en diversas instancias cuando deja en claro la visión que sus padres tienen de él:

El viejo, lo mismo que en la infancia y en este mismo salón, me toca la bocha y me dice que soy su esperanza, que este año puedo quedarme aquí pero después de vuelta a Córdoba, muchacho, a la facultad, a hacerse doctor, sos la esperanza de la familia, porque tu hermano ya no va a estudiar nada.”(Toledo, 1985, p. 98)

Y en “El acopio”, otro de los cuentos mencionados, leemos:

Cuantos viajes de agua en los dos baldes, pobre flaco, dijo papá, éste va a ser mi crédito el día de mañana, un doctor, un ingeniero, un diputado. Me palmeó la espalda y acarició la bocha como diciendo, sos el mejor, en vos confío, no lo olvides (Toledo, 1985, p. 112-113).

Estos fragmentos nos permiten interpretar la manera en que siempre hay una otredad con la cual se identifica o con la que la siente diferente, pero sea como fuere siempre tiene repercusiones en su propia vida, la de Ernesto. Es así que su semiósfera va traduciendo los mensajes del afuera como lo es la opinión del padre, que en su posicionamiento fuertemente moderno espera logros de su hijo y encuentra un “ser alguien” en ese *hacerse doctor, ingeniero, abogado*, como si su hijo no estuviera siendo desde el momento mismo de su existencia.

Asimismo, en estas dos citas ya se comienza a vislumbrar, por parte del discurso de los padres, una esperanza puesta en otro lugar; la demarcación espacial es sumamente sobresaliente en diversos relatos: el *aquí* y el *allá*, el *estos* y *aquellos* entran asiduamente en escena como por ejemplo cuando el hermano de Ernesto manifiesta, refiriéndose a sus progenitores, lo siguiente:

(...) pero ellos se meten en mi vida, hasta la vieja que es tan buena, para ella la gente de aquí es una basura, mi novia es una “brasileira”, no se da cuenta de que yo no quiero moverme de aquí, aquí está mi mundo, aquí me voy a casar y van a nacer mis hijos... (Toledo, 1985, p. 101-102)

En esta cita se puede analizar cómo el hermano de Ernesto manifiesta claramente su rechazo a lo que sus padres quieren para él permitiéndonos responder a la pregunta que nos hicimos con anterioridad y decir que la fragmentación y construcción múltiple de la identidad encuentra su resistencia en la semiósfera que constituye su familia. Creemos que aquí es claro lo que dice Sanz Cabrerizo:

De un lado, la multiplicidad de relaciones no identificadas también es sentida como invasión desde todas partes, agresión que exige respuesta. No nos resulta tan fácil considerar la diversidad cultural como un fenómeno natural y nuestra tendencia es considerar inexistente, cuando no bárbaro, aquello que existe más allá. (Sanz Cabrerizo, 2008, p. 14).

Asimismo, el último ejemplo de la obra de Toledo muestra la complejidad del territorio misionero dado por su carácter fronterizo donde no sólo se materializa el diálogo entre las provincias que constituyen el país, sino con los países vecinos como lo es Paraguay y, en el ejemplo que citamos, Brasil; esto nos hace reflexionar y pensar que habitar nuestro territorio misionero, ficcional y no ficcionalmente, es un habitar espacio donde conviven múltiples voces, lo cual redobla la apuesta de lo intercultural. Es decir que el abordaje de la obra en cuestión nos permite hablar de multiplicidad en interrelación ubicándonos marcadamente en el campo de lo híbrido.

Por otro lado, la resistencia a la que nos referíamos no sólo la podemos ver en la oposición directa del hermano de Ernesto sino que también se da en los discursos mediante juegos de *no dichos* que muestran cierta ironía hacia el imaginario del “maestro” o del “abogado”, por ejemplo, como en “Una noche de marzo” cuando Ernesto llega a la casa de Marita:

Pero le sonrió cuando ella le alcanzó el mate. En verdad estaba linda. En la ciudad hay mejores, pero aquí ella era una reina, del mismo modo que un maestro es una especie de ministro del monte, todos le piden consejos... (Toledo, 1985, p. 37).

Por último, creemos que el entramado identitario fue el camino que Marcial Toledo encontró para abordar la crítica la visión esencialista de la identidad con mayúscula para poner en juego la diversidad propia de un territorio intercultural, porque para él, como intelectual comprometido: “el arte no debe estar en complicidad con nada. Su función no es adornar la realidad, sino enjuiciarla. Es lo contrario de la tapicería.” (Toledo, 1994, p. 198).

Cierre provisorio

Esta reflexión en torno al libro *La tumba provisorio* de Marcial Toledo nos permite observar diversas “historias fuertes” que su maquinaria discursiva pone en marcha a través de sus cuentos y allí se pueden

comprender un conjunto de relatos que ponen en conflicto el firme armazón propiamente moderno; esto nos permite ubicar su obra en un posicionamiento que deja conversar lo fragmentario, lo intercultural y la multiplicidad identitaria.

Leemos su cuentística como una puesta en escena de un abanico de posibilidades propias de este territorio, abanico donde cada una de sus partes se encuentra en relación con otras mediante juegos de poder, de diálogo y de intercambio. Leer *Tumba Provisoria* implica vislumbrar ese lento infiltrarse de lo múltiple en lo homogéneo, de lo abierto en lo cerrado, es leer ese atravesar fronteras y habilitar nuevos territorios.

Bibliografía

HALL, S. y otro (2003): *Cuestiones de identidad cultural*. Bs. As., Amorrortu.

SANTANDER, C. (2004): *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. En proceso de edición.

SANTANDER, Carmen (2004): *Archivo del escritor. Marcial Toledo: un proyecto literario intelectual de provincia*. Versión digital.

SANZ CABRERIZO, A. (Comp.) y otros (2008): *Interculturas/ Transliteraturas*. Madrid, Arco Libros.

TOLEDO, Marcial (1985): *La tumba provisoria*. Bs. As. Índice.

TOLEDO, Marcial (1994): Mirar de nuevo, En *Cuentos Regionales Argentinos (Antología)*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, (sexta edición).

VATTIMO, G. (1990): *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós.

El discurso del centenario de la Universidad Nacional de Tucumán

Ester Susana Montaldo, Ana María Zabala

smontaldo1@gmail.com / annazabala@gmail.com

Resumen

Este trabajo surge en el marco de las celebraciones del Centenario de la Universidad Nacional de Tucumán con el objetivo de analizar, en los discursos actuales, los ecos de los discursos fundacionales que nos permita hacer visible los legados, así como el rumbo actual y sus proyecciones futuras. Se propone explorar en ellos las huellas de las condiciones políticas, económicas y culturales que configuran el entramado social de ayer y de hoy. Esta institución puede interpretarse como una poderosa semiosis, cuyas raíces se encuentran en la etapa fundacional y sus efectos de sentido perduran hasta nuestros días. Con las herramientas metodológicas de la Semiótica operamos sobre los discursos para “explicitar” los componentes característicos de nuestra identidad colectiva e institucional. El aniversario invita a un reencuentro que abra espacios de debate e investigación para consolidar la gravitación científica, cultural, social y política de la UNT en la región y el país.

Palabras Clave: discurso, semiótica, universidad, educación

Keywords: discours, semiotic, university, education

Introducción

El presente trabajo surge en el marco de las celebraciones del Centenario de la Universidad Nacional de Tucumán con el objetivo de analizar, en los discursos actuales, los ecos de los discursos fundacionales que nos permita hacer visible los legados, así como el rumbo actual y sus proyecciones futuras. Resulta necesario explorar en ellos las huellas de las condiciones políticas, económicas y culturales que configuran el entramado social de ayer y de hoy. Este momento de la vida universitaria nos interpela a develar tanto las tradiciones educativas y científicas que perviven, así como aquellas que surgen re significadas para responder a los nuevos desafíos de la época que nos toca vivir.

Desde la cátedra de Filosofía de la Educación, centramos nuestro trabajo en la problemática educativa y se adopta la perspectiva *semiótica* para pensar e interrogar filosóficamente a la educación. La *filosofía de la educación* y la *semiótica* son dos campos disciplinares cuya intersección y complementariedad resulta fértil. Siguiendo a Magariños de Morentín puede afirmarse que la *semiótica* constituye una herramienta apropiada para trabajar las *humanidades* y las *ciencias sociales* ya que aporta una “reflexión crítica acerca de cómo y por qué se produce la significación (jurídica, social, psicológica, arqueológica, pedagógica, comunicacional, etc.) de los correspondientes fenómenos” (Magariños de Morentín, 1996, p.24). Con este proceso de análisis, se intenta la elaboración de una explicación acerca de cómo y /o porque y/o con qué resultado y /o a partir de qué precedente, se

representa/interpreta al fenómeno educativo de determinada manera, en determinado momento y lugar. La significación sólo puede ser aprehendida en la semiosis, en el lenguaje en que se materializa y/o expresa, es decir, en el nivel de la *discursividad*.

La Universidad Nacional de Tucumán puede interpretarse en este trabajo como una poderosa semiosis educativa, cuyas raíces se encuentran en la etapa fundacional y sus efectos de sentido perduran en variados procesos hasta nuestros días. Con las herramientas metodológicas de la *semiótica* analizamos los discursos de creación y los actuales para explorar en conjunto nuestros lazos comunes y los componentes característicos de nuestra identidad colectiva e institucional. El aniversario invita a un reencuentro que abra espacios de debate e investigación tendientes a la proyección de nuevas políticas y estrategias para consolidar la gravitación científica, cultural, social y política de la UNT en la región y el país.

Aproximación conceptual

La *semiótica* nos remite a una teoría general del *sentido* de la cual la teoría de los discursos sociales es parte integrante. Puede afirmarse que en el funcionamiento de la sociedad nada es extraño al sentido, el sentido se encuentra en todas partes. A la dimensión significativa de los fenómenos sociales se denomina *semiosis social*, y su estudio implica tomar a cualquier fenómeno en tanto proceso de producción de sentido. El sentido ha tenido múltiples conceptualizaciones y abordajes, desde la filosofía, la lingüística, la sociología, entre otras disciplinas. En este trabajo se considera que el sentido no es subjetivo ni objetivo, sino “un efecto, el resultado producido por un juego de relaciones entre elementos significantes” (Grupo de Entrevernes, 1979, p.16) que tiene lugar en el seno de la sociedad.

La *semiótica*, por tanto, es la disciplina que aporta un conjunto de conceptos y operaciones que permite indagar el sentido de los fenómenos sociales. Esta indagación busca detectar las *marcas* que las complejas articulaciones ideológicas, políticas, sociales y económicas dejan en los discursos. A partir de dichas *marcas* se establecen algunas relaciones de las mismas con sus “condiciones de producción y de reconocimiento” (Verón, 1987, p.129). Se trata de hacer visible las operaciones de asignación de sentido puestas en juego por los mecanismos de base del funcionamiento de una sociedad. Posibilita así, el análisis filosófico *arqueológico* que da lugar a la reconstrucción del sistema de significación en que se inscribe y constituye el fenómeno educativo, entendido como signo. Dicho análisis permite reconstruir el sistema productivo que estructura la red de significación, y detectar las *huellas* de esa red que quedaron grabadas en el *corpus discursivo*.

El análisis de los *discursos sociales* abre camino, de esa manera, al estudio de la construcción social de lo real. *La realidad* se construye discursivamente, el discurso es parte de ella y a su vez la constituye como objeto definible, pensable y compartible. Se entiende por discurso: “el conjunto existencial de las

construcciones que circulan en una sociedad, con eficacia para la efectiva producción y/o reproducción de representaciones perceptuales y de interpretaciones conceptuales o valorativas.” (Magariños de Morentin, 1996, p.252)

Puede afirmarse que toda configuración social es discursiva ya que todo objeto o práctica es significada de alguna manera al ser apropiada por los diferentes agentes sociales. Las prácticas educativas, en tanto prácticas sociales, son también discursivas.

A partir de las operaciones de análisis discursivo, este trabajo se propone la elaboración de una explicación acerca de la significación –plural, contradictoria, competitiva- que el fenómeno social,

Universidad Nacional de Tucumán, posee hoy, a cien años de su fundación, buscando establecer tanto las pervivencias como las transformaciones de su legado fundacional, operadas a través de la historia.

Estrategia analítica

El instrumento a utilizar para el análisis de los textos que conforman el “corpus” discursivo seleccionado es la *semiótica de enunciados*, dado que ésta permite identificar las relaciones semánticas efectivamente utilizadas en los mismos. A partir de tales identificaciones es posible establecer inferencias acerca de la vigencia social, en determinado tiempo y lugar, de tales relaciones semánticas.

La semiótica de enunciados tiene que ver con la exploración de las condiciones lingüísticas de producción de la significación, y en ese sentido las operaciones metodológicas que se utilizan, resultan una síntesis entre la semiótica cognitiva y el análisis del discurso. Se basan en la concepción de que el objeto de conocimiento de las investigaciones sociales son los *discursos* mediante los que determinada comunidad representa/interpreta los fenómenos de su entorno. La calidad del análisis acerca de tales discursos es la de constituir un metalenguaje específico a esos mismos discursos.

En este trabajo, el *corpus* está constituido por dos grupos discursivos: 1- El primer grupo pertenece al *período fundacional* y lo conforman los discursos emitidos por el doctor Juan B. Terán (fundador y primer rector de la Universidad de Tucumán) y por el doctor Ernesto Padilla (gobernador de la Provincia de Tucumán) durante el acto inaugural de la Universidad de Tucumán, el 25 de mayo de 1914; 2- El segundo grupo está compuesto por los discursos que, con motivo del *centenario*, emitiera el Contador público nacional Juan Alberto Cerisola, actual rector de la UNT, durante el Inicio de las celebraciones por los cien años de la UNT, y en ocasión de la *conmemoración de los 400 años* de la Universidad Nacional de Córdoba. A partir del análisis de dichos textos, se procede a la selección de palabras claves, en torno a las cuales se elaboran *definiciones contextuales*.

Se entiende por *definiciones contextuales*, aquellas que permiten establecer el *sentido* que adquiere un término cualquiera presente en un determinado segmento textual, en función del contexto al que

dicho término aparece asociado en ese mismo segmento. Con la elaboración de definiciones conceptuales se obtiene un diccionario con los valores semánticos que el productor del texto le confiere a los términos que usa en su discurso.

El conjunto de enunciados nos permite acceder así, a la representación/interpretación del fenómeno en estudio contenida en dichos discursos y posibilita la producción de una explicación acerca del mismo.

Operaciones de análisis

1. Elaboración de definiciones contextuales

1.1. Primer grupo discursivo: Inauguración de la Universidad de Tucumán

La inauguración de la Universidad de Tucumán tuvo lugar el 25 de mayo de 1914, siendo presidente de la Nación el doctor Roque Sáenz Peña. El acto inaugural contó con la presencia del gobernador de la provincia el doctor Ernesto E. Padilla, del rector, doctor Juan B. Terán, del doctor Carlos Groussac, en representación del señor Ministro de Instrucción Pública de la Nación, del presidente de la Universidad de La Plata, doctor Joaquín V. González, de la Universidad de Buenos Aires, doctor Carlos Rodríguez Etchart, de la de Córdoba, doctor Manuel Páez de la Torre y de los delegados de las provincias de Catamarca, doctor Gonzalo Machado, de Jujuy, doctor Salazar Altamira, de Santiago del Estero, doctor Pedro León Cornet y de Salta, doctor Delfín Leguizamón.

Durante el desarrollo del acto, que se llevó a cabo en los jardines de la Escuela Sarmiento, se expresaron tres importantes discursos: el del gobernador de la provincia doctor Ernesto E. Padilla, el del rector de la UNT, doctor Juan B. Terán y el del presidente de la Universidad de La Plata, doctor Joaquín V. González, que aparecen transcritos en: UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN (1964). *Compilación (de antecedentes desde su fundación hasta el 31 de diciembre de 1936)*, 2° Edición ampliada. Tucumán. Publicación N° 872. Imprenta UNT.

A partir de la lectura de los textos mencionados como constitutivos del *corpus*, se procede a identificar el término *universidad* -todas las veces que aparece en los mismos- y a elaborar las definiciones contextuales. Estas son las que expresan las relaciones semánticas efectivamente utilizadas en los textos analizados en torno al fenómeno que se estudia: la Universidad Nacional de Tucumán.

A) Discurso del doctor Juan B. Terán, rector de la Universidad de Tucumán, en el *acto de inauguración de la Universidad de Tucumán*.

Universidad de Tucumán:

1. Es aquella cuya inauguración es como toda fundación intelectual.
2. Es aquella cuya fundación intelectual es el punto de partida de una evolución indefinida.

3. Es aquella que es también la forma final de un proceso.
4. Es aquella que supone un pasado, un ambiente social.
5. Es aquella que no habría nacido sin ochenta años a sus espaldas de trabajo modesto, tesonero y feliz, que Tucumán ha dedicado a romper la tierra, ... formar sus artesanos agrícolas y articular trapiches.
6. Es aquella que no habría nacido sin veinticinco años de paz pública definitiva.
7. Es aquella que no es una improvisación lisonjera ni una ambición presuntuosa.
8. Es aquella que es una fórmula de progreso natural.
9. Es aquella que nace no como repetición de un molde.
10. Es aquella que nace como hija de una sociedad determinada, síntesis de su historia, intérprete de su genio, luz de su conciencia íntima.
11. Es aquella cuyo lema es *Pedes in terra, ad sideravisus*, los pies en la tierra, la cabeza hacia las estrellas.
12. Es aquella que es hija de su siglo y viene a servir la misión de su siglo.
13. Es aquella que aspira a estudiar las verdades concretas de un suelo ignorado.
14. Es aquella que aspira cooperar a la realización del destino económico de una vasta región argentina que tiene su nombre en la historia (Tucumán).
15. Es aquella que aspira a organizar su riqueza.
16. Es aquella que aspira a darle el desenvolvimiento y la estabilidad que el empirismo obstruye.
17. Es aquella que no podría justificar su derecho a la vida si hubiera de repetir la tradición del trivium y cuadrivium medievales.
18. Es aquella que continúa la inspiración de la Universidad de La Plata.
19. Es aquella con la que ha comenzado una historia universitaria del país.
20. Es aquella que si da la espalda al pasado y afirma nuevas orientaciones a su enseñanza, invoca también un título histórico que ratifican tres siglos.
21. Es aquella que nace bajo la acción de fuerzas históricas y morales cuya integridad aspira a conservar y que la nación requiere.
22. Es aquella que es ya una fundación moral.
23. Es aquella que a la razón fundamental, económica y científica, agrega un concepto moral y nacionalista.
24. Es aquella que tiene también una finalidad política.
25. Es aquella que busca ser un instrumento de equilibrio a favor de la región norte argentina.
26. Es aquella que busca señalar rumbos económicos.
27. Es aquella que busca avivar fuentes de riqueza.

28. Es aquella que busca retener a su juventud, que es el tesoro que pierde todos los días.

29. Es aquella que busca centuplicar por la irradiación del aula el sentimiento de sus necesidades prácticas y su fe en el porvenir.

30. Es aquella cuya finalidad política es sobre todo su trascendencia democrática.

31. Es aquella que no busca asegurar la voluntad de la mayoría, sino esclarecerla, darle altura y fuerza.

32. Es aquella que busca esclarecer, dar altura y fuerza a la mayoría para que ella dirija no por su número sino por la disciplina inteligente de su espíritu.

33. Es aquella que busca esclarecer, dar altura y fuerza a la mayoría para que ella dirija no por su número sino por la destreza y eficacia de sus facultades.

34. Es aquella que busca esclarecer, dar altura y fuerza a la mayoría para que ella dirija no por su número sino por la mayor penetración de los fenómenos.

35. Es aquella que busca esclarecer, dar altura y fuerza a la mayoría para que ella dirija no por su número sino por la visión exacta de la naturaleza.

36. Es aquella que se conforta en el reconocimiento, de parte de las provincias hermanas y vecinas, de una fraternidad en el pasado que queremos y debemos revivir en su preciosa intensidad originaria.

37. Es aquella que hace de los jóvenes alumnos el centro de esta fiesta.

38. Es aquella que hace a los jóvenes alumnos, los depositarios de las esperanzas con que nace

B) Discurso doctor Ernesto Padilla (gobernador de Tucumán en el período 1913-1917) en ocasión de la inauguración de la Universidad de Tucumán

Universidad de Tucumán:

1. Es aquella que queda inaugurada el 25 de Mayo de 1914.

2. Es aquella en cuya inauguración vibra un eco del pasado colonial.

3. Es aquella en la que el eco del pasado colonial aparece prediciéndola en las fundaciones de cultura.

4. Es aquella respecto de la cual las fundaciones de cultura incorporarán su nombre y lo prestigiarán en la historia.

5. Es aquella en cuya inauguración vibra un eco del pasado colonial.

6. Es aquella a la que recibimos como madurada ya con la sazón del tiempo.

7. Es aquella a la que recibimos como exponente de una vida social amasada y definida en la tradición del bien orientado y trabajo colectivo .Es aquella que ha logrado consolidar un rico emporio fabril y comercial.

8. Es aquella que supo dar rumbos, dentro de los propios límites, a las fuerzas que hoy emigran (juventud).

9. Es aquella con la que hay que afinar y alistar a las fuerzas que hoy emigran (juventud), con el vigor que representan, para servir las premiosas necesidades de la región.

10. Es aquella con la que hay que afinar y alistar a las fuerzas que hoy emigran (juventud) entregándolas a conceptos de dirección superior, pero con métodos y nociones prácticas.

11. Es aquella con la que hay que afinar y alistar a las fuerzas que hoy emigran (juventud) para despertar anhelos, acertar progresos, conseguir mejoras, producir ganancias mayores.

1.2. Segundo grupo discursivo: El Centenario de la Universidad Nacional de Tucumán

Con motivo de conmemorar el 203° aniversario de la Revolución de Mayo y el cumpleaños 99 de la UNT, su rector, el contador público nacional Juan Alberto Cerisola, en un discurso ante la comunidad universitaria reunida en el teatro Alberdi, hizo el lanzamiento de los festejos del Centenario que se extenderán hasta el 25 de mayo de 2014. En el N° 30 y 31 de *SideraVisus*, suplemento mensual de la UNT que se edita en el diario La Gaceta, se recogen algunos discursos que analizaremos:

C) Texto editorial a cargo del Rector de la Universidad Nacional de Tucumán, contador público nacional Juan Alberto Cerisola, en *SideraVisus* N° 30.

Universidad de Tucumán:

1. Es aquella que con el inicio de las celebraciones de su Centenario comienza a recorrer un camino histórico.

2. Es aquella a quien el año del Centenario interpela a develar los significados de la época que nos toca vivir.

3. Es aquella a quien el año del Centenario interpela a reflexionar sobre los legados, el rumbo actual y el futuro.

4. Es aquella a quien el año del Centenario interpela a reconocer las buenas tradiciones, a sopesar otras y a reparar las pendientes.

5. Es aquella a quien el año del Centenario interpela a explorar en conjunto nuestros lazos comunes y los componentes característicos de nuestra identidad colectiva.

6. Es aquella fundada por el visionario Juan B. Terán.

7. Es aquella que debe aprovechar esta etapa para profundizar los debates surgidos de la conmemoración.

8. Es aquella respecto de la cual hay muchas historias para contar y muchas otras que debemos protagonizar.

9. Es aquella que debe aprovechar esta etapa para afianzar sus vínculos con la comunidad.

10. Es aquella cuyo aniversario reafirma su gravitación científica, cultural, patrimonial, social y política en la región y el país.

11. Es aquella cuyo aniversario la compromete a profundizar los proyectos de inclusión activa y pertinencia social, promovidos en los últimos años.

12. Es aquella que no puede soslayar la posibilidad de afianzar, con este reencuentro, el debate y la proyección de nuevas políticas y estrategias para consolidar la educación superior del siglo XXI.

13. Es aquella a quien la cultura digital, sus nuevos dispositivos y la convergencia tecnológica ayudarán a repasar y analizar la memoria colectiva e institucional.

14. Es aquella para cuya celebración del Centenario se unirán el saber, el arte, la ciencia y la tecnología.

15. Es aquella respecto a cuyo centenario nos convocan a la aventura de vivirlo y sentirlo.

16. Es aquella respecto a cuyo centenario nos convocan a la reconstrucción de nuestro pasado para proyectarnos al futuro.

D) Texto editorial a cargo del rector de la Universidad Nacional de Tucumán, contador público nacional Juan Alberto Cerisola, en SideraVisus N° 31.

El 19 de junio de 2013, en ocasión de la conmemoración de los 400 años de la Universidad Nacional de Córdoba, los rectores de las universidades públicas, festejaron los 400 años de vida del sistema universitario argentino. En dicha oportunidad el rector de la UNT pronunció un discurso que se transcribe en el texto editorial del suplemento SideraVisus N°31 denominado: *Un festejo de múltiples voces con objetivos comunes*, y que se analiza a continuación. Universidad de Tucumán:

1. Es aquella que junto a las otras universidades nacionales brinda testimonio de la tarea formativa que lleva adelante.

2. Es aquella que junto a las otras universidades nacionales da vida a un vigoroso sistema cada vez más asociado y en constante crecimiento.

3. Es aquella que junto a las otras universidades nacionales está cada vez más comprometida con las comunidades, locales, regionales y nacional.

4. Es aquella que transita el camino a su primer centenario.

5. Es aquella en cuyo centenario me permito (el Rector) compartir una declaración con los principales valores que compartimos y rubricamos los rectores de las universidades públicas.

6. Es aquella nuestra y querida cuyos principales valores iluminan su espíritu y su presente y la proyectan al futuro.

7. Es aquella que cree en la universalización de la educación superior.

8. Es aquella que concibe a la educación y al conocimiento como derechos sociales en la esfera de los bienes públicos intrínsecos al ejercicio pleno de los derechos humanos.

9. Es aquella cuyos desafíos centrales son la ampliación de la inclusión social, el fortalecimiento de la conciencia y accesibilidad a los derechos, la construcción de una ciudadanía democrática.

10. Es aquella que debe afianzar la expansión de su matrícula, creciendo en diversidad, flexibilidad, y articulación.

11. Es aquella que debe profundizar en los esfuerzos por garantizar la permanencia y la graduación.

12. Es aquella que debe construir nuevas oportunidades para la educación permanente.

13. Es aquella que requiere de políticas activas y de un trabajo que supone su consolidación como política de Estado en orden a los requerimientos del desarrollo integral del país.

14. Es aquella que cree en la innovación y cooperación para la producción y apropiación social del conocimiento científico.

15. Es aquella que entiende debe desarrollar formas creativas de construcción y apropiación social del conocimiento propiciando su mejor distribución y accesibilidad.

16. Es aquella que debe convertir a la educación en un mecanismo de cohesión, integración y crecimiento, mediante la conformación de espacios y redes integrados de producción académica cooperativa.

17. Es aquella que debe generar propuestas formativas y de investigación innovadoras.

18. Es aquella que debe consolidar un espacio de intercambio de experiencias y capacidades que respondan a los nuevos desafíos sociales, ambientales, culturales, científicos tecnológicos, económicos y políticos que tiene nuestra Nación.

19. Es aquella que debe alcanzar una sociedad más justa e inclusiva con desarrollo sustentable y una mayor integración regional.

20. Es aquella que debe fortalecer el ser Pública, Abierta y Democrática.

21. Es aquella cuya producción y transmisión de conocimientos deben ser con calidad, pertinencia y relevancia social.

22. Es aquella cuya producción y transmisión de conocimientos tienen que orientarse a la profundización de la democracia.

23. Es aquella cuya producción y transmisión de conocimientos tienen que ponerse al servicio de la construcción de países más justos, social, ambiental y productivamente desarrollados y por lo tanto soberanos en sus decisiones.

24. Es aquella que debe promover espacios con mayor y mejor participación y expresión de la ciudadanía.

25. Es aquella que debe fortalecer los vínculos de cooperación, asesoramiento y transferencia de conocimientos y tecnología hacia el tejido social.

26. Es aquella que tiene responsabilidad ética y política en el ejercicio soberano y responsable de la autonomía.

27. Es aquella que debe ser capaz de modificar en donde haga falta, construir donde no existan las condiciones que afirmen nuestro carácter público abierto y pluralista.

28. Es aquella que debe afirmar nuestro carácter público, abierto y pluralista.

29. Es aquella que debe ser capaz de vigorizar la capacidad de innovación, creatividad y reflexión crítica sobre la dinámica interna.

30. Es aquella que requiere de una agenda abierta y permanente de debates y consecuentes transformaciones de las subsistentes inercias corporativas, verificadas en prácticas inadecuadas y autorreferenciadas.

31. Es aquella que necesita consolidar el proceso en marcha de un círculo virtuoso de enseñanza aprendizaje, producción y trasmisión de conocimientos, vinculación social y productiva, autoevaluación y evaluación de pares para el aseguramiento de la calidad.

32. Es aquella que junto con el crecimiento de la infraestructura, equipamiento debe generar un crecimiento cuantitativo y cualitativo de la oferta de educación superior.

33. Es aquella que cuenta con personas formadas en los rigores de la academia que están también apasionados y esperanzados.

34. Es aquella que en la ocasión de esta celebración impulsa a que afloren la pasión y la esperanza en consolidar un país en el que el desarrollo sustentable, soberano y con justicia social sea posible.

35. Es aquella en la que es necesario promover espacios con mayor y mejor participación de la ciudadanía.

2. Definición De Ejes Conceptuales

A partir del repertorio de definiciones contextuales, surgido de esta primera etapa de análisis, se procede a agruparlas en torno a ejes conceptuales. Estos se definen con el propósito de ordenar la pluralidad de atributos asignados al término seleccionado en los distintos textos que se analizan. De este modo se busca proporcionar la estructura y la articulación que confiera visibilidad a los rasgos que caracterizan al fenómeno en estudio y facilitar la tarea interpretativa.

Los ejes definidos que permitirán realizar el proceso de semantización son cuatro:

2.1. Principios, fundamentos y finalidades

2.2. *Contexto histórico social*

2.3. Curriculum

2.4. Desarrollo de la región

Para hacer operativa esta tarea de agrupamiento, el Discurso del Rector doctor J. B. Terán será designado con la letra A, el discurso del Gobernador doctor Ernesto Padilla con la letra B, el primer discurso de rector actual J. A. Cerisola con la letra C y el segundo discurso de J. A. Cerisola con la letra D.

2.1. Principios, fundamentos y finalidades

Fundación intelectual, cultural, económica y científica, moral y nacionalista, A.1, A.22, A.23 B.4	Pública, abierta y democrática D.20
Su finalidad política es la trascendencia democrática, buscando esclarecer y dar altura, fuerza y disciplina inteligente a la voluntad de la mayoría A.24, A.31, A32	Profundizar los debates surgidos por la conmemoración (Centenario), contar historias y protagonizar otras C.7, C.8
Busca que la voluntad de la mayoría dirija no por su número, sino por la visión exacta de la naturaleza y la penetración de los fenómenos A.34, A.35	Sus desafíos centrales son la ampliación de la inclusión social, el fortalecimiento de la conciencia y accesibilidad a los derechos, la construcción de una ciudadanía democrática D.9
Es una fórmula de progreso natural A.8	Educación como mecanismo de cohesión, integración y crecimiento D.16
Su lema es "Pedes in terra, ad sideravisus", los pies en la tierra, la cabeza hacia las estrellas A.10	Educación y conocimiento como derechos sociales, bienes públicos D.8
Aspira a estudiar las verdades concretas de un suelo ignorado A.13	Interpela a develar los significados de la época que nos toca vivir C.2
Aspira cooperar a la realización del destino económico de una vasta región argentina que tiene su nombre en la historia (Tucumán) A.14	Respuesta a los nuevos desafíos sociales, ambientales, políticos, económicos culturales, científicos, tecnológicos de la Nación D.18
Aspira a organizar su riqueza y darle el desenvolvimiento y la estabilidad A.15 A.16	Alcanzar una sociedad más justa e inclusiva, con desarrollo sustentable e integración regional D.19, D.23
Hace de los jóvenes alumnos el centro de esta fiesta(inauguración) y los depositarios de las esperanzas con que nace A.37, A.38	Reflexión sobre los legados, reconstrucción de nuestro pasado para proyectarnos al futuro C.3, C.16
Afinar, alistar, orientar, despertar anhelos, dar rumbos a la fuerza juvenil, para	Afianzar sus vínculos con la comunidad, reconocer las buenas tradiciones y explorar en

detener su emigración B.11, B.12	conjunto nuestros lazos comunes y los componentes de nuestra identidad colectiva C.4, C.5, C.9
Retener a la juventud, que es el tesoro que pierde todos los días, irradiando desde el aula el sentimiento de sus necesidades prácticas y su fe en el porvenir A.28, A.29	Consolidar la educación del Siglo XXI con nuevas políticas y estrategias C.12
Entregar a la juventud, conceptos de dirección superior con métodos y nociones prácticas, para acertar progresos, conseguir mejoras, producir ganancias B.13, B.14	Responsabilidad ética y política en el ejercicio soberano y responsable de la autonomía D.26

2.2. Contexto histórico social

Supone un pasado, un ambiente social, vibra en ella el eco de un pasado colonial B.2, A.4	Interpela a develar los significados de la época que nos toca vivir C.2
No habría nacido sin ochenta años a sus espaldas de trabajo modesto, tesonero y feliz, que Tucumán ha dedicado a romper la tierra,... formar sus artesanos agrícolas y articular trapiches A.5	Busca afianzar sus vínculos con la comunidad, reconocer las buenas tradiciones y explorar en conjunto nuestros lazos comunes y los componentes de nuestra identidad colectiva C.4, C.5
No habría nacido sin veinticinco años de paz pública definitiva A.6	Conformación de espacios y redes integrados de producción académica cooperativa D.16
Nace como hija de una sociedad determinada, síntesis de su historia, intérprete de su genio, luz de su conciencia íntima A.10	Intercambio de experiencias y capacidades que respondan nuevos desafíos sociales, culturales ambientales, científicos, tecnológicos, políticos y económicos de la Nación D.18
Es hija de su siglo y viene a servir la misión de su siglo A.12	Fortalecimiento de los vínculos de cooperación, asesoramiento y transferencia de conocimientos y tecnología hacia el tejido social D.25
Nace bajo la acción de fuerzas históricas y morales cuya integridad aspira a conservar y que la nación requiere A.21	Promoción de espacios con mayor y mejor participación de la ciudadanía D.35
Surge como exponente de una vida social madurada con el tiempo y definida en la tradición del bien orientado y trabajo colectivo B.5, B.6	

2.3. Curriculum

Discursos fundacionales	Discursos Actuales
Estudiar verdades concretas de un suelo ignorado A.13	Producción y transmisión de conocimientos con calidad, pertinencia y relevancia social D.21

No repetir Trivium y cuadrivium medievales A.17	Propuestas formativas y de investigación innovadoras D.17
Métodos y nociones prácticas B.13	Espacio de intercambio de experiencias y capacidades D.18
Nuevas orientaciones de enseñanza A.20	Innovación y cooperación para la producción y apropiación social del conocimiento científico D.14
Formación económica, científica, moral y nacionalista A.23	Formas creativas de construcción y apropiación social del conocimiento D
Sentimiento de sus necesidades prácticas A.29	Vínculos de cooperación, asesoramiento y transferencia de conocimientos y tecnología hacia el tejido social D.25
Disciplina inteligente de su espíritu A.32	Círculo virtuoso de enseñanza aprendizaje, autoevaluación y evaluación de pares para asegurar calidad D.31
Destreza y eficacia de sus facultades A.33	Generar crecimiento cuantitativo y cualitativo de la oferta de educación superior D.32
Mayor penetración de los fenómenos A.34	Cultura digital, nuevos dispositivos, convergencia tecnológica C.13
Visión exacta de la naturales A.35	Saber, arte, ciencia y tecnología C.14

2.4-Desarrollo de la región

Responde a una necesidad del presente en la vida nacional B.9	Consolidación como política de estado en orden a los requerimientos del desarrollo integral del país D.13
Instrumento de equilibrio a favor de la región norte argentina, avivando fuentes de riqueza y señalando rumbos económicos A.25, A.26, A.27	Comprometida, junto a las otras universidades nacionales, con las comunidades locales, regionales y nacional D.3
Fraternidad con las provincias hermanas y vecinas en el pasado que queremos y debemos revivir en su intensidad originaria A.36	Reafirma su gravitación científica, cultural, patrimonial, social y política en la región y el país C.10
Aspira a cooperar a la realización del destino económico de una vasta región argentina que tiene su nombre en la historia(Tucumán) A.14	Debe alcanzar una sociedad más justa e inclusiva con desarrollo sustentable y una mayor integración regional D.19

3. Operación de Semantización y Contrastación

Hoy en esta etapa de inicio de la celebración del *centenario* de la UNT, aceptamos el desafío que nos interpela a *reflexionar sobre los legados, el rumbo actual y el futuro de la Universidad*.

A partir de las operaciones analíticas realizadas, se nos aparece la Universidad de Tucumán, como una creación única (“no es una improvisación: A.7, ... ni la repetición de un molde: A.9”) capaz

de aglutinar formaciones discursivas diferentes y aparentemente contradictorias, con singular equilibrio. Surge desde su proyecto fundacional buscando dar respuestas a las necesidades prácticas así como a las morales y culturales. Esta doble función la muestra como un producto de la modernidad, que deposita su confianza en la ciencia como promotora de un progreso indefinido, a la vez que busca permanecer fiel a las tradiciones del pasado con su valoración a la cultura clásica. Combina la metafísica y las letras latinas con el estudio de la tierra y de las semillas, y lleva así el conocimiento a una amplitud que va desde lo especulativo hasta lo práctico. Es precisamente en el lema de la Universidad: *Pedes in terra, ad sideravisus* donde queda reflejada esta concepción que busca articular estos dos órdenes mencionados: "Tal es el hombre. Lleva los pies sobre la tierra y descansa sobre ella, pero vuelve la mirada hacia las estrellas y recibe de ellas un descanso que la tierra le ha negado". (Terán, 1914)

La creación de esta institución de educación superior tiene lugar en un momento político y económico que así lo requería: La industria azucarera necesitaba de recursos humanos formados comprometidos con el progreso económico de la región; y las condiciones políticas eran propicias para la fundación de la universidad, ya que como señala su fundador *hay paz pública*, y también voluntad política. El gobernador Ernesto Padilla, que apoya con su presencia y su palabra el surgimiento de esta primera casa de altos estudios en el norte argentino, es su signo más elocuente.

Como efecto de sentido del discurso dominante de las élites ilustradas, representadas por la *generación del centenario*, se advierte un ambiente de optimismo y confianza en el progreso ilimitado de la sociedad a través de la formación científica, moral, política, económica que va a desplegar con fuerza y entusiasmo la universidad. Esa confianza plena en el desarrollo de las ciencias positivas como herramienta fundamental para dominar la naturaleza, ordenar la sociedad, aumentar la riqueza, es producto de la hegemonía del discurso de la modernidad que desde Europa se había adoptado en estas tierras. La *evolución indefinida* a la que alude el doctor Juan B. Terán es una expresión muy propia de ese ambiente cultural conformado por los Intelectuales tucumanos de la época del centenario de nuestra independencia. Impregnados por este paradigma, los contenidos que se van a enseñar en la *universidad* se distancian claramente de los tradicionales con antecedentes en las universidades medievales (trívium y cuadrivium)

La enseñanza tiene una finalidad destinada a investigar y acrecentar el conocimiento del suelo, de la economía, de las artes y de la formación democrática, en un ambiente que se muestra con renovado impulso para emprender un verdadero desafío en la educación superior: la formación de los jóvenes a fin de retenerlos y evitar que emigren a la metrópoli, atraídos por sus múltiples posibilidades.

La universidad es la encargada de introducir la ciencia y el método científico. La ciencia es la ciencia positiva que se introduce en las aulas universitarias provocando confusiones e incertidumbres al saber acabado y trascendente, a la verdad que se decía en latín para que todos no pudieran comprenderla y así acceder a ella. Si bien no se descuida la enseñanza moral y ética existe una fuerte orientación a desentrañar los secretos de la tierra, a trabajar en base a la observación, la medición y la experimentación. Desde el paradigma positivista, la sociedad aparece como un campo de acción y no de contemplación, la acción del hombre se desenvuelve en la sociedad como el ámbito de resolución de la vida universal. Es por ello que la universidad aparece como un instrumento de cambio en la cual se visualizan el trabajo, la lucha y la acción. La ciencia positiva y el método científico demarcan el horizonte en el que se inscribe esta modernidad y cambio progresivo de las instituciones educativas.

La universidad de Tucumán se erige como un nuevo modelo imitando a las universidades extranjeras como las de Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Profesores de estas universidades vinieron a para formar parte de las investigaciones en materias específicas así como para ejercer la docencia.

En los discursos actuales se presenta la enseñanza universitaria desde un nuevo paradigma epistemológico, surgido en la posmodernidad, que concibe al conocimiento como una construcción socio-histórica, carente de certezas absolutas y de verdades eternas, atravesado por condicionamientos sociales, culturales, políticos económicos. Se afirma la necesidad de aumentar la calidad de la enseñanza y del aprendizaje formando un círculo virtuoso, que produzca una transferencia de esos saberes al conjunto de la sociedad. El saber científico, tecnológico, artístico, humanístico, ya no se enseña a una élite privilegiada sino que busca universalizarse dentro de una política de inclusión educativa. La enseñanza superior hoy se transforma en un sistema de redes de cooperación que permiten el intercambio de saberes, de experiencias, de docentes y estudiantes en los distintos centros de investigación y universidades de todo el mundo.

El curriculum universitario se ha actualizado, diversificado producto de la innovación y creatividad, ofreciendo formación de grado y de posgrado en consonancia con las nuevas demandas sociales, políticas y económicas.

Por tanto, podríamos concluir, señalando que el compromiso de la universidad con la sociedad, que aparece en su fundación, se profundiza en la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918 y se amplía en materia de autonomía, cogobierno y acceso. Con el transcurrir de estos cien años, los destinatarios no son sólo los jóvenes pertenecientes a la élite gobernante, sino que este derecho se amplía a todas las clases sociales e incluye a la mujer, quien se fue incorporando gradualmente a sus

aulas en los últimos 70 años. A cien años de su fundación se proclama la universalización de la educación superior como un derecho social y público para todos y todas.

La integración de la UNT en la región del noroeste argentino fue un objetivo de sus fundadores, buscando el crecimiento de la principal actividad económica de la provincia: la industria azucarera, como una estrategia para superar el desequilibrio económico que el puerto había desatado en la región. En la actualidad este problema que es estructural al país subsiste, pero las estrategias de integración adquieren nuevos horizontes, participando en diversos acuerdos y tratados entre la región y los países limítrofes que promueven diversas actividades académicas y económicas entre sus participantes. Un conjunto de circunstancias, vinculadas a distintos factores de orden interno y del contexto internacional, explican el resurgir de los sentimientos identitarios latinoamericanos y de estrategias encarnadas en políticas de Estado que tienden a plasmarlas políticamente. Lentamente, enfrentando no pocas dificultades, la construcción de una América unida se abre paso. La construcción del Mercosur y del Unasur da testimonio de esa revitalizada voluntad.

La Universidad Nacional de Tucumán puede interpretarse en este trabajo como una poderosa semiosis educativa, cuyas raíces se encuentran en la etapa fundacional y sus efectos de sentido perduran en variados procesos hasta nuestros días.

Bibliografía

- ECO, Humberto (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Lumen
- GREIMAS A.J. (1988), Por una semiótica didáctica. En José L. Rodríguez Illera (Comp.), *Educación y comunicación*, (p. 63-90). Barcelona: Ed. Paidós.
- GRUPO ENTREVERNES (1982). *Análisis semiótico de los textos*. Madrid: Ed. Cristiandad.
- IESALC-UNESCO (2008) *Declaración final de la conferencia regional de educación superior en América Latina y El Caribe*. Conferencia regional de educación superior. Cartagena de Indias. Colombia. En www.oei.es/salactsi/cres.htm.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan A. y colaboradores (1996). *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires: Ed. Edicial.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan A. (2008). *La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica*. Córdoba: Ed. Comunicarte.
- MONTALDO, Susana (1990). Realidad, conocimiento y educación. En Revista *del Departamento de Cs. de la Educación*, Nº 1. Tucumán: Fac. de Filosofía y Letras, U.N.T.
- PARRET, Herman (1993). *Semiótica y Pragmática*. Buenos Aires: Ed. Edicial.
- PERILLI DE COLOMBRES GARMENDIA, Elena/ ROMERO, Elba E. (2012), *Un proyecto geopolítico para el Noroeste Argentino. Los intelectuales del "Centenario" en Tucumán*. Tucumán: Ed. Centro Cultural Alberto Rougés. Fundación Miguel Lillo.
- SIDERA VISUS (2013) Nº 30 y 31. Suplemento mensual producido por la Dirección de Medios y Comunicación Institucional dependiente del Rectorado de la UNT que se edita con el diario La Gaceta de Tucumán.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN (1964), *Compilación (de antecedentes desde su fundación hasta el 31 de diciembre de 1936)*, 2ª Edición ampliada. Publicación Nº 872, Tucumán: Imprenta UNT.

VERÓN, Eliseo (1985). Semiosis de lo ideológico y el poder, en *Revista Espacios*. Buenos Aires: U.B.A.

VERÓN, Eliseo (1987). *La Semiosis social*. Buenos Aires: Ed. Gedisa.

VILLARREAL, Segundo (1974). *La Universidad que Conocí*. Tucumán: Imprenta UNT. Publicación N° 1133.

Entrevista productiva. Una propuesta para abordar desde una perspectiva semiótica algunos problemas empíricos en recepción

María de los Angeles Montes

montes.m.angeles@gmail.com

Proyecto de tesis en el cual se enmarca: Milongueros/as. Una indagación sobre las construcciones de género en la recepción contemporánea del tango por parte del público milonguero de Córdoba. Tesis del de posgrado. Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

Director: Dr. Claudio F. Díaz

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH-UNC)

Resumen

Encarar investigaciones empíricas sobre la producción de sentido en recepción, desde una perspectiva semiótica, obliga a diseñar herramientas metodológicas adecuadas a estos problemas. ¿Qué entiende este sujeto ante este signo o paquete signifiante? ¿Cómo lo interpreta? Para encarar este tipo de preguntas en algunos casos se hace necesario salir a provocar respuestas, obligar a producir nuevos signos como efecto de los primeros. En esta comunicación mi objetivo es desarrollar esta idea y proponer algunas estrategias de investigación. Pretendo analizar, principalmente, los alcances y límites de la técnica de la *focused interview* a la luz de nuestros problemas específicos y, a partir de allí, desarrollar lo que llamo (a falta de un término mejor) *entrevista productiva*. El objetivo final no es más que presentar muy brevemente esta herramienta y precisar el tipo de preguntas que es capaz de ayudarnos a responder, así como sus alcances y límites.

Palabras Cave: Recepción – Entrevista Productiva – Entrevista Focalizada – Interpretación - Traducción

Keywords: Reception – Productive interview – Focussed interview – Interpretation – Translation

Introducción

El diseño técnico metodológico de una investigación depende directamente de cómo hemos definido nuestro problema y planteado nuestros objetivos. ¿Qué deseamos conocer? De la respuesta a esta pregunta depende el cómo hemos de encarar la investigación.

Aunque desde todos los rincones de las Ciencias Sociales se insiste en la necesidad del desclausuramiento disciplinar, principalmente en materia de técnicas y metodologías, quisiera recordar lo riesgosa que puede ser una incorporación no reflexiva de técnicas pensadas originariamente para dar respuesta a otra clase de interrogantes. El principal peligro que corremos es que, utilizando herramientas de la antropología para responder a preguntas semióticas, por ejemplo, terminemos consiguiendo respuestas antropológicas.

Es por este motivo que me parece importante pensar y debatir las herramientas técnicas en el contexto de su aplicación, haciendo explícita la clase de interrogantes para las que han sido pensadas y, mínimamente, los supuestos básicos de los que emergen. Esto no quiere decir, sin embargo, que las técnicas surgidas al calor de unas preguntas no puedan ser utilizadas para responder otros interrogantes, pero ello sólo será posible una vez evaluados sus alcances y límites, así como su posibilidad de adaptación.

En la presente comunicación pretendo compartir precisamente una experiencia de adaptación técnica, con el objeto de encarar un problema específicamente semiótico en la instancia de la recepción. Para hacerlo me propongo, primero, situar al lector en el campo de estudios en recepción, en el tipo de problemáticas que se plantea, para delimitar en su interior lo que entiendo como algunos de los interrogantes más específicamente semióticos dentro del área de estudio. A partir de allí pretendo analizar muy brevemente algunas opciones técnicas (clásicas) para poner de manifiesto sus límites, e introducirlos así en la necesidad de generar esto que he venido a denominar, a falta de un nombre mejor, entrevista productiva.

Estudios en recepción. Un campo de fenómenos interrogados desde diferentes miradas

Entiendo los estudios en recepción como un conjunto heterogéneo de trabajos que se focalizan en lo que ocurre con los discursos, paquetes significantes, signos, productos simbólicos, etc. en el momento en el que ingresan a la esfera de la comúnmente llamada recepción¹. El interés por este tipo de fenómenos surgió como corolario de los procesos de mediatización de las comunicaciones experimentados principalmente durante el último siglo, y que se caracterizó porque cada vez más productos simbólicos eran producidos especialmente para ser recibidos por un conjunto más amplio de personas, merced a la posibilidad que brindaban las innovaciones técnicas que permitían registrar y preservar diferentes productos simbólicos, extendiendo así su penetración en públicos alejados social, geográfica y temporalmente. Como señala Thompson (1998, p.15) la comunicación de masas “instituye una ruptura estructurada entre la producción de formas simbólicas y su recepción”, lo cual tiene varias implicancias. Por una parte, supone una relación comunicacional marcadamente asimétrica. Hay alguien que dice, y alguien que está ubicado en el rol de interpretar y evaluar eso que se dice, encarnando así roles diferentes. Por otra parte, la recepción se convierte, en estos casos, en una instancia menos controlada por aquel que produce ese producto simbólico. A diferencia de una situación de diálogo interpersonal, por ejemplo, en este caso quien tiene la palabra no puede corregir una mala interpretación, o modificar en el curso del diálogo su discurso en función de la respuesta (verbal, gestual, etc.) del interlocutor. Por último, esta capacidad de extender la circulación de productos en el espacio y el tiempo implica una mayor autonomía de los contextos de producción e

interpretación. En este marco se comprende el enorme interés que la cuestión de la recepción fue tomando desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Ahora bien, ese interés general ha tomado la forma de diferentes tipos de interrogaciones, y para ellas se han desplegado diferentes estrategias técnicas.

Podemos preguntarnos, por ejemplo, ¿Cómo se posicionen diferentes grupos socioculturales en relación a un determinado mensaje? ¿Hasta dónde lo aceptan como verdadero, se le oponen o negocian grados diferentes de aceptación? Esta es la clase de interrogantes que guiaron, junto con otros, gran parte de estudios culturales como el ya clásico *Nationwide Project* (Morley, 1996). O, en la misma dirección, ¿qué hace la gente con los mass media? y ¿para qué usan la televisión las personas? (Morley y Silverstone, 1993). Muy distinto es el caso si nos preguntamos de qué manera los dominados desobedecen a los dispositivos disciplinarios en la instancia del consumo o apropiación (De Certeau, 2000), o cómo estos productos culturales se erigen como lugares de apropiación y de constitución de identidades sociales (Martín Barbero, 1995). O, en otro polo, podemos estar interesados en conocer y medir la efectividad de un determinado mensaje para instalar, reforzar o modificar las opiniones preexistentes. Este último interrogante quizás sea uno de los más extendidos, principalmente en el mundo del marketing y muy especialmente en el del marketing político.

Ahora bien, interpretar, opinar, posicionarse, usar, apropiarse, son todas actividades que se dan en la instancia de la recepción pero que no son equivalentes, ni requieren de las mismas herramientas técnicas a la hora de dar cuenta de ellas. Podemos observar lo que la gente hace mientras escucha radio, pero no siempre podemos observar de manera directa lo que esa persona opina de aquello que escucha. Podemos relevar el grado de acuerdo o desacuerdo de una persona en torno a los contenidos de un programa televisivo a través de un cuestionario, por ejemplo, pero difícilmente podamos entender con eso por qué, a pesar del desacuerdo, elige ese programa para verlo día a día, o qué función cumple en su cotidianeidad.

Por esto resulta imprescindible analizar la clase de interrogantes que nos interpelan y, en función de ello, pensar la mejor manera de abordarlo. Cada una de estas preguntas que hemos ensayado emerge de una perspectiva teórica particular que los hace posibles como interrogantes, y en el seno de una disciplina específica en el cual se revelan pertinentes.

En otro lugar he señalado que, ante la crisis de fronteras entre las ciencias sociales, lo que otorga identidad a la semiótica como disciplina es el tipo de preguntas que plantea (Montes, 2012). Ya no existen disciplinas claramente separadas por unos métodos y objetos propios pues en la actualidad nuestras zonas de indagación aparecen yuxtapuestas. Sin embargo, cada disciplina conserva un núcleo de problemas construidos desde una mirada particular, alrededor de los cuales gira su producción de conocimiento. Los significados, sean de textos, de imágenes, de objetos, de prácticas, etc., forman parte

del interés de diversas disciplinas sociales. A la Antropología Social le interesa el significado de las prácticas en la medida en que a través de él se reproducen (o no) determinadas sociabilidades, a la Psicología le interesan los significados en tanto importan para la constitución de subjetividades, etc. Son muchas las Ciencias Sociales las que se interesen por los significados pero a cada una, sin embargo, le importan desde una mirada particular. En el caso de la Semiótica, la disciplina de los significados por excelencia, el énfasis viene puesto en los procesos de producción de esos significados puesto que pretendemos comprender cómo se produce sentido, a través de cuáles operaciones en cada circunstancia.

La clase de interrogantes que yo considero son específicamente semióticos en la recepción son aquellos que apuntan a los procesos interpretativos, más allá de las diferentes funciones sociales o subjetivas que la sociología o la psicología, por ejemplo, puedan atribuirles. ¿Cómo se interpretan esos paquetes significantes?, ¿por qué emergen unos sentidos y no otros?, ¿cómo es posible que sobrevivan (o no) al paso del tiempo y a la translocación geográfica y cultural?, ¿Qué operaciones cognitivas lo posibilita?, etc. son la clase de interrogantes que nos interpelan².

Ahora bien, para responderlos debemos conjurar un diseño técnico-metodológico acorde a su especificidad, de la cual pretendo dar cuenta en el próximo apartado.

Un problema semiótico ante las opciones técnicas clásicas

El problema de la interpretación de los signos adquiere particular fuerza cuando se la piensa desde los modelos ternarios del signo, y muy especialmente desde el peirceano. Pero en ese marco conceptual la cuestión de la “recepción” puede volverse una trampa de difícil salida si no se comprenden correctamente sus implicancias. Hablar de problemas de “recepción” no supone un campo de fenómenos esencialmente diferentes de la “producción” de los signos. De hecho, Representamen e Interpretante son ambos igualmente signos (Peirce, 1931-1958) y lo que diferencia a uno de otro es la posición relativa que asumen en la cadena infinita de la semiosis, vale decir, cómo se relacionan uno con el otro, siendo el segundo la traducción del primero. De modo que encarar un trabajo empírico *en recepción* no significa analizar unos fenómenos esencialmente diferentes de aquellos que se estudian *en producción* (ya que toda producción es recepción de signos anteriores y toda recepción es una nueva producción de signos), sino que lo que cambia es lo que se mira de ese mismo fenómeno, las preguntas que nos hacemos.

Desde una perspectiva semiótica orientada a la recepción nos interesamos particularmente por el modo como unos signos son capaces de traducir a otros, hasta qué punto y en cuáles contextos, porqué un signo produce determinados efectos y no otros, o cuáles normas incorporadas están haciendo posibles esas interpretaciones. En definitiva, pretendemos conocer cómo diferentes personas

interpretan un signo o paquete significativo para, a partir de ahí, reconstruir hipotéticamente los procesos a través de los cuales han arribado a esos interpretantes y contribuir con ello a la construcción de modelos teóricos que permitan comprender cómo se produce sentido en la recepción, cómo se interpretan, a través de cuáles procedimientos en diferentes circunstancias.

Ahora bien, asumir con Peirce que el significado de un signo equivale a la suma de los signos interpretantes posibles (o sus efectos), tiene varias consecuencias especialmente importantes si queremos encarar una investigación empírica. La primera, que para hallar el significado de un signo debemos rastrear las manifestaciones sónicas que se producen como efecto de la recepción del primero, y éstas se encuentran ligadas en un otro que interpreta, de modo que nos obliga a salir fuera del texto y a tomar contacto con los intérpretes y sus textos propios. La segunda, que un signo puede tener muchos interpretantes y que el significado, en definitiva, sería la suma –hipotética- de todos ellos. Esto es importante dado que en la práctica sólo podemos acceder a algunos interpretantes y nunca a todos. La tercera, que estos efectos tienen naturalezas muy diversas, pudiendo ser de orden afectivo, emocional, intelectual, etc. y que, evidentemente, no se limitan a efectos ni necesariamente conscientes, ni mucho menos necesariamente visibles.

Las afecciones físicas y corporales, las emociones, las ideas, las imágenes mentales, etc. son todos ellos signos interpretantes de algún signo anterior. ¿Cómo acceder a eso que es del orden del mundo interior? Se dará cuenta el lector las dificultades que se nos presentan. Evidentemente no podemos tener acceso directo ni a las sensaciones ni a las imágenes mentales de nadie y, sin embargo, debemos hipotetizarlas a través del análisis de los rastros que dejan esos interpretantes en los siguientes signos que producen, y que sí se nos aparecen accesibles, como pueden ser las palabras, los relatos, las acciones, etc.

Podemos acceder a los discursos que espontáneamente producen los intérpretes. Podemos, por ejemplo, analizar las cartas de los lectores de un diario si queremos saber cómo se interpreta una noticia. Los relatos no solicitados (ya sea que tomen la forma de discursos en términos lingüísticos o de acciones³), son excelentes materiales para indagar sobre los *niveles* (Eco, 2009) o *capas* (Fabbri, 2000) *de sentido* valorados como más pertinentes en ese contexto de recepción específico. Las selecciones de elementos que realizan de manera natural permiten inferir los sistemas de jerarquización de elementos de los paquetes significantes que posibilitan tales selecciones, y su asociación a diferentes capas de sentido. Ahora bien, este tipo de acercamiento a través de relatos no solicitados presenta importantes limitaciones a la hora de acercarnos a las múltiples *puestas en relación* (Díaz, 2013) que realizan los intérpretes de manera silenciosa ni a las redes de reenvíos y valoraciones subyacentes que muchas veces no alcanzan a visibilizarse de manera espontánea. Por otra parte debemos considerar que los discursos son también prácticas (Costa y Mozejko, 2010), es decir, acciones orientadas a producir (se

logre o no) ciertos efectos, y no siempre una manifestación directa de lo que las personas interpretan. Los discursos producidos espontáneamente, se encuentran motivados, son intencionados (Costa y Mozejko, 2007), y no unas interpretaciones que aparecen transparentes a los ojos del analista. Los relatos no solicitados, aunque muy útiles en este tipo de investigaciones, tienen su limitación: ganan en autenticidad lo que pierden en cercanía a los signos interpretantes primeros, a esos efectos del mundo interior de los que hablaba Peirce (1931-1958: CP 5.475, 5.481). La cuestión de cómo acercarse a esos interpretantes es el problema metodológico más importante de este tipo de investigaciones.

Otra manera de encarar la cuestión es a través de relatos solicitados, entre los cuales la entrevista sería la herramienta más importante. Sería lícito pensar que el modo más sencillo de indagar sobre lo que un signo significa para alguien sería preguntarle a esa persona, lisa y llanamente: ¿Qué significa esto para usted?

Sin embargo, indagar de ésta manera no parece tampoco tan conveniente. En primer lugar, porque las personas tienden a creer que los signos, pero muy especialmente los signos lingüísticos, significan igual para todo el mundo, de modo que nuestra pregunta probablemente le resultará al entrevistado cuando menos absurda. Imaginémoslo preguntando a alguien: “¿Qué significa para usted el jamón?”. El entrevistado puede pensar que la pregunta contiene alguna clase de trampa, poniéndolo a la defensiva, o que no la está comprendiendo correctamente, volviéndolo inseguro. La cuestión se puede complicar aún más si pretendemos dar cuenta de lo que significa para esa persona, por ejemplo, “Zita” de Astor Piazzolla⁴. El lector se dará cuenta de que, pese a la aparente simplicidad de la pregunta, la cuestión de lo que los signos significan excede por mucho lo que se puede obtener con esa clase de interrogaciones directas. Los significados, generalmente, aparecen a los sujetos tan evidentes como indefinibles, al menos con el nivel de precisión que nosotros pretendemos.

Pero, por si esto fuera poco, interrogar directamente puede poner al entrevistado en posición de manipular las respuestas y contaminar seriamente los resultados. Algunos tópicos de la discursividad social se presentan en un momento determinado como particularmente sensibles. En el caso nuestro, por ejemplo, indagando sobre cuáles sentidos emergían en la recepción del tango en la actualidad, la cuestión de género (de las diferentes sexualidades que tienen derecho de manifestarse a través del tango y de los roles asignados a esas diferentes sexualidades, de los modos lícitos de relacionarse inter e intra género, etc.), aparecía como un tema capaz de poner a cualquiera que fuera interrogado en estado de alerta. Al final de cuentas, a la mayoría de las personas no les gustaría aparecer ante nuestros ojos como misóginas, machistas o intolerantes (aunque lo fueren). Y aunque sabemos que lo que obtenemos en una entrevista nunca es la verdad en bruto, sino una versión siempre en algún punto interesada de esa verdad, lo cierto es que para que esto funcione necesitamos al menos un *acuerdo de colaboración*. Esto quiere decir que el entrevistado se comprometa a respondernos con un mínimo de sinceridad.

Aceptamos que nos ofrezca su versión de la realidad, pero bajo ningún punto de vista que nos mienta deliberadamente o nos diga exactamente lo contrario de lo que cree.

Adecuando herramientas. De la entrevista focalizada a la entrevista productiva

Merton, Fiske y Kendall (1998) desarrollaron, hace más de cincuenta años, lo que ellos denominaron *focussed interview*. La técnica fue originariamente pensada para estudios en recepción, más precisamente, estudios de opinión. Consistía en exponer a los entrevistados a un determinado estímulo (un programa de radio, de televisión, etc.) previamente analizado por el equipo de investigación con técnicas de análisis de contenido, para luego realizar una entrevista semi estructurada a los fines de comparar los efectos anticipados en el análisis previo del material, con los realmente acaecidos entre los entrevistados.

La técnica posee la ventaja de que permite focalizar a los entrevistados sobre un estímulo concreto y que da al entrevistador un rol lo suficientemente activo como para introducir pistas verbales explícitas sobre el estímulo para activar así referencias concretas en los entrevistados. La técnica, además, permite controlar muchas variables, desde las que refieren al entrevistado, a la uniformidad del estímulo, hasta muchos otros elementos referentes al contexto de exposición a ese estímulo. Ahora bien, cuando estos autores hablaban de los efectos producidos se referían a un tipo particular de efecto, esto es, principalmente, la influencia o capacidad persuasiva de unos productos mediáticos en la formación de opinión (Merton, 1987)⁵. La situación de entrevista se resolvía preguntando, de diferentes maneras, por la opinión del entrevistado en relación a determinados temas tratados por el estímulo.

En nuestro caso, en cambio, lo que queremos conocer es cómo interpretan unos determinados sujetos ese paquete significativo particular y, como ya vimos anteriormente, rara vez resulta fructífero preguntar por los significados de manera directa. Para lograrlo se realizó fue una adaptación de la clásica técnica de Merton y su equipo, que por cuestiones de simplicidad o falta de creatividad he llamado *entrevista productiva*.

En ella se mantiene la dinámica de la presentación de un paquete significativo definido de antemano como disparador, y los criterios de *amplitud, especificidad, profundidad y contexto personal* a la hora de la entrevista (Merton, Fiske & Kendall, 1998). La *amplitud* refiere a posibilitar que los entrevistados puedan introducir nuevos temas por propia iniciativa y a que el entrevistado consiga sondear todos los temas y aspectos relevantes para la pregunta de investigación. Se trabaja por eso con preguntas estructuradas de respuesta abierta, disminuyendo la directividad en comparación con los cuestionarios, pero sin abandonar el control de los temas a tratar⁶. La *especificidad* refiere precisamente a la posibilidad de referir al estímulo y focalizar así el trabajo sobre ese material específico. Para esto no sólo se utilizan las referencias lingüísticas de tipo “en ese momento del video en que ocurría esto...” o

“Cuando escuchabas aquello...”, etc., sino que se puede apoyar también con imágenes, con extractos de texto, etc. y todo aquello que colabore a estimular la *inspección retrospectiva* (Flick, 2007). La *profundidad* refiere al objetivo de conseguir que los entrevistados sean capaces de ahondar no sólo en valoraciones, sino también en los supuestos de esas valoraciones, y en los significados afectivos y emocionales. Por último, el *contexto personal* refiere a indagar en los entrevistados el conjunto de situaciones previas y vivencias personales que dan sentido a lo que se manifiesta en la instancia de la entrevista, es decir, ir más allá de la entrevista y buscar cómo esas respuestas se ligan a otros contextos.

Ahora bien, a diferencia de la *Focussed*, en lugar de preguntar simplemente por opiniones o valoraciones⁷, en este caso le proponemos al entrevistado realizar diferentes actividades de traducción inter e intra sistémicas de ese signo o paquete significativo, a otros signos⁸. En cualquier caso, el objetivo es que el entrevistado produzca un paquete significativo con la intención de traducir lo más fielmente posible al primero, un texto orientado a equivaler, en cierto sentido, con el texto origen. A diferencia de los textos no solicitados donde lo que motiva la producción de un discurso o práctica puede ser apropiarse del texto de origen, usarlo en los términos equívocos (Eco, 1992-2004), ponerlo al servicio de la agencia, incluso cuestionarlo, ironizarlo o hacerle significar algo diferente de lo acostumbrado de manera intencional, en este caso la consigna de la traducción mantiene la producción discursiva del entrevistado mucho más apegada a la interpretación de ese texto origen. La consigna de la traducción permite un mayor control sobre esa variable que podríamos denominar la variable apropiativa⁹. Lo aleja también de la mera opinión o del efecto del estímulo en los términos estructural-funcionalistas. No obtenemos un simple posicionamiento u opinión sobre el tema tratado para observar cómo el estímulo le ha influido, sino que obtenemos una producción discursiva que pretende ser fiel, en lo posible, a lo que él interpreta como el sentido profundo y verdadero del estímulo. La diferencia no es sutil, pues se trata de herramientas que sirven a interrogantes diferentes.

Para llevar esto adelante podemos optar por diferentes tipos de traducciones. La traducción intrasistémica consiste en transformar un signo, texto o discurso, manteniéndose dentro del mismo sistema semiótico¹⁰ (Eco, 2009). Son ejemplos de traducción intrasistémica la metáfora, la definición del diccionario, el resumen, o cuando un padre explica a un niño lo que una palabra expresa. En todos estos ejemplos se trata de actividades de traducción que se mantienen dentro de una misma lengua natural, actividades muchas de ellas que realizamos a diario y para las cuales estamos bastante capacitados. Ahora bien, estas actividades nos interesan porque toda traducción importa siempre agregados y recortes, obliga a interpretar. Cuando resumimos recortamos, cuando definimos un término lo ampliamos. En el primer caso seleccionamos niveles de sentido pertinentes y los ponderamos, en el segundo seleccionamos niveles de sentido pertinentes para explicitar sus implicancias y ampliarlos. La traducción intersistémica, a diferencia de la intrasistémica, supone una transformación siempre mayor.

En ella acontece un cambio sensible en la sustancia de la que esos signos están hechos, y la apuesta interpretativa es mucho más arriesgada. Un ejemplo es la ya clásica traducción entre diferentes lenguas naturales, pero también lo es cuando se intenta adaptar una novela a un film, cuando se pretende hacer una película de una música, o queremos ponerle música a una imagen, bailar una música o ponerle palabras. En todos estos casos no podemos decir en absoluto que estemos ante un nuevo texto capaz de reemplazar tan fácilmente al primero, como cuando sustituimos “padre” por “progenitor”. Los distintos sistemas de signos, determinados por materialidades diferentes, son menos compatibles con la translación, o menos fácilmente intercambiables. No se puede decir exactamente lo mismo con una cámara que con un lápiz, imponiendo así diferentes posibilidades y limitaciones cada uno.

Ahora bien, estas diferencias pueden ser útiles. Supongamos que estamos investigando cómo es interpretada *La metamorfosis* de Franz Kafka. Podemos preguntarnos, entre otras cosas, cómo imaginan los lectores a ese insecto gigante en el que se ha convertido Gregor Samsa, el personaje de la novela. Sugerirles que realicen un dibujo de una determinada escena por ejemplo y después invitarlos a conversar sobre él, sería una interesante manera de encarar la cuestión. El texto original nunca describe en qué insecto se ha convertido el personaje principal, y en cambio, da muchas pistas sobre los valores asociados a ese insecto, ya sea a través de descripciones del autor, de los sentimientos del personaje o por medio de las reacciones de sus familiares. Pero nuestro entrevistado, al dibujarlo, estará obligado a tomar decisiones en torno a la forma del insecto, la cantidad y tipo de patas, si tenía o no antenas o alas y cuántas, si se parecía más a una cucaracha, a una langosta o a un cascarudo, incluso deberá decidir el color y la proporción, entre muchos otros elementos. El dibujo no permite esas elipsis que sí lo permite la novela. Al dibujarlo, está definiendo algunos aspectos de lo que para él significa ese insecto despreciable que incomoda a la familia de Samsa.

La distinción hecha entre traducción intrasistémica e intersistémica debe considerarse como una distinción analítica que no define taxonomías opuestas sino más bien dos extremos de un continuum. Debe servir para pensar con cautela la selección y diseño de actividades en función de nuestras preguntas, o de nuestras hipótesis. Debemos tener en cuenta que cuanto más intrasistémica sea la traducción solicitada, más apegada será al estímulo, pero nos brindará también menos información nueva sobre los reenvíos de ese signo. Al traducir la palabra progenitor como padre o como papá, podemos observar que la carga afectiva de una y de sus traducciones es diferente. Pero si, en cambio, le solicitamos que defina lo que un progenitor significa o cuáles son sus funciones, obtenemos mucha más información. Si, por otra parte, le pedimos que dibuje un padre, evidentemente obtenemos otro tipo de información. Sin embargo, en este último caso, la traducción al ser intersistémica impone un salto cualitativo mayor, puesto que el sistema de signos gráfico está lejos de poder transmitir lo mismo que el

lingüístico, obligando a más definiciones no contenidas en el estímulo y al mismo tiempo no permite, por ejemplo, producir un signo con el nivel de abstracción que permite el sistema lingüístico.

En este juego de traducciones, el objetivo debe ser visibilizar contenidos supuestos o implícitos de lo que significan esos paquetes significantes, y en cada caso deberán ser evaluadas y seleccionadas teniendo presente hasta qué punto una determinada actividad de traducción ejerce fuerza sobre la interpretación, limitándola o direccionándola, para poner eso al servicio de nuestras preguntas e hipótesis.

Cómo encarar una entrevista productiva

La entrevista productiva puede entonces definirse como una técnica de entrevista que se caracteriza porque se les solicita a los informantes (ya sea individual o grupalmente) que en función de un paquete signifiante inicial realicen algún tipo de actividad de traducción para producir un nuevo paquete signifiante capaz de equivaler, en cierto sentido, con el primero. Es una técnica especialmente apta para indagar en aquellos presupuestos que aparecen inalcanzables por otras técnicas como son la observación, el análisis de producciones no solicitadas y las entrevistas clásicas. Para hacerlo se analiza y selecciona cuidadosamente el material a trabajar con los entrevistados, pero no para determinar a priori los efectos de sentido esperables en términos de influencia, sino para sopesar su potencial para despejar determinadas incógnitas. La selección del material se hace conjuntamente con la selección de las actividades a realizar con él, pues ambos, material y actividades, deben articularse para dar respuesta a nuestras preguntas. En este sentido, son particularmente interesantes aquellos materiales que eluden delimitar lo que un determinado tipo de traducción obliga a manifestar.

El segundo criterio a tener en cuenta a la hora de seleccionar el material debe ser su potencial comparativo. A diferencia de otras técnicas más abiertas, la entrevista productiva nos permite manipular más variables porque podemos seleccionar de manera estratégica el material a trabajar, con vistas a comparar resultados y despejar hipótesis. Y esto es una ventaja importante si consideramos que la comparación es uno de los motores más importantes del análisis de datos en las ciencias sociales.

En relación a las preguntas de investigación y al material deben diseñarse las actividades de traducción a proponer a los entrevistados, analizando cuidadosamente sus posibilidades y límites. Cada sistema de signos y en su interior cada subsistema particular o género condicionan lo que es factible expresar con él, pero lo que en principio podría parecer una interferencia podemos ponerlo al servicio de nuestras preguntas. La entrevista productiva tiene mucho de artesanal, como cualquier técnica de investigación cualitativa, y no es posible enunciar recetas que aseguren el éxito en la selección del tipo de traducción a realizar, ni se puede diagramar una tabla que indique cuál tipo de traducción en función de qué material para contestar cuál pregunta, sería la indicada. En cambio, sólo podemos advertir que,

cuanto más diferentes las sustancias que definen a los dos sistemas de signos, mayor será la necesidad del entrevistado de ponderar capas de sentido y de llenar espacios vacíos. Esto, como puede inferirse, tiene sus riesgos (el principal, obtener una interpretación demasiado artificial, forzada, o que en una situación de recepción normal no sucedería), pero también tiene sus ventajas, si sabemos usarlas.

Por otra parte, no es una cuestión menor a tener en cuenta la evaluación de las competencias y habilidades de los entrevistados. Preguntarnos si podrá o sabrá realizar una u otra actividad es fundamental para no fracasar rotundamente. Siguiendo el ejemplo de La metamorfosis, el dibujo no es una habilidad con la que hayan sido dotadas las personas de manera uniforme. Debemos preguntarnos qué nivel de detalle deseamos obtener de ese dibujo, si nos alcanza con un garabato o si requerimos mayor precisión, y si los entrevistados estarán en condiciones de responder a esas exigencias.

Una vez definidos materiales y actividades, se procede a diseñar un guion de entrevista flexible. Es particularmente importante prever no sólo las actividades a realizar, sino diferentes modos de solicitarlas y explicarlas. Puede ocurrir, y a menudo ocurre, que algunos entrevistados no comprendan bien lo que se solicita, o interpreten de manera diferente la consigna. No se trata de una simple encuesta o entrevista de opinión, estamos pidiéndoles que produzcan, que trabajen, la tarea es compleja y estresante de por sí, y puede serlo mucho más si no consiguen comprender bien lo que pretendemos de ellos.

Una vez definido el guion es conveniente realizar algunas pruebas para medir el grado de stress y agotamiento que generan las actividades. La cantidad de material a trabajar, la duración total, la complejidad de las traducciones y la claridad de las preguntas son elementos cruciales en este sentido. Es aconsejable que la entrevista no dure más allá de dos horas y media, pero depende mucho de la complejidad de las actividades a realizar puesto que algunas pueden ser particularmente agotadoras, reduciendo así el tiempo total tolerable. Por este motivo es condición necesaria realizar algunas pruebas antes de llevarla a nuestras muestras. Esa ocasión, además, sirve para ensayar diferentes modos de preguntar o solicitar las traducciones y probar también la efectividad de las mismas.

Al momento de la realización de la entrevista, finalmente, valen para el entrevistador los mismos criterios de *profundidad, amplitud, especificidad y contexto personal* propios de la *focussed interview*. La labor del entrevistador no se limita a proponer la actividad, debe además explicarla tantas veces como sea necesario, debe acompañar al informante e incluso ayudarlo de ser necesario preguntando, pidiendo más detalle o focalizando en aquellos aspectos más relevantes. Debe además mantener la atención flotante (Guber, 2005) para captar en el flujo del discurso aquellos elementos sobre los que vale la pena profundizar o solicitar más detalle. La actividad de traducción es fundamental, pero no es la única fuente de información de la que se sirve la entrevista, puede y debe complementarse con

preguntas que fomenten, contextualicen y profundicen la actividad de producción de sentido de nuestro informante, y la vinculen con los contextos naturales de recepción¹¹.

En cuanto a los modos de registro, lo ideal es el video. Allí se puede analizar no sólo lo que se dice sino también lo que no se dice, los titubeos, los silencios significativos, las gestualidades, etc. Si esto es así para cualquier situación de entrevista, lo es más en ésta. En el caso de actividades difíciles, donde la traducción requiere un salto interpretativo muy grande, las producciones de los entrevistados suelen plagarse de muletillas, ademanes y gestos. Y esto es lógico si se piensa que, cuando nos faltan las palabras, la gestualidad es la principal herramienta expresiva. Si la filmación no es una posibilidad, o simplemente no es preferible (pues puede resultar intimidante o invasivo para el entrevistado), conviene entonces la grabación de voz y la posterior transcripción con notas y descripciones del entrevistador que completen lo dicho con lo no dicho.

Por último, en cuanto a las formas de su análisis, dependerá mucho de los objetivos a los que sirva y de la construcción teórica del problema. En términos generales, podemos decir que se adapta muy bien al análisis de discurso y a las formas cualitativas de análisis en general, pero se adapta particularmente bien a la codificación teórica y a los diferentes procedimientos de análisis de la *teoría fundamentada* (Glasser y Strauss, 1967), ya que brinda la posibilidad de generar datos altamente comparables entre sí.

Cuestión de dificultades y limitaciones

Queda claro el potencial de la técnica sobre todo para los estudios en recepción de corte más semiótico. Sin embargo vale destacar algunos inconvenientes que puede presentar su puesta en práctica.

Por una parte, requiere de un entrevistador muy entrenado. El riesgo de dirigir demasiado al entrevistado en el afán de ayudarlo está más presente que en cualquier otra técnica. Traducir no es fácil, a veces los entrevistados no encuentran las palabras adecuadas, les resulta difícil expresar lo que piensan o lo que sienten ante ese estímulo. Dejarlos a la deriva no ayuda al desarrollo de la entrevista (además de que puede incrementar el stress en el entrevistado) y ayudarlo demasiado puede poner en riesgo los resultados. Esos momentos de falta, sin embargo, suelen estar plagados de gestos y ademanes que el entrevistador debe saber interpretar para introducir pistas, ayudas. Es común que ante las dificultades que las traducciones les presentan los entrevistados comiencen a repetir muletillas y frases sin concluir, o reiteren lo que ya dice el estímulo, textualmente, sorteando así una definición en sus propios términos, o comiencen a hacer toda clase de gestos. La intervención del entrevistador es fundamental para despejar lo que esos gestos, dudas y repeticiones significan. Está obligado a interpretarlos, a apostar por algún significado y pedir la aprobación del entrevistado. La situación de entrevista y muy especialmente de ésta entrevista es una construcción en diálogo, donde ambas partes

contribuyen en el resultado. De modo que el entrevistador estará siempre caminando en una cuerda floja, deberá saber improvisar, mantener la atención flotante y decidir sobre la marcha cuánta amplitud está dispuesto a resignar para no perder especificidad. Ese equilibrio que era ya complejo en la *focussed interview* (Flick, 2007), se vuelve crítico en la entrevista productiva.

Directamente relacionado con lo anterior, otra desventaja de la técnica es que las actividades de traducción pueden ser verdaderamente estresantes para los entrevistados. Se debe medir cuidadosamente que el tiempo necesario para cada actividad no sea demasiado, que las actividades no pongan a los entrevistados al límite del stress tolerable, y que los guiones sean lo suficientemente flexibles previendo diferentes maneras de solicitar las actividades de modo de poder adaptarlas a diferentes situaciones. Traducir es una actividad intelectualmente mucho más compleja que emitir una simple opinión, puede resultar agotadora, y por lo tanto debemos ser muy cuidadosos de no excedernos. Paralelamente, esto implica que en el mismo tiempo se pueden tratar un menor número de temas que en una entrevista convencional, y esto es un alto costo. La cantidad de hipótesis que podremos testear será siempre menor a lo que nosotros investigadores generalmente deseamos.

En cuarto lugar, el diseño de las actividades a realizar así como la selección del material para las mismas requiere un claro conocimiento de lo que cada sistema de signos es capaz de expresar para evaluar correctamente lo que cada tipo de traducción implica y hasta qué punto fuerza o no las interpretaciones. Debemos conocer además las capacidades y límites de nuestros entrevistados como para evaluar si estará en condiciones de realizar esas actividades si sufrir un desgaste excesivo. Esto por cuestiones evidentemente operativas (pues un entrevistado estresado probablemente no produzca como necesitamos), pero también éticas: Estamos tratando con una persona y los objetivos de nuestra investigación no justifican que le hagamos pasar un mal momento.

En quinto lugar, requiere un compromiso importante de parte de los entrevistados. Será necesario concertar con ellos una o varias citas de al menos dos horas y eso no siempre es posible. De todas maneras, la incorporación a la investigación de herramientas tecnológicas tales como computadoras portátiles dotadas de auriculares, tablets, etc. ha facilitado mucho la realización de este tipo de experimentos, permitiéndonos trasladarnos incluso hasta sus propios hogares facilitándonos el acceso a ellos. Esto es algo que debemos aprovechar y, siempre que sea posible, permitir que sea el propio entrevistado el que fije el lugar de realización de la entrevista, aquel donde se sienta más cómodo.

Por último, la entrevista productiva tiene otras limitaciones que hacen a los usos y aplicaciones para los que es apta.

Principalmente por lo que respecta al tipo de preguntas que es capaz de contestar, la entrevista productiva se desaconseja en trabajos exploratorios. Implica una determinación a priori de los elementos pertinentes de indagación y, por ende, introduce la agenda de temas relevantes desde la

perspectiva de investigación y no desde la del entrevistado. Además, requiere un conocimiento profundo del marco cultural de los entrevistados para poder guiar la entrevista pero también para poder diseñar las actividades más pertinentes y seleccionar el material más acorde a nuestras preguntas. Es por esto mucho más adecuada para etapas avanzadas de la investigación, etapas en las cuales ya tenemos hipótesis bien desarrolladas e indicadores firmemente contruidos.

Esto viene de la mano de una segunda limitación en relación a lo que es capaz de ofrecernos. La entrevista productiva es incapaz, por sí sola, de responder cabalmente a interrogantes amplios sobre los modos como opera la producción de sentido en recepción. Debe ser articulada dentro de *paquetes técnicos* (Galindo Cáceres, 1998) que incluyan otras herramientas capaces no sólo de complementarla en sus debilidades (por ejemplo aportando información sobre los usos de esos paquetes significantes en instancias naturales de recepción), sino también de nutrirla con el conocimiento necesario para poder plantear las hipótesis más plausibles y planificar en consecuencia las actividades más indicadas. Complementa muy bien con diseños técnico metodológicos *en cascada* (Galeano Marín, 2004), de profundización gradual, recorriendo el camino con técnicas no directivas al inicio y finalizando con las más directivas, siendo la entrevista productiva el último peldaño de un diseño de este tipo. En el caso de mi investigación doctoral, por ejemplo, la entrevista productiva fue el último acercamiento luego de tres años de trabajo de campo con observación, múltiples entrevistas informales, y una serie de entrevistas semi estandarizadas a los mismos informantes con los que después se realizó la entrevista productiva.

Notas

¹ Mucho se ha criticado esta denominación, puesto que se considera que no da cuenta de la faceta activa de esta instancia de producción de sentido. No obstante, prefiero conservar la denominación porque se encuentra fuertemente instalada en el ámbito académico y porque permite distinguir fácilmente un tipo particular de producción de sentido que, si bien no tiene nada de pasiva, está delimitada por una relación comunicacional específica. De hecho, la instancia de la recepción como área de investigación ha sido posible precisamente a partir de la constatación de que lo que allí ocurre excede la mera decodificación.

² La cuestión de la apropiación es un fenómeno que debe distinguirse de la interpretación, aunque más no sea en términos analíticos. No obstante, el problema de la apropiación de los signos no queda fuera del alcance de la semiótica, más aún, considero que la cuestión de los usos y de la apropiación se encuentra en una zona de frontera, una zona de tránsito entre la semiótica y otras disciplinas como las ciencias de la comunicación, la antropología y la sociología de la cultura. Además, es particularmente interesante para la semiótica indagar sobre los modos como se relacionan esas prácticas de apropiación particulares con normas interpretativas que rigen la semiosis (Montes, 2011).

³ Si al llegar a nuestra casa nos aborda un desconocido con un arma y nosotros sentimos temor, gritamos y echamos a correr, esos tres efectos son interpretantes de ese hombre convertido en signo de acecho. Observando la reacción (incluso las más físicas y concretas) de una persona ante un signo podemos también obtener valiosa información sobre lo que eso significa para ella.

⁴En *Suite Troileana*, 1976. <http://grooveshark.com/#!/s/Suite+Troileana+Zita/3NTatY?src=5>

⁵ El trabajo del que emergió fue, de hecho, un estudio sobre los efectos de influencia de propaganda fílmica y radial (Lazarsfeld & Merton, 1943), y sobre la efectividad de las estrategias publicitarias (Merton & Kendall, 1944).

⁶ Se trabaja por eso con guiones flexibles de preguntas que puedan adaptarse a diferentes entrevistados.

⁷ Las cuales pueden de hecho incluirse si son pertinentes a las hipótesis.

⁸ Si bien Peirce hablaba de traducción de un signo a otro como sinónimo de interpretación, Umberto Eco prefirió distinguir una de otra, reservando el término traducción para la actividad más comúnmente asociada a esa palabra (la traducción entre lenguas naturales únicamente), de modo que en la versión equiana estas categorías aparecen como interpretaciones intra e inter sistémicas. En este trabajo, en cambio, he preferido el término traducción porque estoy convencida de que lo que se obtiene con estas actividades es una traducción y no una interpretación directa, aunque ésta sea un paso necesario y anterior de la traducción. Primero interpretamos y luego traducimos, siendo la interpretación algo del mundo interior, ya sea emocional o intelectual, mientras la traducción es una producción de sentido efectivamente materializada.

⁹ Como dije anteriormente, la cuestión de la apropiación y de los usos de los signos no son ajenos a los problemas semióticos, pero deben ser separados al menos analíticamente de lo que entendemos por interpretación. En este punto, coincido con Eco en que debe distinguirse de la interpretación del simple uso, aunque no coincida con su criterio para distinguir una cosa de la otra. Desde la perspectiva adoptada en este trabajo no es una *intentio operis* (Eco, 1992:33.) ni unas reglas interpretativas de la comunidad en la que se gestó el texto las que ponen el límite (Eco, 1992:125), sino las normas interpretativas de la comunidad de interpretación (Montes, 2011).

¹⁰ La definición de los diferentes sistemas semióticos depende de la sustancia que los definen, vienen directamente ligados a una materialidad específica. Son algunos ejemplos, el lingüístico, el musical, el cinematográfico, los sistemas de señalizaciones, etc.

¹¹ Trabajando sobre la interpretación de la música y de las letras de tangos en mi investigación doctoral, por ejemplo, diseñé unas actividades para abordar por separado estas diferentes materialidades. Por una parte trabajamos con las músicas y luego (con otra actividad de por medio) trabajamos sobre los poemas. Al terminar las actividades introduje algunas preguntas que volvían a unir esas materialidades diferentes como aparecen ante ellos normalmente, preguntando si habían notado que esos poemas correspondían a las músicas trabajadas anteriormente, si los habían reconocido espontáneamente, y los invitaba a reflexionar sobre cómo se articulaban esos diferentes sentidos por ellos descritos en el momento real de recepción.

Bibliografía

- Eco, Umberto (2009): *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona: De bolsillo
- (2004): *Interpretazioni e Sovrainterpretazione*. Milano: Tascabili Bompiani
- (1992): *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen
- COSTA, R. y MOZEKJO, D. (2007): Introducción, en Mozekjo y Costa (Dir.), *Lugares del decir 2. Competencia Social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens. pp 9-24.
- (2010): *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens
- DE CERTEAU, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DÍAZ, Claudio (2013): Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. En *El oído pensante* 1 (2). Disponible online en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: 16 de octubre de 2013].
- FABBRI, Paolo (2000): *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa
- FLICK, Uwe (2007) *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata
- GALEANOMARÍN, María E. (2004): *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro de la mirada*. Medellín: La Carreta editores.
- GALINDOCÁCERES, Luis Jesús (1998): *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson Adison Wesley Longman
- GLASER, B. & STRAUSS, A (1967): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine Publishing Company

-
- GUBER, Rosana (2005): *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós
- LAZARFELD, Paul & MERTON, Robert (1943): Studies in Radio and Film Propaganda. In *Transactions of the New York Academy of Sciences*. Series II, 6 pp. 58-79.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1995) Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático. En *Pre-Textos. Conversaciones sobre las comunicaciones y sus contextos*. Cali: Programa Editorial Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle.
- MERTON, R. (1987): The focussed interview and focus groups. In *Public Opinion Quarterly* Volume 51. Chicago Press. pp. 550-556
- MERTON, R.; FISKE, M. & KENDALL, P. (1998): Propósitos y criterios de la entrevista focalizada. En *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales* Nº1 pp215-227.
- MERTON, R. & KENDALL, P. (1944): The Boomerang Effects-problems of the Health and Welfare Publicist. In *Channels* (National Publicity Council) XXI.
- MONTES, Maria de los Angeles (2011) Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango. En revista *AdVersus* año VIII Nº 21, ISSN 1669-7588. Buenos Aires: Instituto Italo argentino di ricerca sociale (IIRS), pp. 125-148. Disponible online: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/06-VIII-21.pdf> [consulta 22 de agosto de 2013]
- (2012): Observar con los oídos. Experiencias interdisciplinarias que desafían fronteras. En DALMASSO et al. (Coordinadores), *Semiótica e interdisciplina. Perspectivas de investigaciones en curso*. Córdoba: Ferreyra Editor. pp 195-207.
- MORLEY, David (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu
- MORLEY, David y SILVERSTONE, Roger (1993): Comunicación y contexto: La perspectiva etnográfica en los sondeos de opinión. En JENSEN, K. y JANKOWSKY, N. (Eds.): *Metologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch. pp 181-196.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1958) *Collected papers*. C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds). Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8
- THOMPSON, John (1998): *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós

Configuraciones “históricas” y “Literarias” de un Territorio

Carolina Edith Mora

caromora85@gmail.com

Proyecto de Investigación: “Territorios Literarios e Interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos”, dirigido por la Dra. Carmen Santander; en el marco del Programa de Semiótica, inscripto en la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones.

Integrantes del equipo de investigación: Carmen Santander (Directora). Carla Andruskevicz (Co-directora). Carmen Guadalupe Melo. Carolina Mora. Claudia Burg. Sergio Quintana. Javier Chemes. Silvia Insaurralde. Rodrigo Ríos Gimenez. Yanina De Campos. Romina Tor. María Eugenia Mercol. Marcos Pereyra. Carolina Fernández. Franco Barrios. Gabriela Domínguez.

Institución: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Resumen

Esta ponencia forma parte de los resultados provisorios de exploraciones, diálogos, debates y estudios realizados en el marco del Proyecto de Investigación del cual formamos parte. Las discursividades trabajadas pertenecen a los registros de dos exploradores, (a quienes los ubicamos como parte de la “Literatura Fundacional del Territorio misionero”): Juan Ambrosetti y Rafael Hernández. Ambos luego de la “independencia” política y geográfica que obtuvo la provincia como Territorio Nacional, después de la guerra de la Triple Alianza– viajaron a la región para registrar los detalles que formaban parte de la zona, y para “delimitar” el espacio que la conformaba. Cabe aclarar que ninguno de estos viajeros tuvo el objetivo de escribir literatura; tuvieron otras ocupaciones: arqueología, agrimensura... En esta línea nos proponemos poner en diálogo la categoría de *territorio* desde lo literario/cultural en relación con una perspectiva histórica –ya que no sería un detalle menor tener en cuenta que estos discursos presentan descripciones dirigidas al Gobierno Nacional, para la conformación geográfica, política y social del Territorio Nacional de Misiones-. En esa configuración histórica también tendría lugar la conformación literaria y cultural de lo que hoy es la provincia. Por esto, haremos un breve despliegue acerca de recorridos históricos sobre la conformación del Territorio Nacional, propiamente dicho, y luego continuaremos la reflexión sobre la conformación narrativa del Territorio Literario.

Palabras clave: Territorio- Conformación histórica- Conformación literaria- Literatura Fundacional.

Keywords: Territory–Historical Conformation –Literary Conformation – Foundational literature.

1. Presentación

Esta línea de estudios que se enmarca dentro del Proyecto de Investigación “Territorios Literarios e Interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos”, dirigido por la Dra. Carmen Santander, en el marco del Programa de Semiótica, inscripto en la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, se orienta a explorar los comienzos de la Literatura Territorial Misionera y a profundizar la búsqueda y construcción de los rasgos identitarios del campo literario del Territorio.

El Proyecto de investigación mencionado propone que, cuando desde el campo de la crítica literaria, y desde los estudios culturales, la semiótica de la cultura, el análisis del discurso y la sociología de la cultura, se plantea trabajar sobre un texto, un autor, un proyecto estético, etc., surge un espacio de encuentros a través del cual interactúan los discursos, en el que es posible indagar no sólo discursos teóricos sino cuál es el lugar de los grupos de intelectuales en el campo literario y cultural, cuáles son los itinerarios intelectuales y sociales que recorren y cómo interactúan con otros autores, campos y saberes.

Las discursividades trabajadas pertenecen a los registros de las miradas de dos viajeros-exploradores, (a quienes los ubicamos como parte de la “Literatura Fundacional del Territorio misionero”): Juan B. Ambrosetti y Rafael Hernández. Ambos luego de la “independencia” política y geográfica que obtuvo la provincia como Territorio Nacional, después de la guerra de la Triple Alianza–viajaron a la región para registrar minuciosamente todos los detalles que hacían y formaban parte de la zona, y también para ir delimitando el espacio que la conformaba.

Es pertinente aclarar que ninguno de estos viajeros fue escritor de literatura, propiamente dicho; Rafael Hernández fue agrimensor de oficio y viajó con la tarea de realizar las mensuras de las colonias de Santa Ana y Candelaria, y fue un planificador de futuro.

Juan B. Ambrosetti abarcó diversas disciplinas como la etnografía, las Ciencias Naturales y la Arqueología; su primer viaje lo realizó para reconocer las tierras que su padre había adquirido, acabadas de mensurar, y más tarde viajó por cuenta del Museo de la Plata.

Desde sus comienzos, en el equipo de investigación, uno de los postulados clave abordados, es la categoría de Territorio. Utilizar este término nos remite a las reflexiones y discusiones que lo conforman, poniéndolo en diálogo/debate con el adjetivo “regional”, de común utilización y, con el cual es reconocida la literatura de provincia. En consonancia con las reflexiones presentadas acerca del territorio, aquí nos proponemos trabajar, poner en diálogo a dicha categoría desde lo literario/cultural en relación con una perspectiva histórica –ya que consideramos que no sería un detalle menor tener en cuenta que el discurso de los viajeros, presenta descripciones dirigidas al Gobierno Nacional, para la creación geográfica, política y social del Territorio Nacional de Misiones-. En esa conformación histórica también tendría lugar la conformación literaria y cultural de lo que hoy es la provincia.

2. Devenires de un Territorio

2.1 Territorio: conformación histórica

La lengua escrita y la historia guardan preciosos recuerdos, tesoros donde hay que regresar para comprender mejor el espacio presente en el que vivimos.

El país debía generar, al mismo tiempo, una cohesión social y producir una cultura Nacional que transforme las diferencias étnicas, religiosas y “regionales”, en aspectos identitarios del país.

Se debía lograr una puesta en escena nacional de las culturas *territoriales*. Entonces coexistían dos aspectos que actuaban simultánea y permanentemente. Si bien por un lado, la Nación fomentaba la cohesión social, ocultando y reprimiendo las diferencias en favor del “Estado Nacional”, consolidándose en su estado “actual”, en demérito de una emergencia territorial. También, por otro lado, se promulgaba la afirmación territorial que pueda proyectarse como conquista del Estado Nacional o también como destrucción de una falsa ligadura, pues la afirmación correspondía a una representación “regional” y solo secundariamente nacional.

Con estas dos opciones el territorio se presentaba como la exposición de una unidad, al proponerse como un encuentro de la extensión geográfica empírica y sus riquezas, pobladores y costumbres, con un mapa respectivo. Con el primer aspecto se trataba de homogeneizar y el segundo preveía y ahondaba la diferencia. (Cf. Silva, 1997)

La actual Provincia de Misiones fue atravesada por un período de administración nacional entre los años 1880 y 1953, que partió de la etapa en la cual se crearon los Territorios Nacionales, en virtud de lo establecido por las leyes Nº 1149 (del año 1881), y de la Ley Orgánica de Territorios Nacionales (Nº 1532), tres años más tarde.

La creación del territorio Nacional de Misiones habría estado íntimamente relacionada, por un lado, con la política de concretar y efectivizar el dominio nacional en las regiones más alejadas; fue una cuestión, ante todo, de soberanía. Y por el otro, con el contexto económico mundial del Siglo XIX.

En cuanto a la situación política, en 1876 Argentina había negociado con el Brasil el cumplimiento del tratado de límites de 1852, que reconocía para esta región de Misiones, la línea trazada en 1750. Pero los negociadores no se pusieron de acuerdo sobre la ubicación de los ríos Pepirí Guazú y San Antonio. Como en la zona disputada no había argentinos, y en cambio los brasileños poseían algunos establecimientos, surgió la idea de declarar a Misiones “Territorio Nacional” ocupándola con colonos y puestos militares. No pudo concretarse en ese momento por la oposición de Corrientes. (Cf. Amable, Dohmann, Rojas. 1996, p. 127).

En 1880 renació la idea de que el Territorio Nacional forme parte de la jurisdicción Nacional, dado que Corrientes y Buenos Aires formaron alianza para enfrentar a las autoridades Nacionales y además por los manifiestos propósitos expansionistas del Brasil.

Ya el 1º de mayo de 1881, en el mensaje inaugural del congreso, al referirse al tema de la tierra pública, el presidente Roca manifestó el propósito del Poder Ejecutivo de disponer de las tierras de Misiones. Estas afirmaciones motivaron la reacción correntina, y la Honorable cámara de

representantes de la Provincia dio a conocer un Manifiesto sosteniendo los derechos territoriales que tenía sobre Misiones como parte integrante de la misma. (28 de junio de 1881).

El 5 de julio el Presidente Roca envió al Senado un Proyecto de Ley de Federalización de Misiones, que fue reformulado por la comisión de límites del Senado y en su artículo 1º fijaba los límites de la provincia de corrientes, y en el 2º organizaba el Territorio de Misiones que quedaba fuera de estos. Los representantes correntinos, apoyados por Carlos Pellegrini, defendieron fervorosamente sus pretensiones sobre Misiones, oponiéndose al Proyecto del Presidente. Lo que estaba en juego era un problema jurisdiccional sobre las tierras públicas que tanto la Provincia como la Nación consideraban que les pertenecían. En el debate, Irrazábal, informante del Despacho de Federalización, menciona también el problema limítrofe con el Imperio de Brasil en este territorio y la necesidad de poblarlo.

Finalmente la Ley de Federalización de Misiones fue aprobada y promulgada el 22 de diciembre de 1881 con el N° 1149... (28 de junio de 1881).

Para comprender en profundidad el porqué de la Federalización sería pertinente, además, comprender el contexto económico mundial de mediados del siglo XIX.

El modelo que prevalecía en el momento era el liberal, ya sea en el ámbito económico como en el político, la Argentina adoptó este modelo económico y lo hizo suyo desde su clase conservadora que reinó desde el año 1880 hasta 1916, con la instauración del radicalismo.

Para llevar adelante el modelo económico liberal se necesitaron varios factores, -cabe aclarar que la intención de este recorrido no es ahondar en cuestiones económicas sino, más bien, simplemente, presentar un breve panorama de la instauración del liberalismo en la Argentina, para poder entender el modelo político que dio lugar al desplazamiento de cronistas, viajeros, planificadores de futuro,... y por tanto a sus configuraciones narrativas sobre el territorio-. Uno de los factores fue la incorporación de tierras a la producción agrícola-ganadera; otro, la consolidación del aparato burocrático y administrativo expresado en la constitución de 1853; así como también, la apertura de los mercados a capitales foráneos; entre otros.

Para 1880 Misiones era una de las principales productoras de yerba mate en la región, al Presidente Roca le interesaba manejar esas finanzas, además de terminar con la discusión limítrofe ya mencionada, con el país vecino de Brasil. Fue así que en diciembre Misiones pasó a ser Territorio Nacional, por las Leyes antes nombradas, y el Gobierno Nacional ejerció su soberanía 72 años.

De esta manera observamos que esta porción de suelo desde sus orígenes exponía su condición territorial. El territorio fue, y sigue siendo, un espacio donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que aquél nombró con ciertos límites geográficos y simbólicos. Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma, sería darle entidad física que se conjuga con el acto denominativo. (Cf. Silva, 1997, p. 48).

¿Por qué TERRITORIO?

Antes de comenzar el despliegue sobre la conformación literaria del Territorio, volveremos sobre esta categoría que atraviesa a nuestra investigación, y que al momento de repensar la conformación histórica, vuelve a ser motivo de nuevas e infinitas conversaciones: el *Territorio*.

Ubicándonos en la etimología de la palabra, entendemos al *Territorio*, según el Diccionario de la Lengua Española, RAE, 1992:

✓ (Del latín, *territorium*.) m. Porción de la superficie terrestre perteneciente a una Nación, región, provincia, etc.

✓ m. *terreno*: (Campo o esfera de acción).

✓ m. Circuito o término que comprende una jurisdicción, un cometido oficial u otra función análoga.

✓ Superficie de terreno localizada dentro del espacio vital de un animal, y que éste defiende contra la entrada de sus congéneres. El animal territorial marca los límites (por ejemplo mediante orina o deyecciones) y vigila constantemente la presencia dentro de ellos de otros animales.

✓ m. Arg. Territorio que, a diferencia de las provincias, depende administrativa y jurídicamente de la Nación.

Por su parte, el autor que colabora e intenta una definición es Armando Silva, el mismo define a los *territorios* como la supervivencia de espacios de autorrealización de sujetos identificados por prácticas similares que en tal sentido son impregnados y caracterizados. Para que hablemos de construcción de territorios, sugiere que nos refiramos a un conjunto de prácticas que en su conjunto manifiesten ser construidas por unos sujetos territoriales, que han seguido un proceso de actualización para reconocerse en esa misma experiencia social. Agrega el mismo autor que si bien el territorio es algo físico, ya que va marcando los límites del umbral de “lo nacional”, transponiendo fronteras que anuncian al extranjero estar en los bordes de otro espacio, también es extensión mental, debido a su gran y diverso poder de representación que funciona como un croquis, al cual lo podemos imaginar, y por esto no es menos real, entonces funciona como mapa mental y el poder evocador en la imaginación proporciona mayor consistencia al territorio.

Podríamos decir entonces que el *territorio* sería una porción de superficie de terreno, un “espacio” vital, campo o esfera de acción delimitado, que “pertenece a, o depende –jurídica, administrativa y oficialmente- de”... Estaríamos hablando entonces de un sentido de pertenencia sobre un espacio en el cual habitamos y habilitamos límites simbólicos, geográficos y políticos que constituyen una “*esfera de acción posible*” (Santander, 2004, p. 29). Nos arriesgaríamos a decir entonces que hablar de un

Territorio Nacional de Misiones (en ese momento), implicaba ese sentido de pertenencia de esa porción de tierra disputada entre países y provincias vecinas. Surgía la “necesidad” de ejercer soberanía sobre ese espacio vital que en ese momento conformaba una esfera de acción posible, debido a la explotación agrícola-ganadera, las ciudades por construir, entre otros tantos proyectos por desarrollar... Cabe recalcar que la nomenclatura de Territorio no se ceñía exclusivamente a la demarcación de límites geográficos sino más bien, entraban en juego las operaciones simbólicas donde intervenían los factores culturales y sociales, ello nos permite agregar un calificativo a los Territorios y hablar de “Territorios diferenciales”, los cuales no solo miran una extensión que pueda concordar con el simulacro icónico-visual de la cartografía, sino que se autorrepresenta en muchas formas, bajo infinidad de circunstancias y posibilidades, por lo cual su equivalente visual, es menos preciso, pero más rico y complejo.

Tal como los animales marcan su territorio, era pertinente que el gobierno lo hiciera con las tierras argentinas. La marcación de límites como inicio y fin de los espacios territoriales tenía que ser diseñada por los gobernantes, en ese espacio que ya había sido diseñado previamente por los habitantes y el imaginario colectivo. Aquí entra en juego el papel de los discursos de los cronistas, quienes contribuyeron con ese diseño previo de la conformación territorial. El espacio fue, entonces, territorializado (noción sugerida por Deleuze-Guattari), debido a que tuvo que ser desterritorializado y reterritorializado (por las cuestiones políticas y geográficas antes mencionadas) para dar como resultado la configuración territorial del espacio misionero.

Marcar posesión o pertenencia, con la escritura, sería afirmar “*esta es mi Patria*”, expresión simbólica que implicaría pensar el suelo habitado, constituyendo el lejano origen de apropiación de la tierra, compuesta tanto por complejos mecanismos del pasado, como por los del “más allá”, y por ende, con la vida de los habitantes de un lugar.

El territorio como marca de habitación de personas o grupos, que podía ser nombrado y recorrido física o mentalmente, necesitaba de operaciones lingüísticas y visuales, entre sus principales apoyos. El Territorio se nombraba, se mostraba o se materializaba en una imagen, en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza, ubicaba sus contenidos y marcaba los límites.

2.2. TERRITORIO: Conformación Literaria

El relato, edificante de Territorio

Como pudimos leer en los apartados precedentes, Misiones fue perfilando una *conciencia territorial*, desde lo geográfico, desde lo jurisdiccional, desde lo político-social... El Gobierno Nacional se hizo cargo de un *lugar practicado*, de una *esfera de acción posible*, de un *espacio*, en el sentido de DeCerteau, en cuanto está animado por un conjunto de movimientos que allí se despliegan; por lo tanto,

a ese territorio lo pensaríamos como ese lugar en el cual ocurren transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. Tales fueron los movimientos y transformaciones que sufrió esta porción de tierra.

Hay operaciones que especifican espacios mediante acciones de sujetos históricos, estos movimientos condicionarían sus producciones, asociándose con una historia. De esta manera, podemos leer y entender el recorrido y la escritura de los cronistas-viajeros, quienes previamente a la Federalización de Misiones, fueron los que a través de sus discursos colaboraron en dicha configuración Territorial. Sus relatos serían “metáforas” que atravesaron y organizaron lugares, de los cuales seleccionaron y reunieron características (sociales, lingüísticas,...), detalles y descripciones geográficas, al mismo tiempo, haciendo con ellos frases e itinerarios.

Funcionarían como una de las primeras maquinarias discursivas que se enmarcarían dentro de lo que denominamos *Literatura Territorial*, serían discursos fundadores de la misma. Los comienzos de esta literatura podrían asignársele a estas retóricas caminantes, a estas enunciaciones viajeras; es decir, que la Literatura Territorial Misionera habría dado sus primeros pasos en la conformación del Territorio Nacional de Misiones.

Bhabha propone que “El proyecto de Nación y narración es explorar las dos caras del lenguaje (...), y por lo tanto su ambivalencia, en la construcción del discurso sobre la Nación, que es también, un discurso de dos caras...” (Bhabha, 2010, p. 14). Los discursos forman parte de la historia, ya que permiten la interpretación de acontecimientos en un espacio y en un tiempo determinado; esos discursos se construían a partir de operaciones que hicieron posible la edificación de un plano geográfico, formaron y crearon imágenes que marcaron en el mapa las operaciones históricas de donde éste resulta.

Asimismo, estos discursos formarían parte de la tradición literaria territorial dado que esas operaciones espacializantes están teñidas, en sus recorridos, de ciertos rasgos literarios. Con respecto a esto, el autor recientemente citado sugiere que “La narrativa es la historia e hicieron un llamado a acciones [literarias] que se ajustase(n) al desafío general de construir naciones...” (Bhabha, 2010, p. 108). Por esto, proponemos la lectura de los discursos de los cronistas como relatos configuradores de *territorio*, escrituras edificantes que, por un lado, forman parte del proceso general de la Nación; y por el otro, conformarían la Literatura Territorial. El *territorio literario*, como una forma de discurso, surgiría entonces del abismo de la enunciación; estos sujetos escribientes/observadores (se) hacen (y hacen) en y con la escritura, en el decir y lo dicho, entre el “aquí” y el “otro” lugar. En esta doble escena el sujeto se inserta en la escritura y en el Territorio: “El territorio es el lugar, es la locación de la que hay que

apropiarse para, desde allí, hablar en público en tanto intelectual de acuerdo con las condiciones y distribución del trabajo en el campo literario e intelectual...” (Santander, 2004).

Si hablamos de Territorio Nacional, de Territorio Literario, también podríamos agregar a esta conjunción el Territorio Cultural, debido que esta etapa fue configurando la formación cultural del Territorio; este tejido narrativo fue creando/configurando el “espacio” terrenal, intelectual (literario) y cultural: con la escritura fueron instaurando sentido, y a su vez construyendo lo identitario territorial.

En lo que respecta a la conformación de la literatura territorial, los motivos recientemente enunciados nos aproximarían a que estas retóricas de viajeros configurarían el “devenir literario”, en tanto instauradores –por ejemplo– de ese imaginario colectivo¹ de la “literatura menor de color local”. Este no es el único detalle que la convierte en devenir; otro de los rasgos a tener en cuenta podría ser la cuestión del “género”, debido a que estos “relatos de viajes” o “crónicas” fueron algunos de los primeros que se produjeron dentro de este espacio. Por ello nos parece relevante trabajar, en profundidad, esta línea que llama a la reflexión al momento de releer los recorridos de los exploradores.

3. El territorio: entre la historia y la ficción

La Literatura de viajes

Constantemente, en nuestro discurrir, cuando nos referimos a los exploradores, los denominamos “cronistas” o “viajeros”; lo cual supone que estamos enmarcando a sus relatos dentro del gran género: *Crónica o Literatura de viajes*.

En consonancia con la visión bajtiniana, entendemos a los “géneros” como los tipos relativamente estables de enunciados que cada esfera del uso de la lengua elabora (Cf. Bajtín, 1952, p. 248). Los discursos pueden ser leídos desde de un determinado género si, en forma simultánea, mantienen el contenido temático, la composición o estructuración y el estilo verbal; los cuales están relacionados con la especificidad de una esfera dada de comunicación.

Los discursos de los viajeros pertenecerían, en una rápida clasificación, al género de la crónica o literatura de viajes, debido a que, en cuanto al “estilo”, estos intelectuales manejaban estilos característicos de un espacio (introduciendo así, por ejemplo, el pintoquesquismo -por las descripciones de paisajes- a los “discursos literarios”), de una actividad (el registro detallado con minuciosas descripciones) y de un tiempo determinado (la etapa previa a la creación del Territorio Nacional).

Y en cuanto a los temas y la composición o estructuración, estos discursos despliegan y dibujan un recorrido espacio-temporal, con todo lo que ello implica, con un formato de escritura heredado de la época del descubrimiento: cartas y libros de viajes, en los cuales asentaban, con la escritura, cada paso realizado.

Los peregrinos apostaban a la solidez del mundo por el que caminaban, un tipo de mundo por el que caminaban; un tipo de mundo en cual (podían) contar la vida como un relato continuo, un relato dador de sentido, una historia tal que hace de cada suceso el efecto del anterior y la causa del siguiente, y de cada edad una estación en el camino hacia la realización... (Stuart Hall, 2003, p. 48).

Fue así como se escribieron estas crónicas, como una experiencia consciente, testimonios de las conquistas y recorridos de tierras. La crónica, según Walter Mignolo, constituye "... el mero listado de los acontecimientos en la cronología del acontecer..." (Mignolo, 1979, p. 226); es decir, se presentan a los fenómenos/hechos en un tiempo cronológico, "crónico", como en un calendario, en un tiempo socializado, o sea de la sociedad.

Sin embargo, los "discursos cronológicos" de los viajeros están, a su vez, en los límites del género de los discursos históricos y de los literarios. Lo que significaría que se encuentran en un "entre" (géneros). Por ello, sus discursos constituirían un híbrido:

El (...) híbrido no solo se proclama y acentúa doblemente (...) sino que también tiene un doble lenguaje; puesto que en él no solo hay (o hay no tanto) dos conciencias individuales, dos voces, dos acentos, sino [duplicaciones de] conciencias sociolingüísticas, dos épocas (...), (dos géneros discursivos, -le agregaríamos nosotros-) que se reúnen y luchan conscientemente en el territorio de la enunciación... (Mignolo, 1979, p. 102-103).

Por lo tanto, por un lado estos discursos serían históricos, si tomamos conciencia histórica de lo que significan: son documentos, es decir un conjunto de archivos, registros que se relacionan con una institución, por lo cual son la resultante de una actividad profesional e institucional. Esta institución los preserva y los conserva como *archivación* de relatos verdaderos.

Por otro lado, estos *discursos cronológicos* pertenecerían al género *Literatura de viajes*, ya que funcionarían como un procedimiento de conexión que media entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico¹². Al enmarcarlos dentro de los relatos literarios, no podemos perder de vista su relación con la ficción que le agregaría variaciones imaginativas, por ello es que hablaríamos de una reinscripción de la historia. Según Ricoeur el relato histórico hace referencia a una realidad; la ficción "inventa" (en el doble sentido de creación y descubrimiento) de manera que se llevaría a cabo el procedimiento que este autor denomina *refiguración cruzada*, con el cual el relato histórico incorpora recursos de formalización de ficción. La literatura pone en escena procedimientos de literaturidad que desencadenan el pensamiento en la escritura.

Aunque las crónicas serían relatos no-ficcionales, sí testimoniales, los escritores se apropian de recursos que crean ficción, es decir, relatos ficcionales, literarios. Esto no significa que los discursos de los cronistas Hernández y Ambrosetti pierdan su carácter de testimonio; no se habla de ficción como

mentira o falsificación; sus escrituras construyen mundos imaginables. Los elementos ficcionales están presentes de algún modo, y son independientes del acto de representación, están ahí a la espera de que alguien los descubra.

En el uso y dominio del lenguaje, se produce una de-construcción; los acontecimientos son re-escritos, re-construidos a través de ciertos elementos literarios, se separan los criterios epistemológicos, de los ontológicos de los acontecimientos, para la construcción de la trama.

3. Conclusiones

Si bien no podemos delimitar cuáles fueron exactamente los comienzos de la literatura del territorio misionero, podríamos decir que la misma se fue gestando en forma conjunta a la conformación de la provincia, -o como lo que fue en un primer momento, Territorio Nacional de Misiones-; e inclusive antes, porque hubo quienes a pesar de no tener plena conciencia como intelectuales literarios, escribieron acerca del territorio, fundando así lo que se podrían llamar los primeros discursos que otorgaron personalidad histórica literaria a la provincia.

La categoría de Territorio habilita un espacio de reflexión, hablar de una Literatura Territorial implicaría hacer un recorrido por los inicios históricos del Territorio (geográfico) Nacional. Es decir, debemos recorrer aquellos textos, como los discursos de los viajeros, que nos permiten una lectura y un análisis desde lo literario, por la forma y el manejo estético que hicieron con las palabras. Del modo como el Gobierno Nacional tuvo la necesidad de marcar un espacio, un territorio, y hacerlo suyo, tener derechos sobre él; asimismo, los escritores viajeros marcaron un espacio en y con la escritura, teniendo ciertos derechos sobre la misma, y dando lugar a una formación discursiva literaria. Estas reflexiones quedan abiertas a nuevos diálogos e interrogantes que permitan seguir reflexionando e ir planteando nuevas fisuras y líneas que continúen ampliando la visión de la producción de la tradición literaria del territorio de Misiones.

Notas

¹ Imaginario que con el tiempo fue atravesado por transformaciones.

² Esto lo observamos desde el título de los libros con los que estamos trabajando: “Libros de viaje” y “Cartas Misioneras”.

Bibliografía

AMABLE, A.; DOHMANN, K. y ROJAS, M. (1996): Cap. IV: Repoblamiento y nueva organización de Misiones. En *Historia Misionera. Una perspectiva integradora*. Posadas, Misiones. Ediciones Montoya.

AMBROSETTI, Juan (1982): *Viaje a las Misiones Argentinas y Brasileñas por el Alto Uruguay*. La Plata. Talleres de Publicaciones del Museo.

----- (2008): *Supersticiones y leyendas en la Argentina*. Córdoba, Arg. Buena Vista Editores.

-
- AA.Vv. (2008): *Interculturas/ Transliteraturas*, Introducción y compilación de textos Amelia Sanz Cabrerizo. Madrid, Ed. Arco Libros, S. L.
- BAJTÍN, M. (1952): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland (2003): *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- (1984): *El susurro del lenguaje*. Paidós Comunicación.
- BHABHA, H. (2002): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- (2010): *Nación y Narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Bs. As. Siglo XXI Editores.
- BORGES, J. (1996): El escritor argentino y la tradición. En: *Discusión. Obras Completas*. Tomo I. Bs. As., EMECÉ.
- DE CERTEAU, M. (2000): Relatos de espacio. En: *La invención de lo cotidiano. México*. Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, G. - GUATARI, F. (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. México. Ediciones Era.
- (2002): *Mil mesetas*. Valencia. Pre.textos.
- DOLEZÉL, L. (1997): Mímesis y mundos posibles. En: *Teorías de las ficciones literarias*. Madrid. Arco.
- FOUCAULT, M. (1970): *La arqueología del Saber*. Siglo XXI Editores, S.A. Cerro del Agua 248, México.
- (1977): Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía. En *Microfísica del Poder*. España. Planeta Agustini.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos*. Madrid, Aldea Taurus, Alfaguara, S. A.
- GREIMAS, A. (1989): El contrato de veridicción. En *Del sentido II. Ensayos Semióticos*. Madrid, Gredos.
- GRUNWALD, G. K. (1995): *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas (Mnes.). Editorial Universitaria.
- HALL, S. y Du Gay, P. (2003): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires. Amorrortu.
- HERNÁNDEZ, Rafael (1973): *Cartas Misioneras*. Buenos Aires. Eudeba.
- JACQUET, H. (1999): *Los combates por la invención de Misiones, Argentina. 1940-1950*. Programa de Postgrado en Antropología Social, FHyCS-UNaM. Tesis de Maestría. (Introducción y Cap. I).
- JITRIK, N. (1992): *Historia de una mirada, el signo de la cruz en las escrituras de Colón*. Buenos Aires, de la Flor.
- MAINGUENEAU, D. (1976): *Introducción a los métodos de Análisis del Discurso*. Buenos Aires, Argentina. Hachette.
- (1995): Obra, Escritor y Campo Literario. En *O contexto da obra literaria*. SP, Fontes edit.
- PRATT, M. (2011): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Bs. As. Fondo de Cultura Económico.
- PUCCINELLI ORLANDI, E. (1993): *Discurso Fundador. La formación de un país y la construcción de la identidad nacional*. Campinas. SP: Pontes Editores.
- REVISTA LITORALES. Año 4, n°5, diciembre de 2004. ISSN 1666-5945. Artículo: "Deambular, (Walter Benjamin y la cotidianidad moderna)".
- RICOEUR, P. (1999): La función narrativa y la experiencia humana del tiempo y La identidad narrativa, en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- (1995): *Tiempo y narración I y III*. México. Siglo XXI Editores.
- SAER, J. (2004): *El concepto de ficción*. Bs. As. Seix Barral.
- SANTANDER, C. (2004): Concertación de postulados. En *Marcial Toledo: un proyecto literario-intelectual de Provincia*. Material inédito en proceso de edición.
- ZAMBONI, O. El escritor del interior. Revista *Mojón-A* Año IV- N° 3- Marzo de 1988.

----- (S/D): Libros de viajeros por la región de los grandes ríos, en *De viajeros, poemas y utopías en Cataratas*. S/D.

Subjetividad y límites de la interpretación: la semiótica peirceana como referencial teórico en la creación de piezas de diseño

Raquel Ponte

Lucy Niemeyer

raquelponte@gmail.com

ESDI-UERJ (Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Resumen

Esta ponencia tiene como objetivo analizar el diseño desde el punto de vista de la filosofía de Peirce, principalmente las diferencias entre los interpretantes inmediatos, dinámicos y finales de su semiótica, mostrando cómo se presentan las diferentes facetas del proceso interpretativo, con el fin de conciliar tanto las múltiples posibilidades de interpretación derivadas de la subjetividad del intérprete y de la apertura del producto, como los límites de esta interpretación. La semiótica peirceana, basada en las categorías fenomenológicas de primeridad, segundidad y terceridad, proporciona una herramienta teórica que sostiene la subjetividad en la interpretación, sin caer en una amplitud interpretativa irreal que no condice con el signo al que se refiere. El diseñador, en la fase del proyecto de las piezas de diseño debe, por lo tanto basarse en la generalidad de su público alvo con el fin de buscar un interpretante final que permita una predicción del resultado que esta pieza alcanzará.

Palabras clave: Interpretante; interpretación; subjetividad, diseño, semiótica peirceana

Keywords: Interpretant; interpretation; subjectivity, design, Peirce's semiotics

Introducción

En 1962, Umberto Eco publicó su famoso libro *Obra Abierta*, en el que relativizaba la dependencia de la interpretación de una obra al objetivo y deseo del autor que lo concibió. Para él, el análisis literario hasta aquel momento priorizaba basarse en las intenciones del escritor y su biografía para entender el significado del texto. Pero, en su opinión, el lector no era pasivo, sino activo en el proceso de interpretación y este tipo de análisis daba más énfasis a solamente una punta del proceso de comunicación. Eco propuso que las posibilidades de interpretación, no sólo de textos sino también de obras de arte, dependían del destinatario y por lo tanto podría haber múltiples interpretaciones de una misma obra de acuerdo a cada individuo.

Según Niemeyer (2007, p.27), en el proceso de interpretación actúan filtros fisiológicos, psicológicos y culturales que determinan las significaciones incautadas por un destinatario específico. Así que el mismo trabajo puede tener diferentes significados para la misma persona en variados momentos, ya que ella se va transformando por las experiencias a través de las cuales pasa. En este sentido, la subjetividad sería un componente fundamental del proceso de interpretación. Sin embargo, ¿las

posibilidades de interpretación con respecto a un trabajo en particular podrían ser infinitas? ¿No habría algunas más apropiadas y otras menos?

Aún en *Obra Abierta*, Eco afirma que hay obras que son por naturaleza más abiertas, polisémicas, y obras menos abiertas. La vanguardia artística elegiría la primera vía, aunque otros artistas producirían obras con significados más estrechos. Sin embargo, las ideas del autor fueron tan innovadoras en el momento de la publicación del libro que, como escribió más tarde, el equilibrio de la interpretación se balanceó más para un lado: el destinatario. Había, según Eco, una sobrevaloración de la subjetividad y de la apertura de las obras, mientras obviamente había algo en la propia obra (no necesariamente ligado a la voluntad de su creador) que restringiría la existencia de cualquier interpretación posible. En *Los límites de la interpretación*, de 1990, el autor afirma que hay un número finito de interpretaciones, ya que hay algunos que claramente no explican una obra determinada. Por lo tanto, no todo es posible cuando se trata de interpretación: hay variación de acuerdo a las características de los destinatarios y con relación a la propia característica de la obra, pero mismo una obra más abierta tiene límites interpretativos.

Incluso en *Obra Abierta*, el autor afirma que las piezas de los medios de comunicación de masa tendrían un discurso más cerrado porque serían persuasivos (Eco, [1962] 1991, p.281), ya que tienen como objetivo transmitir un mensaje único con eficacia para convencer a las personas. Podemos percibir entonces que la distinción entre los objetivos de las artes y de los medios de comunicación podría provocar diferencias interpretativas en sus productos de comunicaciones. ¿Y las piezas de diseño, que, a pesar de la estética, tienen un objetivo comunicativo similar a los medios tradicionales de comunicación, tratando de comunicar con eficacia un mensaje a su consumidor: como podrían ser vistas desde el punto de vista de la obra abierta y de los límites de la interpretación? ¿No habría espacio para la polisemia en el diseño?

En este artículo se busca entender cómo funciona el proceso de interpretación de piezas de diseño. Para eso, utilizaremos como referencial teórico la semiótica de Charles Sanders Peirce, porque, comprendiendo las piezas de diseño como signos, podremos entender los matices de su comunicación. Veremos como el signo peirceano consiste en una tríada compuesta por representamen, objeto e interpretante, para detenernos especialmente en el análisis de los tres tipos de interpretantes propuestos por Peirce: inmediato, dinámico y final. Para una mejor comprensión, presentaremos la fenomenología del filósofo que hace un inventario de los fenómenos del mundo y propone que sólo hay tres categorías fundamentales: primeridad, segundidad y terceridad. Estas categorías fenomenológicas, como veremos más adelante, contribuyen a la comprensión de cómo el diseño generalmente pretende obtener una interpretación más cerrada subsumida a terceridad, pero también como él puede

proponer polisemias, innovaciones y osadía (primeridad), en función del concepto del producto y del perfil del público alvo.

Tríada sígnica

Para entender mejor la semiótica de Peirce y posteriormente la posibilidad de una mayor o menor amplitud interpretativa en productos de diseño, se torna importante conocer la fenomenología del filósofo, una vez que ella explicita tres categorías que subyacen a toda la variedad de los fenómenos del universo. Como escribe Ibri (2013, p.4), "(...) la clave de la filosofía de Peirce está en el pleno conocimiento de sus categorías – ellas estructuran todas las doctrinas que constituyen el sistema teórico del autor." Por lo tanto, la semiótica también se basa en la fenomenología y los elementos de la tríada, así como la distinción entre los tres tipos de interpretantes, también se organizan lógicamente según las categorías fenomenológicas.

Fenomenología

La ciencia que trata de comprender cómo aparecen los fenómenos (del griego *phainómenon*, "lo que aparece") a la mente es la fenomenología, una ciencia de las apariencias, ligada a la experiencia. Por fenómeno, Peirce entendía todo lo que está de alguna manera presente en la mente, sin importar si corresponde o no a una cosa real (CP, 1.284), pudiendo ser cualquier fenómeno físico (caída de los cuerpos, el movimiento de los planetas, el cambio climático, etc.) o psíquico (concepto, sueño, pensamiento, etc.).

Peirce llegó a la conclusión de que toda la gama de fenómenos se reduce a sólo tres categorías generales: primeridad, segundidad y terceridad. "Tropezamos con ellas no de vez en cuando, pero, sí, todo el tiempo" (Peirce, 2008, p.13). La segundidad es una de las categorías más obvias en la experiencia cotidiana. Como escribe Peirce (CP, 1.324), estamos a todo momento en choque con los hechos duros, ya que siempre nos confrontamos con el mundo que escapa a nuestro control, independiente de nuestra voluntad. Esta relación de dualidad, el contraste de dos cosas, un agente y un reactivo, comprende la noción de segundidad. Sucintamente, podemos entender la segunda categoría como una relación lógica de contraste de un segundo respecto a un primero.

La primeridad excluye la experiencia de la alteridad. El primero es "(...) lo que es, sin referencia a ninguna otra cosa (...)" (Peirce, 2008, p.24): una cualidad de sentimiento, libre del flujo del tiempo. Porque se encuentra fuera de la experiencia temporal, se distingue del factual, siendo sólo un estado de conciencia, una posibilidad. Estar en un tal estado de presentidad requiere la capacidad de ver, que se puede entender como la contemplación o mirar poético. Pero ese sentimiento se pierde si la mente

trata de entender la experiencia, ya que analizar es comparar (segundidad) y generalizar (terceridad). Pero la categoría de primeridad no puede entenderse sólo como experiencia interior. La variedad y la multiplicidad de la naturaleza aparecen en la forma del primero, como una manifestación de la libertad. La espontaneidad genera la creación en la naturaleza, produciendo, por medio del azar, la diversidad de las cosas. La primeridad es una miríada de posibilidades que pueden realizarse.

Ya la terceridad es la categoría de generalidad y mediación, en el que un primero en relación a un segundo genera un tercero. "Parece que hay en la mente una tendencia a la generalización que busca subsumir al concepto un número más grande de fenómenos, tornándolo, por lo tanto, más general" (Ibri, 1992, p.14). La mediación consiste en una síntesis que apunta al futuro, teniendo por lo tanto un sentido de aprendizaje cognitivo. El elemento cognitivo de este proceso es una representación, un signo, que Peirce relacionaba directamente con el concepto de terceridad. Teniendo en cuenta que el impulso efectivamente creador está en la categoría de primeridad, con su diversidad, espontaneidad, libertad y generación de singularidades en su multiplicidad, "(...) la generalidad de terceridad es representación de particulares y mediará la acción futura (...)" (Ibri, 1992, p.15).

Así que a partir de los fenómenos observables que constituyen segundidades en el universo, podemos inferir la variedad ofrecida por azar (primeridad) y la generalidad resultante de las leyes que operan en el mundo (terceridad). De esa manera, estas tres categorías se encuentran imbricadas, e impregnan las experiencias. Veremos más adelante cómo estas categorías aparecen en la semiótica de Peirce.

El signo

Signo, para Peirce, es "aquello que representa algo para alguien en algún aspecto o modo. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente un signo equivalente o tal vez más desarrollado" (CP, 2.228). Según el filósofo, la semiosis se basa en la categoría de terceridad, ya que es por la relación de un primero con un segundo que se genera – determina – un tercero: un representamen (o signo en sí mismo) representa un objeto (también un signo), generando un interpretante (un efecto en una mente interpretadora). La concepción de esa tríada semiótica se basó, como debe ser, en las categorías fenomenológicas de primeridad, segundidad y terceridad.

El representamen es el primer correlato de la relación triádica desde el punto de vista lógico, una vez que media la relación de representación, siendo por medio de él, que el intérprete tiene contacto con el signo. Así, el representamen puede ser entendido como el aspecto perceptivo del signo, como la forma por la cual el signo se presenta. Este primer correlato es determinado por un segundo, su objeto, que se presenta a él en una relación de segundidad. Ese segundo, corresponde no sólo a un objeto

material, existente, real, del universo físico, sino también a un objeto inmaterial, del universo del pensamiento, así como una idea, un sueño, un concepto, etc.

Una semiótica que comprende el signo desvinculado de un objeto pierde el anclaje de la realidad. Como vimos antes, la filosofía de Peirce tiene un fuerte atractivo en la experiencia, siendo esta la que confirma o falsifica las representaciones. La falta de un objeto excluiría la verificación de la conformidad de la significación de un signo, ya que es el objeto que, determinándolo, lo niega o lo afirma como representación.

El objeto, por lo tanto, determina el signo, que a su vez determina, en una mente existente o potencial que interpreta, un efecto: un interpretante. Peirce distinguió tres tipos de interpretantes: el inmediato, el dinámico y el final. El inmediato, interno al signo, son las posibilidades de interpretación que un signo carga. Él se encuentra en el nivel de primeridad, ya que aún figura como una potencialidad no realizada. Es lo que el signo es capaz de producir.

Cuando este interpretante inmediato pasa a ser interpretado por una mente singular en una ocurrencia (segundidad), él genera un interpretante dinámico, externo al signo. Él es "(...) experimentado en cada acto de interpretación y en cada uno es diferente de cualquier otro" (Peirce *apud* Santaella, 2004b, p.73). En el acto de interpretación, como ya se ha explicado, los filtros fisiológicos, culturales y emocionales generan interpretantes dinámicos diferentes para cada acto interpretativo de un mismo interpretante inmediato. Esto queda evidente en la teoría de la percepción triádica de Peirce (Santaella, 1998), en que el *percepto* – algo externo, comúnmente llamado estímulo – se internaliza en un *percipuum*, generando un juicio perceptivo: "Son los esquemas conceptuales que aportan los elementos interpretativos generales los que permiten la identificación y el reconocimiento del *percepto*" (Santaella, 2005, p.108).

El tercer interpretante descrito por Peirce, el final, basado en la terceridad, es una abstracción teórica ideal, ya que "no consiste en el modo por el cual cualquier mente realmente actúa, pero sí en el modo por el cual toda mente actuaría" (CP. 8.314 e 8.315), siendo "(...) el resultado interpretativo al cual todo intérprete está destinado a llegar si el signo es considerado suficientemente" (Peirce *apud* Santaella, 2004b, p.74). El interpretante final, que, como bien dice Santaella (2004a, p.215), cumple plenamente la condición de interpretante por ser subsumido en la tercera categoría, es la frontera ideal a la que los interpretantes dinámicos tienden a llegar.

Peirce (2008, p.164) hace una correlación entre el interpretante inmediato y el sentido, que sería el potencial que el signo carga; el interpretante dinámico y el significado, que sería la realización de ese sentido en un acto singular de interpretación; y el interpretante final y la significación, que sería la convención postulada por un grupo acerca de un significado. Sólo puede haber una convención en una

significación, porque existe un objeto que determina, mediatamente, a través de un signo, un interpretante final.

Productos de diseño como signos

El diseño consiste en una actividad de proyecto que nació con la industrialización, con el objetivo de crear productos racionales capaces de ser producidos en masa para satisfacer la demanda de mercado. Löbach (2001, p.16) considera que el "(...) diseño comprende la concretización de una idea en forma de proyectos o modelos, mediante la construcción y la configuración que resulta en un producto capaz de elaborarse con la producción industrial en serie."

Los productos de diseño son desarrollados para satisfacer la necesidad o el deseo de un consumidor que los utilizará, en la mayoría de los casos, para mediar algún hecho de la realidad. Por ejemplo, el uso de un tenedor y un cuchillo viene al encuentro de la resolución de un problema de alimentación: ¿cómo cortar la comida en trozos y llevarlo a la boca? Del mismo modo, el uso de una cuchara depende de la necesidad de tomar alimentos líquidos. Sin embargo Ingold (2012) se pregunta si el diseño, en lugar de solucionador de problemas, no sería un ponedor, ya que habría otra forma de beber líquidos, por ejemplo, directamente de un plato o un cuenco. De cualquier manera, sea considerado un solucionador o un ponedor de problemas, lo cierto es que los objetos de diseño son mediadores en nuestra vida cotidiana, y por lo tanto pueden ser vistos como signos.

Como signos, los productos de diseño tienen características físicas (representamen) que son visuales, olfativas, táctiles, gustativas o sonoras y que serán percibidos por el consumidor. El objeto que ellos representan son los conceptos descritos en el *briefing* sobre las necesidades y los deseos de los consumidores, así como los conceptos de marca de la empresa que desarrolla el producto. Por tanto, este objeto inmaterial determinará un signo, lo cual, a su vez, provocará efectos (interpretantes) en la mente de los consumidores que conforman su público alvo. La relación entre los elementos de la tríada del producto de diseño nos da pistas sobre la cuestión de la amplitud interpretativa del signo y el papel de la subjetividad en la interpretación. Y este tema se torna aún más evidente si se observa cómo se produce el proceso de creación de los productos de diseño.

Como un campo creativo, el diseño trabaja con la exteriorización intencional de ideas que son la respuesta a un problema detectado. En el proyecto, aparece la primera categoría fenomenológica. La primeridad es la categoría de la espontaneidad, de la libertad, de las cualidades, del azar. Cuando un diseñador busca resolver un problema, debe organizar los materiales, las formas, las escalas, los colores, las texturas y todo tipo de cualidades que participan en su proyecto como una respuesta al *briefing*. Hay una gran variedad de posibilidades para la realización de un proyecto que desaparecen cuando uno de ellos es recogido para su materialización como segundidad. Como escribió Peirce, toda la evolución

procede del vago al definido (CP, 6.191), y una definición es necesaria para llevar a cabo una existencia. Pero la existencia implica elección (Ibri, 1992, p.84), y todas las posibilidades que no parecen ser la mejor solución deben ser descartadas para dejar espacio a la posibilidad elegida que será materializada.

En esta materialización, sin embargo, la creatividad de la primeridad no puede fluir totalmente libre, ya que el diseño del proyecto tiene un objetivo: que sea eficaz para su público alvo, de lo contrario, fallará. La creatividad debe existir, pero debe ser organizada y canalizada por el razonamiento subsumido a la terceridad. A diferencia de las artes, que no requieren una validación empírica de la obra (a menos que sea una obra de encargo), el diseño busca resultados, ya que tiene como objetivo comunicar su mensaje de manera objetiva, para satisfacer las necesidades y los intereses de los clientes y completarlos a través de sus productos. El proceso creativo en el proyecto por lo tanto, consiste en la categoría de terceridad y de primeridad porque la potencialidad debe materializarse en el futuro. La razón, un tercero, media la relación con los datos, en busca de su generalidad por medio de su redundancia con el fin de adaptarse mejor a ellos.

Productos de diseño tienen como objetivo transmitir un argumento para un usuario que los consuma. Sin embargo, porque es normalmente un proceso que requiere una alta reproducibilidad – la producción a gran escala en la mayoría de los casos – los productores desean alcanzar a un grupo de usuarios y no sólo a una persona singular. Este grupo – el *target* – comparte similitudes y, por eso, los diseñadores pueden identificar generalidades. Así, la definición de un público alvo es determinar una regla general de la que se deducen las respuestas de los consumidores (porque se necesita la eficiencia en la pieza creada, es necesario entender al público en general – sus deseos, sus necesidades, sus códigos, su repertorio – aún sabiendo que no todos los elementos del grupo pueden reaccionar de la misma manera). Si las contingencias de la vida son los datos que deben ser mediados por los productos de diseño, en este caso, podemos comprender los usuarios como los hechos duros que deben ser entendidos y conocidos por los diseñadores. El *target* consiste, en este punto de vista, una manera de mediarlos como un paso de prever el éxito o el fracaso de un producto.

Después de la realización del producto en la exterioridad, cualquiera puede inferir, a través de su existencia, las dos categorías interiores – primeridad y terceridad –, por las posibilidades de cualidades y sentimientos elegidos y realizados (primera categoría), y por la generalidad del público al que se destina la pieza. Así que, sintetizando las ideas, la creación en el diseño es la combinación de dos categorías del mundo interno (primeridad y la terceridad) que irrumpe en la realidad como existencias (segundidad).

Subjetividad y límites de la interpretación en el diseño

Los productos de diseño, desde el punto donde se convierten en existencias, adquieren autonomía y por lo tanto pueden ser interpretados por los intérpretes de manera diferente a la idea inicial propuesta por el diseñador. En un proceso de semiosis ilimitada, en la que los interpretantes son nuevos signos más evolucionados, podemos ver que los productos de diseño, aunque estén destinados a un fin específico y tengan un cierto cierre en su propuesta, generan interpretantes que lo pueden resignificar. Por lo tanto, los productos de diseño en la experiencia se muestran como abiertos a múltiples interpretaciones a partir de los interpretantes dinámicos en el aquí y ahora. La subjetividad del usuario participa activamente en la interpretación de estos signos, lo que apunta para la posibilidad de productos de diseño polisémicos. Por otra parte, estos signos llevan con ellos el interpretante inmediato que comprende las posibilidades de interpretación que los productos de diseño pueden generar.

Sin embargo, como se dijo anteriormente, las piezas de diseño tienen que comunicar un mensaje de manera eficaz y, a diferencia del arte que tiene su objeto en sí mismo, el diseño se basa en los conceptos definidos en el *briefing*. Este anclaje del signo en el objeto se convierte en crucial para limitar la interpretación, ya que hay una determinación de los conceptos de marca y de las necesidades y los deseos del público alvo. Si bien hay una serie de posibles interpretaciones para un mismo signo (interpretante inmediato), hay un límite de estas posibilidades. Esta relación limita a los interpretantes dinámicos que, idealmente, convergen en un interpretante final.

Si nos fijamos también en el proceso de creación del diseño, podemos ver (cuando la orientación del proyecto está dirigida para una generalización dada por el público alvo) que el interpretante considerado en la fase de proyecto de una pieza de diseño es el interpretante final ya que es una idealidad para la que convergen los interpretantes dinámicos. Así pues, tenemos una guía para la interpretación del producto de diseño dada por el anclaje del signo en el objeto y por el interpretante final previsto en la fase de proyecto.

Una cuestión importante a tener en cuenta es que en la fase de creación de la pieza de diseño, puede ser deseable (para un producto en particular) que tenga más o menos posibilidades de interpretación, de acuerdo, por supuesto, con la necesidad del público alvo. Cualquier signo polisémico tiene mayor necesidad de aprendizaje por parte del intérprete que un signo que tiene una relación más convencional con su objeto (un símbolo).

Para Peirce, en su semiótica, la relación del signo con su objeto puede ocurrir de tres maneras: como icono, índice o símbolo. En el icono, una mónada, hay una baja referencialidad

y una mayor indeterminación entre signo y objeto, que ofrece un alto poder de evocación. El foco en el signo icónico es el primer elemento lógico de la tríada – el representamen. El índice, inmerso en la categoría de segundidad, tiene su énfasis en el objeto en sí mismo (el segundo), por ser una díada, manteniendo una relación existencial con él. Los signos indiciales se refieren a individualidades y singularidades (CP, 2.306). En el símbolo, a su vez, la relación entre el objeto y representamen es basada en arbitrariedad (acordado por el hábito o la ley). Como se basa en la terceridad, el tercero (su interpretante) es el que nos permite conocer el objeto, porque no existe una relación natural de similitud o de existencia entre éste y el representamen. Como escribe Peirce (CP, 2249), "un símbolo es un signo que se refiere al objeto que representa en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales, lo que hace que el símbolo sea interpretado como una referencia a ese objeto". En el símbolo, de esta manera, es necesario conocer el código para interpretar el signo, identificando su objeto.

Podemos ver que cuanto más cerca de un ícono, mayor la amplitud interpretativa el signo puede tener. Cuanto más cerca del símbolo, más limitadas son las posibilidades de interpretación de un determinado signo. Por lo tanto, es posible, incluso en el diseño, decidir crear un objeto más abierto, sujeto a las variaciones de la subjetividad de los consumidores, o más cerrados, para no dar lugar a dudas sobre su interpretación. Una advertencia de peligro, por ejemplo, sería un caso supremo de producto de diseño cerrado porque no puede haber ninguna duda sobre el mensaje comunicado.

Por otro lado, hay diseñadores que optan por desarrollar diseños innovadores como una manera de sorprender a los consumidores, ya que la audiencia quiere ser impresionada. El diseñador egipcio Karim Rashid, por ejemplo, cuestiona en la película *Objectified* (2009), de Gary Hustwit, el mantenimiento de ciertas formas de los objetos digitales que ya no tienen que atenerse a las necesidades que surjan de la forma analógica que había entonces. Por ejemplo, las cámaras tenían un formato de caja rectangular, porque necesitaban comportar los rollos de película. Con la transición a la fotografía digital, no habría tal obligación, pero mismo así se mantuvo la forma por una cuestión de costumbre, manteniendo la familiaridad del consumidor con el producto. Él defiende el cambio de esas formas obsoletas y propone el diseño de objetos que no comunican inmediatamente su función a través de su forma.

En la Figura 1, se puede ver el proyecto que Karim Rashid ha desarrollado para una aspiradora de polvo que subvierte la idea que tenemos para este producto. Aparentemente, cuando se cierra, se asemeja a un paquete de perfume, pero cuando se abre, se puede entender su uso.



Figura 1: Aspiradora de polvo diseñada por Karim Rashid

Conclusión

Los productos de diseño tienen, en su mayoría, un compromiso con la funcionalidad y la transmisión efectiva de un mensaje. Por lo tanto, a diferencia de las obras de arte, se hace necesario buscar los límites de la interpretación que restringen la libertad de la subjetividad de los consumidores a interpretar los productos como más les convenga.

Vimos que la amplia interpretación de una pieza de diseño ocurre debido a existencia del interpretante inmediato, que carga una gran cantidad de interpretaciones en el signo y del interpretante dinámico que, en el aquí y ahora, realiza la interpretación según la subjetividad presente como usuario. Por otra parte, los límites de interpretación derivan del anclaje del signo en el objeto y de la existencia del interpretante final que guía a los interpretantes dinámicos.

Sin embargo, en lugar de dejar a criterio de los consumidores, cabe al diseñador, conociendo las posibilidades de interpretación, optar por desarrollar un proyecto de diseño más abierto o más cerrado, de conformidad con los requisitos del *briefing*. El diseño, en sus creaciones, siempre trabaja con la

polaridad innovación y tradición, y se puede inclinar más para un lado en un proyecto o para el otro. Al crear un producto, se elige entre generar un signo más o menos polisémico, acercándose a una iconicidad que sugiere múltiples interpretaciones o a un signo más simbólico, con un significado más restringido. Vale recordar que un proyecto más abierto requiere más de los consumidores, que tienen que volver a aprender con los signos las nuevas posibilidades de interpretación, como en el ejemplo de la aspiradora de polvo de Karim Rashid.

Para concluir, hay que señalar, en referencia a la fenomenología de Peirce, como en estos dos polos habitan las categorías fenomenológicas. Las piezas de diseño más cerradas se basan en la terceridad, sea en el símbolo, sea en la generalidad del público objetivo o sea en el interpretante final, mientras que los productos más abiertos son llenos de primeridad, sea en las cualidades, en la potencialidad o en la gama de interpretaciones posibles a partir de las subjetividades individuales de los intérpretes.

Bibliografía

Eco, Umberto (1991 [1962]). *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.

Eco, Umberto (2008 [1990]). *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.

IBRI, Ivo Assad (1992). *Kósmos noêtos*. São Paulo: Perspectiva: Hólon.

_____ (2013). *Fundando a arte nas coisas sem nome: reflexões sobre algumas sementes peircianas*. [aún no publicado - pre-print, 2013]

INGOLD, Tim (2012). "Introduction: The Perception of the User-Producer". In: *Design and Anthropology*. Burlington: Ashgate, p. 19-33.

LÖBACH, Bernd (2001). *Design Industrial: Bases para a configuração de produtos industriais*. São Paulo: Edgard Blücher.

NASCENTES, Antenor (1996). *Dicionário Etimológico Resumido*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro (Ministério da Educação e Cultura).

NIEMEYER, Lucy (2007). *Elementos de semiótica aplicados ao design*. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB.

PEIRCE, Charles Sanders (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic edition. Virginia: Past Masters. Disponível em <http://library.nlx.com/>.

_____ (2008). *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

SANTAELLA, Lucia (1998). *A percepção: uma teoria semiótica*. 2. ed. São Paulo: Experimento.

_____ (2004a). *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: UNESP.

_____ (2004b). *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

_____ (2005). *Matrizes da linguagem do pensamento: sonora, visual, verbal*. 1 ed. São Paulo:

Iluminuras.

SILVEIRA, Lauro Frederico da (2007). *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin.

“Señor Presidente, los 33 mineros han sido rescatados” La gran puesta en escena.

Pereyra Núñez Juan Manuel

pereyrenunezjm@hotmail.com

Robles Ridi Julián Agustín Jesús

jrobles@unsl.edu.ar

Proyecto de Investigación PROICO 4-1312 “La Comunicación en las sociedades mediatizadas: prácticas y discursos en la construcción de identidades”.

Director e integrantes del equipo: Lobo, Claudio Tomás (Director). Navarrete, Marcela Haydeé (Co-directora). Cacace, María Florencia. Cuello, María Inés. García, Claudia Paola. Lucero Olguín, Olga María. Pedernera, Elba Andrea. Robles Ridi, Julián Agustín. Vergara, Eduardo. Reinoso, Juan Manuel. Furgiué, María Valeria. Juárez, Néstor. Martínez, Fabiana. Gun, Leandro Martín. Zarandón, Sara Celeste Pilar. Pereyra Nuñez, Juan Manuel. Parra, Pablo Daniel. Ingignioli, Pamela Luz. Navarro, Luciana Andrea. Luna, Juan Daniel. Vera, Natalia Elizabeth. Martínez, Cintia Débora. Cuello, Ximena. Forgia, Leticia. Zuleta, Víctor Martín. Brito, Vanina. Gazziro, Jonathan. Giménez Lanza, Ailin. Duperré, Jorge. Neme, Ayelén. Olguín, Silvina. Prisco, Pía. Penna, Roberta. Rodoni, Cecilia. Manrique, Julián. Chaves, Silvina.

Universidad Nacional de San Luis

Resumen

En este trabajo nos proponemos indagar sobre la producción de sentido en relación con los modos de funcionamiento discursivo de los medios. Nos interesa abordar procesos de mediatización de lo social y la construcción del acontecimiento a partir del caso de los 33 mineros atrapados en la mina San José, en Chile. Si bien los mineros atrapados era un hecho real (verificable independientemente de la televisión), el acontecimiento no escapó a una construcción atravesada por estrategias enunciativas al servicio de un efecto de verdad. La figura del presidente evidenció las razones simbólicas por las que él estaba allí. Significar ante millones de ciudadanos chilenos, y más de mil millones espectadores de todo el mundo la presencia y la participación presidencial, inspirada por la presencia de la televisión.

Palabras Clave: Producción de sentido – Puesta en escena – procesos de mediatización

Keywords: meaning production - staging - mediation processes

Casi dos mil periodistas, camarógrafos, fotógrafos, 250 medios, un equipo de producción de más de 45 personas, cadenas internacionales de televisión como CNN, NBC y BBC, prestigiosos diarios del mundo como The New York Times, más de 4.000 personas presentes gritando, llorando, sonriendo,

cantando el himno, un lugar establecido para la prensa, 8 cámaras, directores de cámaras, autoridades gubernamentales, una sala de primeros auxilios, helicópteros, banderas, globos, merchandising en su nombre, policías, familiares, futuros contratos, premios, champagne para festejar, productora española y colombiana asociadas para filmar una película, mil millones de dólares invertidos.

Cualquier persona que leyera esta introducción pensaría que se trata de un mega recital de rock de alguna estrella internacional, o de un partido de fútbol en el marco de un mundial. El razonamiento no sería errado. Pero sin embargo, a lo que nos referimos en este ensayo, es al rescate de los 33 mineros de la mina San José, que estuvieron atrapados durante 69 días, 620 metros bajo tierra.

Si la televisión no hubiera estado presente transmitiendo en vivo durante más de 36 horas, tal como plantea Umberto Eco (1986) en su ejemplo del suceso de 'Vermicino' (en el cual un niño muere en Italia luego de haber caído en un pozo), la presencia del presidente de la República de Chile, Sebastián Piñera, hubiera sido –creemos- más reducida.

Los mineros atrapados era un hecho real (verificable independientemente de la televisión), sin embargo el acontecimiento no escapó a una construcción atravesada por numerosas estrategias enunciativas al servicio de la espectacularización.

La figura del presidente evidenció las razones simbólicas por las que él estaba allí. Si bien la presencia y participación presidencial constante estuvo inspirada por la transmisión en vivo de la televisión, sospechamos que en el enunciado (entendido como unidad mínima de comunicación según Bajtín) que produjo la tv chilena, se puso en juego un fuerte ethos corporal de Piñera.

En este trabajo no recuperamos el discurso del presidente para analizar la imagen de sí que el construyó en su discurso, pero si abordamos la transmisión como un todo, como un discurso, como un género secundario complejo en palabras de Bajtín.

En ese sentido creemos que se jugó con un ethos de poner el cuerpo, para significar ante millones de ciudadanos chilenos, y más de mil millones espectadores de todo el mundo una figura presidencial comprometida, responsable, con fuerte carga simbólica de espacialidad en un aquí y ahora (estar en el lugar y en el momento en que son rescatados los mineros), resaltando el ethos mostrado y no necesariamente el ethos dicho, explícito.

Advertimos además que la construcción del acontecimiento del rescate de los mineros, en palabras de Eco, se convirtió en una gran 'puesta en escena' intencional. Dicho acontecimiento no se hubiera concebido de la manera en que se lo hizo si no hubieran mediado las cámaras de televisión.

“Nos hemos ido acercando cada vez más a una predisposición del acontecimiento natural para fines de la trasmisión televisiva” (Eco, 1986, p. 215). “Nada debía dejarse al azar, todo estaba dominado por la retrasmisión” (Eco, 1986, p. 217). La mina de San José se había convertido en un gran estudio de TV, toda la producción de sentido fue predeterminada a través de una puesta en escena previa. Desde las dos primeras pruebas de introducción de la cápsula Fénix en el ducto, hasta los papelitos, el champagne, los globos de helio, y un locutor animando a las más de 4 mil personas que estuvieron presentes, había sido preparado como un discurso de base, al cual las más diversas lentes de las cámaras que transmitían estaban obligadas a respetar dicho protocolo. “Es decir que la interpretación, la manipulación y la preparación para la televisión precedía la actividad de las cámaras” (Eco, 1986, p. 218).

En este mismo camino, siguiendo a Eliseo Verón (2000), entendemos que con la aceleración de los procesos de la revolución de las tecnologías de la comunicación, la ‘sociedad mediática’ cambia de naturaleza. Se vuelve poco a poco una ‘sociedad mediatizada’, en donde estallan las fronteras entre lo real de la sociedad y sus representaciones, y en donde se comienza a sospechar que los medios no son solamente dispositivos de reproducción de un “real” al que copian más o menos de manera correcta, sino más bien ‘dispositivos de producción de sentido’. En las sociedades en vías de mediatización, el funcionamiento de las instituciones, de las prácticas, de los conflictos, de la cultura, de los hábitos de consumo, de conductas más o menos ritualizadas, comienza a estructurarse en directa relación con la existencia de los medios.

Podemos esbozar que la gran puesta en escena que se realizó durante el rescate de los mineros, tuvo un aliado estratégico que reforzó su credibilidad y que sirvió para ocultar que lo que se estaba transmitiendo estaba predeterminado. Es lo que la socióloga argentina Beatriz Sarlo (1994) denomina como un rasgo fundamental de la ‘nueva televisión’ o televisión relacional’: El ‘registro directo en directo’.

Por más de 36 horas se generó la ilusión en mil millones de telespectadores de todo el mundo, que ‘estaban viendo las cosas eran, como si estuvieran allí, en tiempo “real”’, sin darles tiempo a reflexionar sobre las manipulaciones de la imágenes, las intervenciones técnicas y estilísticas (iluminación, profundidades de campo, encuadres, primeros planos, primerísimos primeros planos, el paso de una cámara a otra, etc.) que puso en funcionamiento la institución televisiva para concretar ‘una ceremonia exitosa’, concebida y llevada adelante como un escenario de película (quizá ya estaban pensando las futuras imágenes de la película que pronto se filmará), en donde la espectacularización de lo audiovisual abolió las diferencias entre la “realidad” y la ficción.

Sin embargo, creemos que todas esas estrategias enunciativas estuvieron al servicio del efecto de silenciar las huellas de enunciación, silenciar la presencia del medio, y de esta manera provocar la idea de que el medio televisivo estaba reflejando la realidad tal cual es, sin permitir que la enorme mayoría de telespectadores, advirtieran que lo que se produjo fue una espectacular puesta en escena.

No es en vano reflexionar que en un mundo en que la política es en la medida en que sea televisión, los políticos necesitan de los medios como escenario. Sarlo dirá que vivimos en un mundo de política massmediatizada. Y no caben dudas de que si algo tenía bien en claro el presidente Piñera (o sus asesores), es que, como argumenta Verón, “en relación al sistema político, la pantalla chica se convierte en el sitio por excelencia de producción de acontecimientos que tocan al aparato del Estado, a su gestión...”. (Verón, 2002)

Piñera tuvo previamente guionado qué tenía que decir (en todas sus alocuciones resaltó la capacidad de su pueblo de sobreponerse ante cualquier tipo de adversidad cuando están unidos), cuándo lo tenía que decir (el primer discurso lo dio luego de que el primer minero fuera rescatado, sabiendo de manera precisa que no sólo esa iba a ser la foto que recorriera las principales portadas de los diarios del mundo, sino que tuvo 15 minutos exactos para hablar, el mismo tiempo que tardaba la cápsula en ir desde la superficie hasta el refugio donde estaba esperando el segundo minero que sería rescatado), y cómo (luego de haber rescatado al último minero, Piñera dio el discurso en castellano, y luego en inglés) lo tenía que decir, privilegiando en una cultura de la imagen, la enunciación por sobre lo enunciado, utilizando en distintos momentos el ‘orden del contacto’, lo que Verón denomina el eje de los ojos en los ojos.

Los ojos del presidente en los ojos de los ciudadanos del mundo, ese espacio umbilical donde se establece y mantiene el contacto con el telespectador, dispositivo a través del cual se construyó su discurso para encontrar credibilidad y confianza.

En un momento en donde los géneros mediáticos (entendidos según Oscar Steimberg) atraviesan una crisis, en el sentido de que ya no hay una clara tipología de los géneros, Sarlo establece que el estilo marco de lo televisivo o la televisividad, es el “show” (el espectáculo). Su denominador común es la miscelánea, es decir, la mezcla.

Nos permitimos pensar que en el rescate de cada minero, podían verse componentes retóricos y estilísticos propios de la final de un género mediático híbrido reality show, como ‘Big brother’, en el cual los participantes abandonaban la casa, y eran esperados por familiares, personalidades, fama, contratos, regalos, etc.

A partir de ese postulado nos permitimos preguntarnos ¿Se construyó el rescate de los mineros al mejor estilo de un show? Sin dudas que sí. Una cámara haciendo un primer plano al ingreso del ducto, otra cámara con el mismo plano pero a la cara del presidente, otra general a la ‘rueda milagrosa’, otra en la sala de primeros auxilios, otra fija en las carpas donde estaban alojados los familiares, otra que acompañaba a los familiares (esposa, hijos, otras veces padres y hasta amantes) desde las carpas hasta el ducto, otra en el extremo superior de la cápsula Fénix, y otra fija al interior de la mina en donde estaban atrapados los 33.

Por cada minero que era rescatado, los familiares debían contener sus sentimientos hasta que les dieran la orden de que podían abrazarlo, inmediatamente después venía “el gran abrazo con Piñera y su esposa, los cánticos automáticos ¡chi chi chi, le, le, le, los mineros de Chile!, el traslado a la sala de primeros auxilios, el posterior traslado en helicóptero al Hospital de la ciudad de Copiapó. Sólo faltó que los televidentes votaran vía telefónica el orden en que debían ser salvados los personajes, que eran “personas reales”.

En el rescate ninguna de esas acciones escapaba a las cámaras, y se repetían de manera automática. Los propios mineros fueron retados ante la primera llegada del rescatista al fondo de la mina, porque se atravesaron delante de la cámara que mostraba el instante en el que llegaba la cápsula y otro hombre, el rescatista, tomaba contacto con ellos. Los colores de la bandera de Chile en la cápsula, en los trajes de los trabajadores, en sus cascos protectores, etc.

Siguiendo a Eco, el acontecimiento nació como fundamentalmente “falso”. No porque haya sido un invento, sino porque desde sus orígenes fue dispuesto para la toma televisiva.

La Mina San José había sido dispuesta como un gran estudio televisivo construido para la televisión de todo el mundo. Un gran estudio en el que se apuntó a construir en el auditorio, con numerosas estrategias discursivas como aliadas, un efecto emocional (pathos según Amossy) con el fin de persuadir y conmover.

Por un lado hubo una fuerte apelación a los sentimientos y al corazón del auditorio mundial, poniendo en escena una matriz dramática de afectos, historias, conflictos y hasta traiciones de los participantes (se leía la historia de vida de cada minero que estaba por ser rescatado y su rol en el grupo durante la tragedia), y por otro, el climax de tensión y algarabía, similar a las galas de despedidas de Gran Hermano, en la salida de los mineros y el encuentro con “la realidad” y la vida, sobre el nivel de la tierra.

Creemos que la construcción del acontecimiento, ayudado por el conocimiento (tanto en producción como en reconocimiento) de la popularidad del género reality show a nivel mundial, permitió que la tv

chilena intentara conducir al auditorio a disposiciones convenientes, puesto que la pasión, como establece Aristóteles, “es lo que al modificarnos produce diferencias en nuestros juicios”. En este caso, la construcción del acontecimiento nos hizo olvidar al menos por 36 horas, la responsabilidad ineludible del Gobierno de Chile en la catástrofe de la Mina San José, y se apostó a la construcción del presidente como héroe de la historia.

Bibliografía

- AMOSSY, R (2010) *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*, París, Traducción realizada por María Mercedes López para uso exclusivo de los alumnos del seminario Introducción al Análisis del Discurso 2011, de la Maestría en análisis del Discurso, FFyL, UBA.
- (2000) El ethos oratorio o la puesta en escena del orador, en *La argumentación en el discurso*, Paris. Traducción de Estela Kallay.
- (2000) El pathos o el rol de las emociones en la argumentación, en *La argumentación en el discurso*. Paris. Traducido por Andrea Cohen para la Cátedra Lingüística Interdisciplinaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- BAJTIN, M (1982). El problema de los géneros discursivos en *Estética de la Creación Verbal*. (p. 248-293). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eco, U (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- SARLO, B (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- STEIMBERG, O (2013). *Semióticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- VERÓN, E (2002). *El cuerpo de las imágenes*, Argentina: Norma.
- (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

La manifestación retórica de la imagen en movimiento

Daniel Pineda Orjuela

daniel.pineda@utadeo.edu.co

Resumen:

La construcción retórica aparece en diversos textos y la manera de encontrarlas, entenderlas y analizarlas relaciona necesariamente un lenguaje propio en el que fueron escritos. Para el caso del texto audiovisual, las manifestaciones retóricas que allí se presentan articulan códigos de un lenguaje propio, el cinematográfico, que actualmente ha ampliado sus fronteras logrando abarcar todo tipo de mensaje que comprenda la utilización de la imagen visual en movimiento y de la imagen auditiva en un mismo producto comunicacional. Entender la manera como se articulan los códigos del lenguaje audiovisual puede permitir al analista encontrar sentidos más profundos y subyacentes en la pieza que es objeto de análisis, pero para el realizador o creador de mensajes audiovisuales, comprender la construcción retórica desde el uso de este lenguaje puede definir formas más profundas de generación de sentido hacia el lector del texto audiovisual para quien construye el mensaje.

Palabras clave: retórica, semiótica, audiovisual, lenguaje

La retórica se ha entendido desde la antigüedad como una disciplina que ha atravesado diversas áreas del saber con el fin de determinar mediante estudios y análisis la manera en la que se seleccionan, estructuran y utilizan los elementos de un determinado lenguaje con una finalidad persuasiva sobre un público que hoy en día se puede entender como oyente, lector o espectador (telespectador para este caso). Dicha disciplina se ocupaba en sus inicios de analizar las diversas interpretaciones que se hacían de los discursos estrictamente orales, la capacidad de persuasión que lograban personajes de la antigüedad con el fin de llevar a las personas a pensar y actuar como esos líderes esperaban. Esto consistía en ver cuáles eran los elementos del lenguaje que se escogían con tal fin, pero además se relacionaba con observar cómo se estructuraban esos elementos seleccionados del lenguaje, y cómo operaban en el proceso de generación de sentido, significación y persuasión en las personas que recibían ese mensaje diseñado para tal fin.

Roland Barthes propone la necesidad de rescatar la retórica como disciplina que analiza la estructuración del discurso con fines persuasivos pero que no es una disciplina cuyas bases teóricas y ejercicios tengan que prevalecer limitados a la academia, sino que tanto teorías como prácticas pueden permear otros campos del saber y se pueden traspasar las barreras del mero análisis para convertirse en herramienta del proceso de construcción del mensaje. (Barthes 1990. P. 114).

Los estudios de lingüística en relación al acto comunicativo, que se da mediante la creación de signos y la relación del sujeto que los crea con el entorno al que pertenece, antecedieron los diversos

métodos de análisis del mensaje audiovisual desde una perspectiva retórica visto desde las siguientes nociones: primera, el texto audiovisual como discurso pluricódigo ; segundo, como un acto comunicativo que es creado con un fin específico y entregado a un público determinado; y tercero, que esa unión de múltiples elementos como el texto, el color, la textura, las acciones de los personajes, los encuadres visuales, que se definen como códigos propios y se articulan en una sola forma comunicacional que es la del lenguaje audiovisual, son sometidos a la transformación o a la desviación de sus bases originales, abriendo el campo a la creación de las figuras retóricas que se manifiestan en dichos discursos.

El análisis retórico del discurso comienza a perfilarse con la propuesta que retoma Barthes de Aristóteles sobre las estructuras retóricas del mismo, partiendo de las nociones de *ethos*, *logos* y *pathos* con las cuales debe contarse si se intentan analizar las estructuras retóricas sobre las que se basa la persuasión en el acto comunicativo dado a través del texto audiovisual (Barthes, 1990).

Dichas nociones se consolidan como herramientas de trabajo no sólo para el analista que busca argumentar la manera en la que se remite a formas retóricas mediante el uso de los elementos que ofrece el lenguaje audiovisual; también para el creador de esos mensajes que utiliza este tipo de elementos de lo audiovisual para lograr una persuasión mucho más exitosa, aludiendo a que esa persuasión se relaciona con las manifestaciones emocionales y sentimentales que puede despertar la proyección de un producto audiovisual a un grupo social determinado (público, audiencia, telespectadores).

Razón tiene Barthes cuando afirma que la retórica se puede entender como el arte de la persuasión cuyo conjunto de reglas puestas en práctica permiten convencer al oyente del discurso, aún cuando aquello de lo que hay que persuadirlo es falso (Barthes, 1990, p. 86-87). Eso sucede a menudo en la producción del discurso audiovisual concentrado en un filme, o un programa de televisión y hasta en la producción de historias construidas dentro del marco de lo institucional.

Los niveles de análisis que se proponen al interior de la retórica delimitan una serie de operaciones definidas como la *inventio*, que se entiende como la etapa en la que se eligen los elementos temáticos o la búsqueda de argumentos que se van a exponer en el discurso que se va a construir. Si bien la reflexión sobre esta operación retórica es extensa, la *inventio* en principio se abre a dos vías pues, propone el autor que más que una invención de los argumentos se trata de un descubrimiento de los mismos; más que un proceso creativo es un proceso extractivo (Barthes, 1990, p. 123). Y claro que de eso se trata, si la concentración aquí es en relación a los códigos del lenguaje audiovisual, éstos no se usan todos al mismo tiempo ni todos funcionan de la misma manera en un mismo producto audiovisual. La selección que se hace de cada plano (la planimetría), de cada angulación de la cámara, de su óptica, de su soporte, del formato; de los colores de la iluminación y

todo lo relacionado con el arte; la puesta en escena, los movimientos, las acciones de los personajes y su interacción con otros y con los universos creados para ellos. Todo lo anterior proviene de un proceso de selección que parece tener que ver con el grado de persuasión que se espera por parte de un público telespectador. Esas dos vías propuestas por Barthes son Convencer y Conmover.

De la *dispositio*, dimensión de la retórica en donde se organizan en un todo estructurado los elementos temáticos seleccionados en la etapa anterior, el autor rescata que teniendo en cuenta que se trata de la configuración de un discurso dado en partes que obedecen a su propia estructura interna, esta operación entonces refiere al ordenamiento de las grandes partes del discurso la ordenación de las palabras en una oración (Barthes, 1990, p. 145). Pero, ¿cuáles son las palabras, y las oraciones y la forma de hablar en el discurso audiovisual? ¿qué no es lo que se conoce en el ámbito académico y comercial como la secuencia, la escena, el plano? Esa podría ser la composición a la que se refiere la *dispositio*, pero además no se trata sólo que se dé esa organización sino en qué momento de la realización total de un producto audiovisual, sea cinematográfico, sea televisivo es que se da esa organización para que se abra el camino a la aplicación de argumentos retóricos para la creación y más adelante la interpretación de sus contenidos.

Una tercera etapa, es la denominada la *elocutio*, y es comparable con la propuesta de Jakobson en cuanto a la función poética del lenguaje, que opera no sólo añadiendo elementos que puedan parecer innecesarios para el embellecimiento del discurso. En esta etapa se organizan de manera adecuada los aspectos seleccionados y estructurados desde la *inventio* en la *dispositio*. Esta última dimensión, que también ha sido definida como el estilo del discurso, concentra entre otros un importante aspecto que es el de la *compositio* que se refiere al análisis de la composición estructural de un enunciado y que deriva en dos perspectivas; una la encargada de analizar la estructura sintáctica (*compositio* sintáctica), es decir en lo que sería un enunciado oral o escrito como la oración y sus partes. La otra (*compositio* fonética) es la designada a analizar la combinación de las palabras en oraciones que componen enunciados y cuya conjunción está centrada en aspectos fonéticos, ya no de estructuración del discurso, sino de pronunciación del mismo.

¿Qué se necesitaría para proponer en este caso una *compositio* visual? Barthes propone que es en este punto donde se añaden los ornamentos al discurso con el fin de embellecerlo; se embellece dando uso a lo que se conocen como las figuras retóricas. Los autores mencionados dan luces acerca de cómo podrían aplicarse los fundamentos semióticos, pero ante todo retóricos, a la interpretación, al análisis y a la construcción de mensajes audiovisuales. Esos adornos también son de uso de la composición del texto audiovisual; la cámara como una herramienta que permite la narración y con ella una serie de juegos que enriquecen la forma visual de contar una historia, que la embellecen.

De los anteriores planteamientos, dados como operaciones desde los que se van definiendo las

manifestaciones retóricas presentes en los diversos tipos de discurso, habría que analizar cuáles se convierten en argumentos más favorables para comprender la manifestación retórica de la imagen en movimiento en el marco del discurso audiovisual. Lo cierto es que tomar en cuenta las anteriores dimensiones permite tener claridad para identificar las partes que componen una manifestación dada en una figura retórica en este tipo de discurso puesto que los elementos tendrán que ver con lo técnico y lo tecnológico más las nociones ya dadas como académicas que giran en torno al lenguaje audiovisual.

Las manifestaciones sígnicas que se dan en lo audiovisual y que permiten operaciones semióticas que a su vez abren paso a la aplicación de fundamentos retóricos dentro de esos procesos de significación tienen que ver más bien con una neoretórica, que es mucho más abierta, más amplia en cuanto a su uso; una retórica contemporánea que pretende analizar *a posteriori* los hechos de palabra y de discurso, y deducir las reglas generales de su producción (Klinkenberg, 2006. p. 316), en contraposición a una retórica antigua que era más empírica.

De tal forma que las diferentes visiones que se han expuesto coinciden en algunos aspectos con respecto a la manera en la que la retórica se concibe y es, en primera instancia, una disciplina que se nutre de varias otras y de algunas ciencias para obtener sus unidades de análisis; como disciplina puede crear modelos, métodos de análisis de su objeto de estudio que como concepto general se toma aquí como el discurso, pero se ha visto a la vez que la noción de discurso tiene varias aplicaciones y que no es solo el discurso oral o escrito el que puede sufrir desviaciones en sus estructuras para que la generación de sentido sea más influyente en el receptor de un enunciado y a su vez convertirse en objeto de estudio. Pero ya que se está hablando de generación de sentido, y entendiendo que las manifestaciones retóricas se identifican en la generación de sentidos implícitos que se exponen en los enunciados, es claro que se debe establecer una relación entre un análisis retórico del discurso audiovisual y el componente semiótico que enmarca la incursión en este campo.

Una de las perspectivas de este proceso es semiótica puesto que aquí se busca identificar cómo se dan las manifestaciones retóricas, presentadas a través de las figuras retóricas en un tipo de discurso en el que se tienen que tener en cuenta varios elementos de orden visual y auditivo para identificar esas figuras: la organización de los códigos del lenguaje audiovisual y la manifestación sígnica desde la que se estructuran estas figuras, las cuales a su vez tienen que ver con el sentido que el público receptor del discurso audiovisual tiene sobre éstas.

Pero el sentido implícito, ese al que se refiere la retórica, se manifiesta es en el grado concebido, tal y como lo describe Klinkenberg cuando se refiere a las manifestaciones retóricas que se dan en los enunciados visuales (Klinkenberg, 2006, p. 317). Esas reglas de generación de sentido a partir del reconocimiento de los elementos que hacen parte del enunciado son el punto de partida de esta

relación entre la semiótica como la disciplina que se encarga de estudiar la representación sígnica del mundo al que pertenece un sujeto y la retórica como la disciplina que investiga las desviaciones que se presentan en los enunciados con respecto a la manipulación sígnica que los construye para permitir a su vez la manifestación retórica a través de las figuras.

La relación que se establece entre semiótica y retórica es de sujeción, es decir, el análisis retórico está sujeto a lo que la semiótica proponga como enunciado producido en un marco contextual que delimita aspectos culturales, sociales y de interacción humana que condicionan la interpretación de esos enunciados; ese enunciado entendido como la conjunción de una serie de signos producidos también bajo condiciones culturales, sociales, idiomáticas. El discurso es un enunciado y como tal obedece a una construcción de sentido en torno a éste por parte del sujeto que lo recibe. Las manifestaciones retóricas en el discurso audiovisual no se dan de una manera directa, explícita, sino que aparecen de manera subyacente, casi ocultas al ojo incauto del espectador que aún así logra comprender lo que se intenta decir a través de una manifestación retórica.

La semiótica es una disciplina que interviene en la manera en la que se producen los procesos de significación a través de los cuales un sujeto interactúa con su entorno; esto da campo a la retórica como disciplina que analiza la manera en la que la significación se logra con la construcción de un discurso de una manera determinada. Y si el objeto de análisis es el discurso, se debe entender también que éste no se manifiesta de manera exclusiva a través de la palabra y que la palabra no sólo se entiende en el marco de la oratoria, sino que ésta puede estar presente, entre otros ámbitos, en un clip televisado por ejemplo (Klinkenberg, 2006, p. 310), a lo que se le puede agregar que la palabra, que es entonces la base en la construcción de un discurso, no solo se manifiesta de manera lingüística, sino también de forma audiovisual. Es discurso el cinematográfico, el televisivo el audiovisual en general, pero se debe tener en cuenta que en este tipo de discurso la palabra no es solamente el discurso textual dado por ciertos personajes sino que aquí la palabra, la frase, la oración, el párrafo, los signos de puntuación se transforman desde su estructura gramatical original para generar un nuevo lenguaje.

El lenguaje en el texto audiovisual

Desde que nace y se desarrolla toda la tecnología de la producción cinematográfica y televisiva, y simultáneo a esto una serie de teorías con respecto a las diversas formas de creación, se ha sentido gran curiosidad por la forma en la que se interpretan y se relacionan estos mensajes con las personas pero no por el mensaje en sí mismo sino por los distintos métodos que se usan para la creación de éste, y que articulan conceptos, técnicas, tecnología y organización logística para darle sentido a lo

que se le está contando a un público telespectador. Lo anterior, que se puede agrupar bajo el concepto de teorías cinematográficas, y que ha sido liderado por estudiosos del cine y su comportamiento semiótico como Christian Metz, Desiderio Blanco y David Bordwell, entre otros, ha permitido entender que la construcción de la narrativa se debe a la conjunción de múltiples signos que se codifican de una manera exclusiva en el texto audiovisual como no lo hacen de otra manera en otras manifestaciones discursivas.

Esa codificación única permite a su vez que haya un lenguaje propio que se ha denominado lenguaje cinematográfico y que sirve para la creación de piezas comunicacionales que usan elementos en el plano de lo visual y del auditivo de una manera manipulada estratégicamente para impactar emocional y sentimentalmente a un público determinado. Ese impacto se convierte en uno de los campos en los que se han trabajado perspectivas retóricas aplicadas al análisis cinematográfico en tanto que el enunciado cinematográfico es producto de un proceso de enunciación en el que se hace una selección y combinación de una serie de elementos y herramientas; lo anterior se propone analizar y entender el filme como lenguaje. Teniendo en cuenta los postulados y teorías generadas durante años por Christian Metz en cuanto a la definición y comprensión de las herramientas que permiten la construcción de un enunciado audiovisual el interés es ver cómo puede dársele al filme un tratamiento conjunto, es decir tratar el filme, desde el análisis, semiótica y fenomenológicamente como un sistema gramatical de signos (Blakesley, 2003. p. 4 y 5).

El semiólogo Christian Metz se ha encargado no solo de apropiarse tanto de métodos como de términos de la lingüística para ponerlos al servicio del análisis cinematográfico, sino que logra estructurar una semiología propia del cine pues el autor analiza la manera en la que este medio de comunicación, así como otras formas de comunicación cada una con su propio lenguaje, se da mediante la interacción sígnica y la participación de unos códigos propios de la narrativa audiovisual.

El acercamiento que Metz propone al lenguaje cinematográfico es entendiéndolo como una combinación de códigos que funcionan como introductores de las determinaciones externas (históricas, sociológicas, etc.) en la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico; se imponen como una noción fundamentalmente de carácter pragmático y es a través de este marco que el autor desarrolla su análisis. El autor diferencia la semiología de otras disciplinas que investigan el producto fílmico de manera no tan directa (la psicología, la estética, la sociología, la historia), no obstante el objetivo de la semiología fílmica es el estudio total del discurso fílmico considerado como lugar íntegramente significante (Metz, 1973, p. 39).

Teniendo en cuenta que la visión de Metz es más bien estructuralista, su punto de partida lo da la lingüística estructural que, junto con la semiología, permiten argumentar que el funcionamiento

de una lengua se organiza alrededor de dos grandes ejes: el de las relaciones sintagmáticas, o eje de las relaciones de combinación entre los elementos que constituyen el mensaje; y el eje de las relaciones paradigmáticas, o eje de las relaciones de sustitución entre los elementos susceptibles de aparecer en un mismo punto del mensaje. Estos dos grandes ejes, que a su vez constituyen dos grandes modos de producción de sentido, son aplicados por Metz a la semiología del cine.

Por sintagma entiéndase un conjunto de elementos que se han co-manifestado en el mismo fragmento del texto que están ya unos junto a otros, antes de cualquier análisis. El trabajo de quien se encarga de analizar el sintagma con miras a justificar la posibilidad de un lenguaje del cine consiste en determinar qué leyes rigen y clasifican, en tipos estructurales, los diferentes sintagmas. El paradigma lo define como una clase de elementos uno solo de los cuales figura en el texto (o en un punto dado de ese texto) (Metz, 1973, p. 205). El paradigma se consigue por la conmutación en un punto determinado del mensaje, del elemento que estaba allí presente por otros elementos procedentes de otros mensajes. De lo anterior que pueda justificarse la manera en la que se definen las relaciones paradigmáticas que se establecen en lo audiovisual.

Si bien se supone que en la lingüística el eje paradigmático se encarga de regular conjuntos relacionados con marcas del género, del nombre, de la persona, etc.; en el lenguaje audiovisual su valor distintivo suele ser frágil en la medida en la que, por ejemplo, el número de imágenes susceptible de aparecer en lugar de otra es ilimitada y podría darse que la más mínima variación del encuadre, de la luz o del color, de un ligero desplazamiento de un personaje o de un objeto puede dar como resultado otra imagen.

En este lenguaje los elementos que presentan una semejanza mayor con los paradigmas lingüísticos son los de la serie de movimientos de cámara y los de la serie de signos ópticos. La serie de signos ópticos constituye una clase de conmutación en la que el fundido encadenado se opone al fundido en negro, por ejemplo, o al fundido simple o a cualquier clase de fundido, o el *travelling* de avance se opone al *travelling* de retroceso. Los conceptos de lo sintagmático y lo paradigmático parecen ser pensados por Metz a la luz de unas precisiones semiológicas sobre los términos filme y código. Define el código como una entidad lógica que se ha construido para explicitar y dilucidar el funcionamiento de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en los textos, y como el conjunto formado por una paradigmática y una sintagmática articuladas una sobre otra (Metz, 1973, p. 202-203); lo opone a la noción de filme, al que considera entonces como el espacio en el que se mezclan diversos elementos de significación co-presentes dados a través de esos códigos.

Metz plantea que los códigos del lenguaje cinematográfico (audiovisual) pueden agruparse en dos grandes sistemas; los códigos cinematográficos generales y los códigos cinematográficos particulares (Metz, 1973, p. 89). Los primeros encerrarían los rasgos que son generales de todos los

filmes, como la división del discurso audiovisual (secuencia, escena, plano, toma), la utilización de la planimetría, las angulaciones y los movimientos de las cámaras, los movimientos ópticos de enfoque y desenfoco; mientras que de los segundos hacen parte los rasgos que se manifiestan en sólo algunos filmes, en ciertas clases de filmes. Aquí se podrían clasificar esos rasgos dependiendo por ejemplo de los estilos del montaje, que obedecen muchas veces al criterio del director en el proceso de postproducción (marcas de Stanley Kubrick, Guy Ritchie, González Iñárritu, etc), los rasgos que pertenecen a lo que se ha categorizado como los géneros cinematográficos (*western*, comedia, cine negro, *thriller*), los rasgos o marcas que hacen parte de los movimientos de cine (expresionismo, neorrealismo italiano, realismo socialista, dogma 95).

Se ha hablado entonces de códigos del lenguaje audiovisual como las herramientas a través de las que se construye la narrativa audiovisual; si hay una manifestación física como un *travelling in*, una transición de imagen como efecto de postproducción en donde hay similitud icónica, que en principio es una manifestación física meramente técnica, es en la articulación como código que tiene con el significado, que adquiere sentido, y cuando hay transformaciones (adjunciones, supresiones) es cuando aparece la retórica dada y sustentada en el lenguaje audiovisual y el manejo que se le da a éste para contar historias.

Francesco Casetti retoma postulados importantes sobre quienes se han dedicado a la necesidad de responder a los porqués con respecto a la estructuración y funcionamiento de un lenguaje del cine. El autor menciona la importancia que se da entre la realidad representada y la manera en la que ésta se representa, pues de ahí es de donde surge la base que sustenta el funcionamiento de una semiótica cinematográfica, es decir que no sólo es un lenguaje a través del que se establece comunicación sino que se compone mediante la producción de signos cuya identificación e interpretación se da en el sujeto (en quienes ven las películas, los programas, los videos, el cinéfilo, el televidente) a partir de su experiencia con la realidad. En una palabra, lo que dota de significado al filme no es la realidad representada, sino la forma en que se representa, que es en donde se genera el significado en el cine y permite que a éste se le entienda en el marco de lo que es un lenguaje, el lenguaje audiovisual (Casetti, 2000, p. 74).

El cine comienza a tomar forma de lenguaje cuando, por ejemplo, se quiere contar la historia de una niña que pierde algo y lo llora. Piénsese ahora en los planos usados para esto. 1 Plano General en que la niña salta y corre feliz con algo en la mano, 2 Primer Plano el algo en su mano, 3 Plano General un riachuelo, 4 Plano General la niña cae, 5 Primer Plano su mano suelta el algo y se lo lleva el agua del riachuelo, 6 Primerísimo Primer Plano sus ojos lloran la pérdida.

Si bien se usó el lenguaje escrito para la anterior descripción éste no funcionaría más que como un metalenguaje a través del cual se describe cómo funcionaría esa historia mediante la utilización

de un grupo de códigos generales (la clasificación de planos visuales), entendiendo la planimetría solo como uno de los conjuntos de herramientas, como uno de los conjuntos de códigos, y solo los valores de plano en relación a la construcción del sintagma y del paradigma que contribuirían a la definición de este lenguaje. En muchas ocasiones se le da sentido y significación a lo que sucede audiovisualmente a partir de un importante y marcado uso retórico en el cine, la televisión o el video.

La generación de sentido, la manera en la que de alguna forma se logra establecer una relación entre los elementos a través de los cuales se nos cuenta una historia mediante la narrativa audiovisual, suele darse en parte por la producción de figuras retóricas dentro del cine y este elemento a su vez se une con una perspectiva semiótica del funcionamiento de los mensajes que se entregan en el marco de lo audiovisual.

La manera en la que se organizan las partes que determinan la composición de una figura retórica en la narrativa audiovisual es relativamente diferente a la forma en la que se da el mismo fenómeno en una fotografía publicitaria o en una pintura. En el cine o la televisión teniendo en cuenta que se compone de diversas unidades manifestadas en diferentes tiempos y espacios, se da una manera de interpretación diferente y por lo tanto el sentido se genera de una manera diferente entorno a esas historias. Casetti lo menciona cuando se refiere a la necesidad de entender unidades diferentes que funcionan en un mismo esquema para lograr un acercamiento a la forma en la que funcionaría un lenguaje cinematográfico o en general audiovisual. ¿En este sentido, más que de una gramática del cine, podríamos hablar de una retórica cinematográfica? (Casetti, 2000, p. 74). El análisis de un lenguaje cinematográfico debe hacerse teniendo en cuenta todos los elementos que lo componen, pero verlos a la luz de la misma lupa y no como elementos ajenos uno del otro.

Es por eso que se vuelve interesante el camino que toma Casetti para desembocar en la propuesta de Christian Metz pues éste último se ha encargado de analizar varios componentes que permiten la estructuración de todo un producto cinematográfico con una carga determinada de significación. Metz toma en cuenta varias unidades que se componen en el todo del desarrollo de una película para ayudar a visualizar cómo es posible darle sentido a todo lo que se ve, se escucha y se siente cuando se aprecia un producto audiovisual, logrando definir una semiótica del cine aparentemente estructurada y bastante certera en varias de sus apreciaciones.

El análisis del funcionamiento y el desglose de las piezas usadas como herramientas en la construcción del enunciado audiovisual como códigos pertenecientes a un lenguaje que tiene manifestaciones tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, puede dar cuenta de las transformaciones que le abren paso a la manifestación de las figuras retóricas que, desde el sistema de signos lingüísticos, se han adaptado al enunciado audiovisual en cuanto a la generación de sentido mediante la transformación de los elementos tradicionales del discurso. La retórica y las

figuras que pueden generarse aquí parecen amplias en la medida en la que los códigos del lenguaje y las adjunciones o combinaciones que también se permiten entre éstos amplían a su vez el sentido.

Es necesario que en el lenguaje audiovisual se genere la mezcla de esos elementos manifestados en el plano de la expresión, que podrían llegar a generar nuevos semas en el plano del contenido. Esa combinación de códigos del lenguaje posibilitaría un tipo de análisis que obedezca a particularidades propias de la imagen en movimiento y éstas se revelan mediante la selección pero sobre todo la combinación de los códigos del lenguaje audiovisual. Serán estos códigos los que, tras un proceso de codificación, podrían aparecer en un posible modelo que ayude a identificar, analizar y dar cuenta no solo de las manifestaciones retóricas en la imagen en movimiento sino del posible sistema de reglas que rige la generación de sentido mediante la unión y articulación de signos con los que se construyen esas manifestaciones retóricas.

Las figuras retóricas en el texto audiovisual

Para entender las formas en la que el lenguaje permea el texto audiovisual, veamos algunas figuras retóricas que se manifiestan mediante la utilización de los códigos de este lenguaje:

La elipsis

Si bien esta figura se interpreta como la supresión del tiempo y se usa como tal, es decir como salto en el tiempo, también puede manifestarse a través de la supresión de elementos que deberían hacer parte de la composición de una imagen trabajada en la narrativa audiovisual. Es así que, por ejemplo, en las películas de vampiros, de éstos se suprime su reflejo en los espejos cuando normalmente deberían aparecer allí, a propósito del ejemplo que los autores Carrere y Saborit usan con la obra *Lavabo y espejo*, de Antonio López (Carrere y Saborit, 2000, p. 266).

De hecho estos autores hablan de la elipsis visual que se da en el cine o la publicidad, y que tiene también una gran representación en el ámbito televisivo. Se menciona la elipsis cromática como herramienta a través de la cual se enfatiza en uno o varios elementos que hacen parte de la composición del encuadre, o del mensaje como tal. El ejemplo claro, clásico de hecho, es la elipsis cromática como supresión de los colores para enfatizar un salto hacia atrás en la historia (*flash back* o *paralepsis*) (Carrere y Saborit, 2000, p. 279, 280), tal y como sucede en la película *Corre Lola* (Dir. Tom Tykwer, 1998) cuando Manny y Lola recuerdan, cada uno, porqué no pudieron encontrarse tal y como lo habían planeado; el *flash back* en B&N también es usado por series televisivas como *CSI* (*Crime Scene Investigation*, serie de televisión producida por Jerry Bruckheimer desde el 2000) pero ésta técnica, si bien es bastante utilizada y tiene sus comienzos en el cine, la elipsis cromática tal y como se le conocía ha evolucionado. La manipulación de algunas herramientas técnicas de la cámara como la temperatura de color, el balance de blancos, la sobre o subexposición de la imagen, han

llevado a que ahora, por ejemplo, en un flash back en cine o en televisión ya no se vea una imagen en B&N, sino con una predominante verde o azul (por balance de blancos o temperatura de color), o con las luces altas estalladas (sobre exposición de la imagen mediante la manipulación del diafragma de la cámara).

Pero no sólo en la manipulación espacio temporal que se da en las historias se aprecia la elipsis cromática como figura retórica. Por ejemplo, en la película *Schindler's list* (Dir. Steven Spielberg, 1993), hay una escena en la que Oscar Schindler llega cabalgando con su esposa a un mirador de la ciudad. Comienza con una toma en plano panorámico de una niña que intenta escabullirse entre cadáveres, asesinatos y filas de judíos que son llevados a los ghettos; y gritos, disparos, golpes, motores de autos y camiones, ladridos de perros guardianes y órdenes de comandantes alemanes. Esa niña lleva un abrigo rojo que, por un efecto de postproducción, resalta sobre el encuadre a pesar de que la cámara maneja un punto de vista en plano Panorámico, pues en la imagen predomina el B&N.

¿Por qué el telespectador de esta toma se da cuenta de que la niña intenta escabullirse aún cuando el encuadre está en B&N y la escena comienza en panorámico, además de notarse todos los detalles mencionados arriba? Porque hay una elipsis cromática en la que en un trasfondo en B&N sobresale el vestido rojo de la niña que camina a través del sórdido ambiente que se aprecia en los distintos encuadres de las tomas que componen el todo de esta escena, porque además la cámara va cerrando el plano mientras presenta a la niña, pero también se juega con el contraplano de Oscar Schindler y su esposa que ven esa violencia y en quien se fija Oscar es en la niña del abrigo rojo. Pero la intención de colorear el vestido de rojo en los fotogramas en los que aparecía esa niña, en la etapa de postproducción, es porque, además de que el rojo es un color que sobresale en un ambiente en B&N, el rojo en el vestido de la niña permite identificarla algunas escenas después cuando se ve haciendo parte de un montón de cadáveres que serán incinerados.

Según el mismo Steven Spielberg¹, la intención de ese color rojo enfatizado en los fotogramas de la película tiene además un efecto subyacente, genera o por lo menos pretendía hacerlo, otro tipo de sentido más allá del meramente visual, que parte de la propuesta construida a través de la figura retórica aquí descrita.

Es posible entonces ver la elipsis, en relación al color, solamente como una supresión cromática, entendiendo que está es una de las transformaciones que puede sufrir la adaptación de la interpretación que se hace de las figuras retóricas en relación a la narrativa que implica audio, imagen y movimiento, cuando se trata de dar cuenta de la manera propia en la que la manifestación retórica se hace presente en el discurso audiovisual; es decir la elipsis se puede referir no solo a supresión de color sino también, a la manipulación cromática que pueda hacerse de la imagen desde

el tipo de dispositivo que se usa para obtenerla y que implique el énfasis en un color, o en un tono o en una técnica en particular.

Metáfora, metonimia y sinécdoque

Dada la manipulación tanto de la cámara como de su soporte, una historia contada como texto audiovisual permite la mirada desde las perspectivas de la neorretórica propuesta por Barthes y Klinkenberg, y el sentido que estas dos miradas puede generar, se puede entender la cámara errática, o de hecho los distintos movimientos de cámara como dispositivos mediante los cuales se construyen las varias manifestaciones retóricas que se dan en lo audiovisual y que no sólo se deben o pueden entender en el campo de lo que es la retórica de las figuras pues se relacionan con la generación de sentido por parte de los telespectadores.

Se puede decir que lo anterior se manifiesta cuando se usa la cámara errática para enfatizar, de manera metafórica, el desequilibrio emocional que sufre el o los personajes (*Lock, stock and two smoking barrels*, Dir. Guy Ritchie, 1998), escena cuando Eddie (Nick Moran) sale del “apostadero” tras haber perdido 200 mil libras esterlinas que eran de él y sus amigos; la situación descontrola emocionalmente a este personaje y su descontrol se enfatiza con la cámara errática más un efecto de barrido de imagen que se genera como un efecto desde la manipulación de los dispositivos de edición. La cámara errática no solo en cine sino también en televisión se usa para persecuciones, discusiones, peleas, desequilibrios mentales, problemas conyugales, financieros, legales, etc. No por esto esta técnica se utiliza de manera masiva pues si así fuera perdería su sentido retórico. Las cámaras subjetivas de los muertos en la serie de televisión estadounidense *The walking dead*, entre otras tomas, se caracterizan por darse mediante la cámara errática.

También, teniendo en cuenta otras propiedades del dispositivo de captura de la imagen, como son los movimientos de la cámara en la película *Gangs of New York* (Dir. Martin Scorsese, 2002) se propone toda una construcción metafórica en una escena en la que se están reclutando miembros para el ejército que está luchando en la guerra civil estadounidense; mientras que los nuevos soldados suben, en fila, al barco en el que parten a la guerra, de ese mismo barco se están bajando ataúdes con los soldados muertos en un número casi equivalente, si no mayor, de víctimas frente al de los recién reclutados. Tal vez desde la historia se puede concluir que mientras que la vida se va en un barco, ese mismo barco regresa trayendo muerte. Y esto también es contado de manera visual.

La toma es un plano secuencia que comienza con un *travelling* semilateral que muestra a los nuevos reclutas firmando su ingreso al ejército aún vestidos de civiles, la cámara se detiene en la espalda de uno de ellos, en un Plano Medio Largo mientras firma y haciendo un paneo a la izquierda la cámara inicia un *travelling out* semilateral en el que muestra la perspectiva de cuánta gente está

ingresando; de nuevo la cámara se ubica en *travelling in* mediante un paneo a la derecha y el plano se abre a un Plano General que muestra cómo esos nuevos soldados dejan su vida civil mientras se cambian la ropa por sus uniformes, se tercián a la espalda sus morrales de campaña y les son entregados sus fusiles; la cámara vuelve a hacer un paneo a la izquierda definiendo un *travelling* semilateral de retroceso en el que se ve otra perspectiva, la de cuánta gente ya se ha enlistado al ejército y está subiéndose a un barco para ir a la guerra mientras algunos se despiden de sus seres queridos, la cámara llega hasta el comienzo de la fila de soldados y mientras un soldado sale del encuadre mientras ingresa al barco (por la izquierda), entra en el encuadre un ataúd suspendido por cuerdas (también desde la izquierda) con el que la cámara comienza un paneo a la derecha definiendo al final un plano panorámico en el que se ve como ese ataúd llega a hacer parte de varios otros más que han llegado al puerto.

A quien vea esa película, se concentre en esa escena y reúna los argumentos retóricos suficientes podrá inferir entonces que metafóricamente se está mostrando cómo la vida es la que zarpa mientras la muerte es la que arriba, por lo menos por ahora, teniendo en cuenta que puede darse el caso que de una figura se origine otra manifestación retórica a través de otra figura, por supuesto teniendo en cuenta los tropos que pretenden proyectarse mediante los elementos que se manejan en el encuadre y los códigos de lo audiovisual que enfatizan sobre esos elementos.

Pero hay otro tipo de manifestaciones metafóricas que se dan de manera argumentativa con escasa ayuda de lo audiovisual, como el desplazamiento y sustitución de elementos que se da en la película *The terminal* (Dir. Steven Spielberg, 2004) en la escena en la que el director general del aeropuerto intenta explicarle a Viktor Navorski (Tom Hanks) que su país ya no existe porque fue invadido, y lo hace utilizando una manzana como país invasor y un paquete de papas fritas nuevo. La manzana es el país invasor y el paquete el invadido; el director del aeropuerto toma la manzana y golpea el paquete, que explota y salpica a Viktor dejándolo cubierto de papas, pero aún casi sin entender por qué es que le siguen negando la entrada a Estados Unidos. Aquí apenas hay un manejo visual de plano / contra plano en el que un personaje habla y el otro intenta entender. Esto para entender que la metáfora por supuesto en lo audiovisual, no solo se da dentro o en relación con éstos códigos.

Las anteriores figuras descritas son apenas una muestra de las diversas figuras retóricas que hacen presencia en el texto audiovisual, con estos ejemplos se hace un acercamiento a la definición de bases importantes para el análisis no solamente semiótico sino también retórico de todo mensaje que se enmarque dentro de lo audiovisual y aunque las propuestas son diversas. Esto es que aunque esas variadas propuestas han tenido aceptación en el marco del análisis del mensaje audiovisual no existe aún un modelo que califique y cuantifique los elementos que deben tenerse en cuenta cuando

se trata de hacer un análisis del texto a través de la identificación de las manifestaciones retóricas que se dan de manera particular en relación con lo audiovisual. Este trabajo pretende ser un precedente para futuras investigaciones que deriven en la identificación y análisis de las manifestaciones retóricas dadas en el texto audiovisual, delimitando también los espacios desde los que puede lograrse ese análisis.

De otra parte y en la medida en la que se profundice acerca de la manera en la que los códigos definen un lenguaje audiovisual y éste da los elementos para la construcción retórica, éstas manifestaciones lograrán establecer bases sólidas que serán útiles no sólo para quien analiza, interpreta o lee un texto audiovisual sino también para quien o quienes se encargan de crear dicho texto; este trabajo tenía una intención implícita y era ver la forma en la que herramientas de análisis de un texto audiovisual pueden también tenerse en cuenta como elementos de construcción del mismo encausando una persuasión más efectiva en los lectores de estos textos.

Las manifestaciones retóricas en el enunciado audiovisual tienen una fuerte presencia en el texto cinematográfico pero que no son exclusivas de éste; en la televisión y, en general, en todo tipo de producción audiovisual hay manifestaciones retóricas que pueden ser identificables mientras permitan establecer una clara relación entre su producción y los elementos o códigos del lenguaje audiovisual que posibilitan la presencia de fenómenos retóricos en un mensaje audiovisual.

Este trabajo funciona como gatillador de otros procesos en los que se busca la definición y estructuración de un modelo a través del cual se logre la identificación y análisis de todo tipo de manifestación retórica generada y entregada en un producto audiovisual, no obstante y teniendo en cuenta que se parte de una reinterpretación de la retórica dada en la literatura y de una readaptación de las figuras retóricas en el análisis y la interpretación del texto audiovisual; esto último podría convertirse en una exigencia respecto a delimitar de manera más precisa las particularidades propias de la manifestación retórica en la imagen en movimiento.

Notas

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=fAM5g837enk&playnext=1&list=PL040B406CC056E500&index=36>

Fragmento de documental en el que el director habla de la intención y el sentido, de por sí retórico, que se quería generar con la aparición de esta niña resaltada con este efecto.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona:Paidós.

BLAKESLEY, David (2003). *The terministic screen: rhetorical perspectives on film*. Chicago: Southern Illinois University Press.

CARRERE, Alberto y Saborit, Jose (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.

CASSETTI, Francesco (2000). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

KLINKENBERG, Jean Marie (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

METZ, Christian (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

Bibliografía secundaria

BLANCO, Desiderio (1994). Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica. En G. Hernández, *Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual*(p. 97-133). Madrid: Siglo XXI.

BLANCO, Desiderio (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima.

BORDWELL, David (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona:Paidós ibérica.

CARMONA, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid:Ed. Cátedra.

CASSETTI, Francesco y Di Chio, Federico (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Buenos Aires, México:Paidós.

FERRARA, Serena (2001). *Steadicam, techniques and aesthetics*. Gran Bretaña:Focal press.

GREIMAS, A.J., Courtés, J (1990). *Semiótica diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid:Gredos.

GROUPE μ (1987). *Retórica general*. Buenos Aires:Paidós.

GROUPEμ (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid:Cátedra.

LAKOFF, George y Jhonson, Mark (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid:Cátedra.

METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*Vol. 1 y Vol. 2. Barcelona:Paidós.

MORTARA GARAVELLI, Bice (2000). *Manual de retórica*. Madrid:Cátedra.

PERELMAN, Chaim. *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Ed. Gredos. Madrid, 1989.

SERVENTI, Germán. *El universo semántico de las funciones icónicas, en Ensayos semióticos*. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá, 2008.

La construcción del enunciador en *La muerte lenta de Luciana B.*, de Guillermo Martínez

E. Viviana Quiroga
quirogavivi@gmail.com

Proyecto: La construcción de la figura del enunciador: su explicación/comprensión. Programa: El discurso como práctica (Dres. Mosejko-Costa).

Directora del Proyecto: Dra. Olga Beatriz Santiago.

Integrantes: Paula Del Prato. Noelia Ailín García. María Guadalupe Luján. Elena Viviana Quiroga.

Institución: Secretaría de Ciencia y Técnica. Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Resumen

En el presente trabajo abordamos la obra literaria articulando instrumentos provenientes de la Sociología y la Semiótica, a partir de la propuesta teórico-metodológica de los Dres. Mosejko-Costa, quienes postulan la posición o lugar de un sujeto social como principio de explicación de las opciones realizadas en sus textos. Después del éxito alcanzado con la novela policial *Crímenes Imperceptibles* (Premio Planeta 2003), Guillermo Martínez protagonizó una disputa estética de gran repercusión con el crítico y periodista cultural Damián Tabarovsky (2005) quien desde las filas de la vanguardia formalista, descalificó la narrativa de Martínez considerándola conservadora, anticuada y poco original. Nuestra hipótesis es que la configuración del enunciador en su siguiente novela, *La muerte lenta de Luciana B.* (2007), puede explicarse como una estrategia para demostrar sus competencias como creador de ficciones dentro del ámbito literario argentino y retener el lugar social conquistado en el mercado.

Palabras clave: Sociología - discurso - metodología - narrativa - enunciador.

Keywords: Sociology - discourse- methodology - narrative - enounciator.

En el presente trabajo abordamos la obra literaria articulando instrumentos provenientes de la Sociología y la Semiótica, a partir de la propuesta teórico-metodológica de los Dres. Mosejko- Costa, quienes postulan que la posición o lugar social que ocupa el agente social que escribe funciona como principio de explicación de las opciones realizadas en sus textos.¹

En esta instancia pretendemos, a partir de dicho método, poner en relación la novela de Guillermo Martínez *La muerte lenta de Luciana B.* (2007) con el lugar social que el escritor ocupa al momento de escribirla. Se trata de la obra que publica cuatro años después de su novela consagradoria, *Crímenes Imperceptibles* (2003) un policial que ganó el Premio Planeta 2003. En el lapso que media entre ambas ficciones, Guillermo Martínez, quien se diferencia entre los escritores por su formación académica en

matemáticas, protagonizó en el año 2005 una disputa estética de gran repercusión con el crítico y periodista cultural Damián Tabarovsky quien desde las filas de la vanguardia formalista, descalificó la narrativa de Martínez tildándola de conservadora, anticuada y poco original.

En efecto, Tabarovsky, en su obra *Literatura de izquierda* (2004), lo catalogó, dentro de su intento de periodización de la literatura argentina post borgiana, como parte del grupo de los “jóvenes serios” junto a Leopoldo Brizuela, Marcelo Birmajer, Pablo De Santis, porque con gesto solemne reproducían modelos ya probados y agotados sin conseguir calidad ni originalidad literarias ².

La reacción de Martínez no se hizo esperar. Publicó en el año 2005 “*Un ejercicio de esgrima*” (Martínez, 2005, p. 158-208), un artículo en el que examina y refuta, punto por punto, estocada por estocada, los presupuestos, aseveraciones y críticas de su ex amigo y prestigioso adversario en el campo de las letras.

En este texto Martínez defiende el valor del mercado y de los premios literarios como medios de descubrimiento y validación de nuevos escritores, y discute con Tabarovsky sobre los criterios para juzgar la originalidad y calidad de las producciones artísticas. Ante la acusación de anticuado y poco innovador que le hace su adversario, Martínez se defiende alegando que la literatura trabaja con significados y no con juegos formales, y que la originalidad se logra creando en cada obra “una retórica propia”, sin descartar la recuperación de procedimientos y registros literarios ya empleados por autores clásicos, y sin necesidad de “vaciar” de contenido el lenguaje ni de prescindir de la trama y de los personajes, como propone Tabarovsky.

Postulamos, en consecuencia, que los cambios operados en la construcción del enunciador en su siguiente novela, *La muerte lenta de Luciana B.*, guardan relación con este ataque que amenaza la posición alcanzada por Martínez en el sistema de relaciones en que actúa. *La construcción del enunciador en primera persona* en este relato resulta una opción discursiva estratégica que favorece la identificación del enunciador con el agente social, mientras que la caracterización del sujeto textual, simulacro de Martínez, le permite dar cuenta de la idoneidad del yo en el ámbito del saber literario y a la vez del científico, y por otro lado, mantener el espacio conquistado en el mercado con *Crímenes Imperceptibles*. Dicho en otros términos: preservar su prestigio de escritor y la rentabilidad de sus novelas.

La muerte lenta de Luciana B.

Cuando Guillermo Martínez escribe *La muerte lenta de Luciana B.*, tiene ya varios libros publicados³ y algunos premios, es decir, cuenta con reconocimiento social en el sistema de relaciones en que actúa. Sus competencias literarias le permiten realizar en la novela dos tipos de operaciones en la construcción del enunciado : por un lado, *repetir recursos de probada eficacia*, socialmente valorados en la red de relaciones en que se inscribe su práctica; y por otro lado, *introducir variantes innovadoras* que ponen en valor orientaciones de su propia formación literaria y científica.

La opción por *el género policial*, por ejemplo, es un recurso ya empleado anteriormente con éxito en el mercado, que puede explicarse por la necesidad de asegurarse aceptabilidad y rentabilidad. *La muerte lenta de Luciana B.* repite la fórmula del policial al estilo clásico, donde el crimen aparece separado de su motivación social: se trata, supuestamente, de una venganza “privada”. El tratamiento del género tiene también algunas características similares a *Crímenes Imperceptibles*: la serialidad de las muertes, la figura del investigador oficial poco eficaz- el comisario Ramoneda-, el protagonismo de un detective improvisado que en este caso no es matemático sino escritor, y, principalmente, *el carácter “imperceptible” de los crímenes*, que pueden verse también como desafortunados accidentes producto del azar.

La opción discursiva *enunciador en primera persona*, otro recurso que se repite, resulta estratégicamente funcional en más de un sentido.⁴

1º) En primer lugar, y con respecto a *la estructura de la novela*, el uso de la primera persona favorece la introducción de una variante dentro del género: *el policial por versiones*.

En efecto, la primera persona supone la adopción de *una perspectiva restringida*, un punto de vista limitado a las percepciones y valoraciones que el sujeto enunciator puede construir en forma verosímil. Deslinda así un campo de conocimiento sesgado por la subjetividad, del que surge *una determinada versión sobre los hechos percibidos*. Como recurso enunciativo resulta particularmente redituable porque autoriza la emergencia de *otras versiones* de las muertes que no pueden ser confirmadas ni refutadas. En *La muerte lenta de Luciana B.*, la primera persona *corresponde a un enunciator que desempeña el rol temático de escritor*, cuyo nombre propio nunca conocemos, y que actúa como improvisado investigador de las muertes de la familia de Luciana. Su versión de los hechos se contrapone principalmente a la de Kloster, el otro escritor relacionado con Luciana a quien ésta responsabiliza de todas sus pérdidas. Pero también hay otra versión bastante más débil, de menor credibilidad, la de la propia Luciana – a la que se le atribuye cierto grado de alienación y delirio persecutorio provocados por las desgracias sufridas- , y una cuarta

versión del Comisario Ramoneda, quien, basándose en las internaciones y diagnósticos psiquiátricos de Luciana, resuelve la investigación oficial culpando a la propia víctima.

Así, la novela está construida como una yuxtaposición de versiones contrapuestas que van resignificando la trama y que hacen progresar la historia por la vía de la ambigüedad; a diferencia de *Crímenes Imperceptibles*, en *La muerte lenta de Luciana B. el final es abierto* – también una innovación-dejando en manos del lector la decisión de qué versión creer.

Aunque *el policial por versiones y la rotación de puntos de vista* no es una novedad dentro del género⁵, Martínez lo emplea en esta novela por primera vez, como un procedimiento complejo propuesto por él mismo en “*Un ejercicio de esgrima*” para experimentar e innovar más allá de lo puramente formal. Esta estrategia proporciona al sujeto escritor una ventaja adicional: le permite *el desplazamiento de la trama al plano de las conjeturas*,⁶ otro procedimiento ya empleado antes con éxito, que en *La muerte lenta de Luciana B.* es reivindicado por el protagonista como novedoso en el género, reconociendo explícitamente su deuda con Henry James: “¿Qué es lo que cuenta sobre todo en una novela policial? No lo hechos por supuesto, no la sucesión de cadáveres, sino las conjeturas, las posibles explicaciones, lo que debe leerse *por detrás*.” (Martínez, 2007, p. 116). Al inscribirse como continuador del maestro, Martínez jerarquiza su propia producción.

Por otra parte, el enunciador en primera persona desempeña, a nivel de la trama, *el rol de un escritor joven poco exitoso*. Frente a él surge la poderosa figura de Kloster, también escritor, pero famoso, misterioso, intrigante. En tanto construcciones textuales, ambas figuras operan como un recurso destinado a *rescatar la competencia literaria* del autor. Adicionalmente, esta opción discursiva favorece la identificación del agente social en la figura del enunciador.⁷

2ª Por otra parte, el enunciador – escritor se caracteriza por la pericia en *el manejo de una diversidad de saberes* que construyen sus competencias en su rol de escritor.⁸ Concretamente, dichas competencias giran alrededor de *tres campos de conocimiento articulados entre sí*:

a) *el campo artístico-literario*, donde el sujeto social capitaliza recursos provenientes de sus lecturas de formación, de su producción crítica y de su propia práctica.

b) *el campo jurídico*, donde se tratan cuestiones relativas al delito, al castigo y a la búsqueda de la verdad.

c) *el campo científico*, donde se retoma el tema de la causalidad y el azar, ya empleado con éxito en *Crímenes Imperceptibles*.

El modo como se hace circular la información proveniente de esta diversidad de saberes es el *diálogo*.⁹

a) En el campo artístico literario, el diálogo de mayor peso es el que sostiene con Kloster. Al ser ambos escritores, en la conversación circula gran cantidad de información sobre las prácticas habituales en la profesión literaria. También se citan tangencialmente autores como James, Conrad, De Quincey, Wittgenstein. Si bien en todos estos tópicos se reconoce, a nivel intratextual, el trabajo sobre el verosímil de la novela, desde una perspectiva extratextual dichas referencias están destinados sin duda a dar cuenta del lugar en que se ubica el yo en el sistema de relaciones literario, y a poner en valor la experiencia y el conocimiento del sujeto social en el campo de su práctica.

b) El segundo campo de conocimientos, *el jurídico*, plantea cuestiones relativas a la proporción entre el delito y el castigo, y pone en juego el concepto de que *a la Justicia no le importa tanto lo verdadero como lo demostrable*, porque sobrevalora la evidencia física. Este argumento puede verse como un modo de poner en tela de juicio el tema del descubrimiento de la verdad en la criminalística, verdad que la trama de la novela postula como inaprensible en tanto sólo es posible acceder a versiones incompletas de ella. Con este cuestionamiento a las limitaciones de la Justicia, el escritor también respalda la opción por el policial de versiones, en la medida en que resulta más parecido a la realidad que el policial tradicional, y una opción más novedosa para la estructuración de su novela.

c) En el tercer campo de conocimientos, *el científico*, el enunciador, a través del personaje de Kloster, propone el uso de postulados científicos para la investigación criminal. Así, las muertes de la familia de Luciana son presentadas como una racha de fatalidades producto del azar. Esta línea de argumentación, débil y un poco forzada desde el punto de vista de la verosimilitud, se vuelve comprensible por la necesidad del sujeto social de mostrar sus saberes en el campo de la matemática y de la estadística.

Esta mirada sobre el azar, y la justificación científica que recibe en la ficción, intenta innovar subvirtiendo la causalidad típica del policial, género en el que todo indicio remite a un sospechoso. Como opción discursiva, se orienta a poner en valor su formación matemática, como recurso para diferenciarse en el ámbito literario.

Así, el enunciador, entendido como construcción textual, resulta ser la opción discursiva fundamental en *La muerte lenta de Luciana B.* A través de un discurso modulado por una primera persona que dialoga con otros personajes, Martínez configura un *policial de versiones* con final abierto, que lleva al plano de la discusión estética el problema del conocimiento de la verdad, postulada como inaprensible en la medida en que sólo es posible acceder a versiones incompletas de ella ; y por otro

lado, pone en juego una diversidad de saberes que rescatan el capital específico del sujeto social, mostrando una particular competencia para decir adecuadamente lo que conoce. El modo de configurar el enunciador como sujeto dotado de autoridad y legitimidad para decir, le ha permitido al escritor ostentar sus conocimientos letrados sobre los dos campos del saber que definen su identidad social: el científico y el literario. La construcción del sujeto intratextual constituye, en esta novela, una estrategia de Martínez para reposicionarse como escritor original e innovador, refutando las acusaciones recibidas y legitimándose así como creador de ficciones dentro del ámbito estético desde el que ha sido cuestionado.

A través de la novela y del ensayo “*Un ejercicio de esgrima*”, Martínez participa en la lucha por el control de los sentidos y de la definición de valores que se dan al interior del campo estético-literario, principalmente en lo que debe entenderse por “innovación” y “originalidad” en literatura, desafiando la moda de los experimentos formales con el lenguaje que impera en la narrativa de la época.

Notas

¹ La categoría de “posición” o “lugar” se define principalmente por la noción de competencia, gestión y trayectoria del agente social. Nuestro enfoque articula categorías provenientes de la Sociología y del Análisis del discurso, que otorgan un lugar central a la relación del discurso con el lugar social desde el cual es producido. La elaboración de un texto literario es una práctica discursiva en la que el sujeto social, en su rol de escritor, realiza una serie de acciones que guardan relación con la posición o lugar desde el cual actúa

² “La de los jóvenes serios...es una vuelta a la literatura de ideas, hecho casi elogiado hoy en día, si no fuera porque las ideas que vuelven son las más remanidas, las más convencionales...” Citado por el propio Martínez en *La fórmula de la inmortalidad* (2005), pág. 207.

³ Dos libros de cuentos: *La jungla sin bestias* (1982) e *Infierno grande* (1969); y tres novelas: *Acerca de Roderer*(1992), *La mujer del maestro*(1998) y *Crímenes imperceptibles* (2003), su obra consagratória.

⁴ A excepción de *La mujer del maestro*, las demás novelas de Martínez emplean la primera persona, incluida la que publica posteriormente: *Yo también tuve una novia bisexual* (2011). Buenos Aires: Planeta. Martínez lo considera *un recurso de verosimilitud*: “En un mundo en el que faltan las certidumbres y aún la objetividad de la ciencia está en duda, la voz humana solitaria, contando su propia historia, puede parecer la única manera auténtica de traducir la conciencia(...) Crea una ilusión de realidad” (Martínez, 2005, pág.69).

⁵ De hecho hay dos obras clásicas, *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell y *En el bosque*, de Akutagawa, que el propio Martínez cita como fuentes de inspiración. (Martínez, 2005, pág. 194).

⁶ Entendemos por conjetura una opinión basada en indicios y observaciones, no en pruebas. Las conjeturas, desde el punto de vista lógico, son formas válidas de inferencias en la medida en que se hayan nutrido de informaciones previas.

⁷ El protagonismo de dos escritores es un recurso ya empleado en *La mujer del maestro* (1998), que se inspira en el esquema narrativo típico de las novelas de escritores de Henry James, en las que interactúan dos personajes de la misma profesión pero en relación asimétrica: uno inexperto y el otro, autor consagrado. En *La lección del maestro* (obsérvese la similitud de los títulos), por ejemplo, el joven Paul Obert pretende aprender el arte de novelar del famoso escritor Henry St.George. Este recurso puede verse como una manera de añadir valor a la propia producción, inscribiéndose como continuador de un estilo literario reconocido.

⁸ La articulación de conocimientos provenientes de diversos campos del saber es una estrategia de base ya empleada con éxito en *Crímenes Imperceptibles*. Lo que varía en esta novela es la composición de los saberes empleados.

9 El propio autor ha reconocido la importancia de la estructura dialógica en la novela, ya que en sus orígenes fue concebida como una obra dramática. En *Entrevista a Guillermo Martínez* (2010) Río Negro on line.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1983) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

KERBRAT ORECCHIONI, Catherine (1993) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial.

FILINICH, María Isabel (1997) *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México, Plaza y Janés.

JAMES, Henry (2008) *La lección del maestro y otros relatos* Buenos Aires, El cuenco de plata.

LINK, Daniel (compilador) (2003). *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La marca editora.

MARTÍNEZ, Guillermo (2009) *Infierno grande*. Buenos Aires, Planeta.

----- (1996) *Acerca de Roderer*. Buenos Aires, Planeta.

----- (1998) *La mujer del maestro*. Buenos Aires, Planeta

----- (2003) *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires, Planeta.

----- (2003) *Borges y la matemática*. Buenos Aires, Seix Barral.

----- (2005) *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires, Seix Barral.

----- (2007) *La muerte lenta de Luciana B*. Buenos Aires, Planeta

----- (2011) *Yo también tuve una novia bisexual*. Buenos Aires, Planeta

MOZEJKO, Danuta Teresa Y COSTA, Ricardo Lionel (2002) *Lugares del decir I. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo Sapiens.

----- (2007) *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo sapiens.

----- (2009) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario, Homo Sapiens.

TABAROVSKY, Damián (2004). *Literatura de izquierda*. Cáceres (España), Periférica.

Artículos de Internet

Sitio oficial del escritor: www.guillermomartinezweb.blogspot.com

El imperio de las conjeturas (2010), entrevista a Guillermo Martínez para La Nación .com

Henry James (2006) *Gaceta*. Universidad veracruzana.

Entrevista a Guillermo Martínez (2010), Río Negro on line.

Eloy Martínez, Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino, *suplemento Cultura de La Nación* (1996).

El Caso Anfibia, la Home Page de la revista como dispositivo de producción de sentido

Juan Manuel Reinoso

juanmanuelreinoso@yahoo.com.ar

Proyecto de Investigación “La Comunicación en las sociedades mediatizadas: prácticas y discursos en la construcción de identidades” PROICO 4-1312

El trabajo es un adelanto para la tesis de grado de la Licenciatura en Comunicación Social

Directora: Licenciada Olga Lucero

Universidad Nacional de San Luis

Resumen

La Revista Anfibia nació siendo alternativa. Sus periodistas, todos “anfibios” trascienden las fronteras de lo previsible. La publicación no se enmarca dentro de los tópicos del discurso periodístico de la objetividad: Propone una mirada particular y diferenciadora. ¿Diferente a qué? A todo lo que pueda esperarse de un medio de comunicación convencional. Temáticas, miradas y profundizaciones. Es una publicación periódica digital con actualizaciones irregulares en su temporalidad, que la distinguen de otras de la prensa digital. Su funcionamiento como dispositivo de producción de sentido, en términos de Verón, presenta particularidades propias de un formato On line que queremos explorar. El objetivo del siguiente trabajo será describir y analizar que operaciones desencadena la Home Page de la revista Anfibia como dispositivo de producción de sentido.

La Revista Anfibia tiene un discurso donde no se ocultan las miradas de sus autores bajo las reglas sagradas del periodismo profesional. Todos sus artículos se firman, llevan las marcas de sus autores/as. Su origen es alternativo. ¿A qué?: a los medios de comunicación tradicionales. Sus redactores, todos *anfibios*, que vienen de diferentes ámbitos [académicos y periodísticos] trascienden las fronteras de lo previsible. La publicación no se enmarca dentro de los tópicos del discurso periodístico de la objetividad: Propone una mirada particular y diferenciadora a todo lo que pueda esperarse de un medio de comunicación convencional. Temáticas, miradas y profundizaciones.

Es una publicación periódica digital con actualizaciones irregulares en su temporalidad, que la distinguen de otras de la prensa digital. Quizás esta irregularidad/asistematicidad sea manifiestamente intencional y eso haga de la misma una marca visible para que los lectores de esta revista entiendan que lo que la diferencia es un contrato con el lector tratando de entender la *actualidad periodística* de un modo distintivo.

Su funcionamiento como dispositivo de producción de sentido, en términos de Verón, presenta particularidades propias de un formato on line que queremos explorar.

La revista debutó en mayo del 2012. La primera crónica publicada era sobre Corea del Sur y fue firmada por los escritores Juan Villoro y Martín Caparrós. El mexicano puso el texto y el argentino las fotos.

Orígenes

A diferencia de otras publicaciones periodísticas trabaja con criterios que la diferencian, algunos característicos de la mayoría de los soportes digitales y otros claramente diferenciables de otros soportes de prensa vinculados a un modelo periodístico tradicional donde existen concepciones de noticia, información, actualidad, realidad que no parece tener puntos en común con esta revista.

Es una publicación digital que, por un lado, no responde a los criterios de actualización informativa de la prensa diaria, pero por otro tampoco lo hace con respecto a los principios de actualización de los periódicos de carácter semanal, mensual o bimensual. La misma tiene actualizaciones de contenido irregulares, es decir que no se repiten en iguales periodos de tiempo. Su criterio puede pensarse desde otro lugar; todo lo que allí se publica presenta una marca de registro claramente diferente de la prensa tradicional donde la actualización permanente le quita profundidad a los planteos de lo que se entiende por realidad.

Nos interesa además la exploración del caso Anfibia porque en ella se visualizan rasgos distintivos del Nuevo Periodismo (NP) como un proyecto narrativo alternativo en su vinculación con la realidad y el lenguaje de la prensa diaria.

Home Page

La revista presenta un enfoque de tapa distinto a los diarios o periódicos digitales. Teniendo en cuenta que su conexión con los lectores es digital y no impresa, no presenta, en su portada, una única titulación central, sino que nos muestra cincocrónicas que pueden ser consideradas relevantes, y van rotando en la página principal [homepage].

Anfibia se encuentra más cercana a la lógica de la actualidad informativa de un semanario que de lo que se constituye como un diario digital. Gastón Cingolani propone una característica central de la tapa de un Semanario que nos interesa destacar:

¿Qué hace que una sociedad considere algo como una tapa de semanario, y por lo tanto, la constituya como tal? Esta gramática se compone sustancialmente de una sola regla: para que algo sea una tapa tendrá que comportarse como el primer folio de un volumen. (Cingolani en Temperley, 2011)

Introduciremos aquí una pregunta retórica: ¿Y si las notas van cambiando continuamente y es el lector el que puede elegir desde qué punto temático sumergirse en la lectura de cualquiera de sus artículos? Si la lectura central se descentraliza, se vuelve difusa con esas otras realidades, si la mirada

sobre el tema de la actualidad se va corriendo hacia miradas y se pluraliza, se transforma en realidades. Anfibia nos propone muchas realidades, la de sus narradores de palabras (escritores) y la de sus otros narradores (capturadores de imágenes) fotógrafos.

La home page Anfibia presenta además algunas particularidades como producto digital y puntualmente como producto periodístico, diferenciándose con las tapas papel de los distintos soportes de prensa existentes.

Existe un aporte anterior a nuestro trabajo, un estudio de Oscar Traversa, al que haremos referencia ya que plantea justamente como complejas las diferenciaciones entre los soportes papel y digital y en los procesos de transposición que puedan darse:

Lo primero que nos surgió como problema a los que participamos de este estudio fue lo resumido con los términos "parcialmente equivalente", pues notamos que el inicio de ambos productos periodísticos, destinado a indicar su identidad, no era semejante a pesar de cumplir funciones cercanas... (Traversa, 2011)

Traversa reconoce aquí como complejos los procesos de equivalencia entre ambos soportes [Digital e impreso]. Coincidimos con el autor en que no podemos plantearlos en esos términos porque entendemos que la aparición de lo digital y los procesos de digitalización y transposición posteriores responden a nuevas lógicas tanto de producción de contenidos, en este caso periodísticos, como de recepción y consumo. El mismo autor reforzará esta idea

(...) fijar similitudes y diferencias no constituía una tarea simple, fruto de una descripción meramente componencial, reducida a una lista más o menos extensa de atributos; si bien esa tarea es operativamente indispensable; no podía considerarse suficiente, requería además, desentrañar los procedimientos que conlleva cada una de las variantes que, al menos desde un punto de vista meramente funcional, presenta diferencias, de las que pueden suponerse plurales consecuencias en la producción de sentido. (Traversa, 2011)

Por ello creemos que sería poco acertado plantearlos de un modo equivalente, ya que estaríamos sentándonos sobre una idea de imposibilidad de todo lo que la misma digitalización genera con una producción de sentido diferente, debido a que no sería apropiado pensar desde la misma lógica la propia composición de contenidos periodísticos digitales que los que se utilizan como recursos cuando el soporte final será el papel.

“Así como las tapas de las revistas en soporte papel presentan diferentes instancias de funcionamiento: exhibición (en el kiosco) -lectura-almacenamiento” (Cingolani en Temperley, 2011). Lo cual marca una clara diferencia con los soportes digitales, en que una de sus instancias deja de funcionar, específicamente el almacenamiento.

Anfibia responde al formato de las home pages donde existen dos instancias como son las de exhibición y lectura. En este caso el almacenamiento personal (cada vez menor) de las publicaciones

impresas es remplazado por el on-line. Es decir que todo el archivo digital de la revista, desde su nacimiento, va a estar en la web donde los usuarios-lectores van a poder acceder a los registros de las diferentes crónicas a través de un buscador como tienen la mayoría de las páginas web actuales.

Desde el escepticismo se podría pensar este tipo de almacenamiento de crónica son line como un aspecto negativo vinculado a un archivo virtual. Lo virtual tiene otro modo de guardarse. Es distinto al papel. Reviste de la imposibilidad de volver hacia atrás en el modo tradicional de los clásicos archivos históricos. Nos inclinamos aquí por destacar una herramienta típica de la era digital: el buscador, con un crecimiento sin precedentes, puede otorgarnos una precisión [casi] absoluta en la localización de aquello que nos interesa. En contraposición, los archivos históricos de los grandes diarios no permiten un acceso indiscriminado a la información tal como nos plantean los buscadores actuales.

El buscador de la revista (nos referimos a la ubicación visual en la home page) ubicado en la misma línea en la que se encuentran las secciones [Crónicas, Fotos, Videos, Ferias, Blog, Autores] nos permite dar con el material que se encuentra almacenado en el propio dispositivo desde el nacimiento de Anfibia.

Amparo Rocha describe algunos cambios de la era digital haciendo hincapié en lo indicial:

(...) lo digno de remarcar en este caso es esa dimensión indicial, de contacto, de deslizamiento, en la que una prótesis de la mano-o del dedo índice-, para ser más precisos- ejecuta acciones y hace trabajar una máquina. Sin duda, el pasaje de una interfaz simbólica a una gráfica supuso una verdadera revolución en los hábitos de los usuarios de computadoras. (Amparo Rocha, 2008, p. 13)

El mismo Traversa plantea otros aspectos importantes de la digitalización

(...) las variantes que ofrece la digitalización admiten cambios de un costo tanto temporal como de recursos no fácilmente alcanzables por otros soportes. Esto confiere a las publicaciones que se valen de ese recurso una cualidad emergencial ausente en el universo del papel, del que puede suponerse un arraigo de las costumbres de lectura de una magnitud y características disímiles (...). (Traversa, 2011)

Si bien Anfibia no es un soporte transpositivo, del papel a lo digital, ya que nació en el formato en el que hoy vive, creemos que hay rastros de una transposición en el género. No es una transposición soporte papel a soporte digital pero sí hay una transposición en términos genéricos.

La aparición de Anfibia en el formato digital no podemos considerarla como casual. Es un proyecto institucional de la Universidad Nacional de San Martín con periodistas de renombre como Alarcón, Caparrós y Villoro. La ubicación de los logos en la parte superior derecha de la página: la Fundación de Periodismo Iberoamericano, y la Universidad Nacional de San Martín nos parecen elementos bien significativos, ya que en ese espacio los diarios o periódicos impresos- y sus equivalentes transposiciones digitales- suelen estar sujetos a las leyes de mercado y deben aprovecharlos como

espacios prioritarios: en relación a la publicidad, anuncios de obsequios, o adelantos de lo que el lector podrá encontrar en las páginas interiores del medio.

La revista Anfibia no está sujeta a las leyes de sostenimiento económico, refiriéndonos al nivel de gastos de otros soportes y, esto lo consideramos un punto fundamental, que se verá reflejado en su agenda temática tanto como en el modo de abordaje que pueda darse a los distintos tópicos que trata.

Nuevo Periodismo on line

En cuanto a la propuesta editorial de la revista, Anfibia es presentada en su propio sitio web como una revista digital de crónicas y relatos de no ficción. Ambas son características fundantes del Nuevo Periodismo, además “se propone desmalezar algunas zonas de la realidad nacional e internacional, con especial énfasis en América Latina, y ofrece un viaje literario con el mayor rigor periodístico e investigativo, desde los nuevos relatos de la contemporaneidad”. (Anfibia, 2013)

La elección de la misma está vinculada con su inscripción dentro de la corriente del NP que, desde mediados de los 60 en Argentina y Estados Unidos, generaron diferentes espacios alternativos a la prensa tradicional y masiva. Entre las publicaciones afines al género, pertenecientes a la prensa gráfica, podemos mencionar Página 12, Crisis, Contorno, y Primera Plana.

El Nuevo Periodismo es un movimiento que presenta un nuevo modo de posicionarse frente a los hechos, de construir y narrar diferentes acontecimientos. Anfibia es un medio con esta perspectiva y en constante crecimiento como la prensa digital en general y con un soporte con particularidades propias de una nueva generación de lectores que exigen nuevos recursos que analizaremos en ésta investigación.

La revista salió al mercado sin la presión de un proyecto empresarial, será más bien una propuesta académica de la Universidad Nacional de San Martín y la Fundación Iberoamericana de Periodismo, lo que le imprime un carácter diferenciador en cuanto a la agenda temática y a sus intereses.

La propia publicación define en su nombre una clara propuesta editorial, pero también estética: Anfibia es “el cruce de los discursos del periodismo hacia las fronteras académicas y de los discursos de la teoría y el análisis hacia las nuevas narrativas”. Trata los temas desde las academias con la mirada literaria que aporta el Nuevo Periodismo. La revista tiene clara su intencionalidad al decir “Lo contemporáneo requiere de nuevas lecturas y de nuevas escrituras. La misión de las crónicas de Anfibia es dar cuenta de esa complejidad desde la calidad narrativa...” (Anfibia, 2013)

Escudero Chauvel dirá en Malvinas, el Gran Relato: los medios declaran “en la deontología periodística, el sujeto de la enunciación debe cancelarse detrás de una estrategia de presentación de los hechos, sin comentarios, como sucede en la novela realista con el autor omnisciente” (Escudero Chauvel, 1996, p. 36).

Semejante afirmación dispara al menos un interrogante: ¿es posible pensar en la cancelación de un sujeto? Una primera respuesta podría ser que el periodismo tradicional han creado un verosímil – vinculado a la objetividad, la neutralidad, la imparcialidad- , pero no por eso produce *verdad* sino, en todo caso, un *efecto de verdad* porque bajo esa lógica, cada género establece sus propias leyes de verosimilitud.

El NP y la revista Anfibia, en este caso por estar inscrita dentro de este movimiento, no cancela el sujeto que enuncia, porque entiende que eso no es posible, trabaja con otras reglas que producen una idea de verosímil distinto al periodismo tradicional. Michael Johnson establece una clara diferenciación al decir que bajo esta corriente los periodistas se vinculan de otro modo con aquello que narran:

Es quizás, esa relación con el material tratado lo que importa más y ha merecido, por otra parte, mayor atención de la crítica del movimiento. Tanto como era posible, los reporteros se hacían presentes y se vinculaban con los hechos sobre los cuales escribían; buscaban la información por dentro en lugar de confiarse en los rumores o los relatos de la prensa oficial; su periodismo intentaba comunicar los hechos en sí, como un estilo personal de interés y participación. (Johnson, 1975 en Navarrete, p. 2)

Como plantea el autor esta vinculación con los hechos y el sello propio de los sujetos narradores nos aporta una idea para poder pensar en las marcas que diferencian al Nuevo Periodismo de otros estilos. Anfibia está llena de marcas que no son casuales sino todo lo contrario. Las lleva como huella identitaria donde el “sello” de quién dice marca el rumbo de *cómo* se narra. Creemos importante aclarar que existen al menos dos tipos de estrategias discursivas: aquellas que revelan marcas del sujeto enunciador y aquellas que las ocultan.

Un tipo paradigmático de discurso que trabaja sobre la cancelación del sujeto enunciador, es el discurso de la prensa; en cambio hay otros que eligen revelarlo, como es el caso de cierto tipo de literatura. Anfibia lo revela, se hace cargo y utiliza la crónica no como una narración cronológica de sucesos sino como narración con sujetos que narran aquello que miran y los atraviesa.

En la cadena productiva de los medios existen una serie de términos claves en materia de producción periodística. Uno de ellos es el de lenguaje y para señalar su rol en la producción social del sentido, nos remitimos a Todorov:

Las palabras no son pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, sino que se constituyen como una entidad autónoma, regida por sus propias leyes y que se pueden juzgar por sí mismas. Su importancia supera la de las cosas que se suponía que reflejaban (Todorov, 1970)

El mismo Todorov sostiene- que muchos años antes de la revolución mediática de lo que en términos de Verón serán las sociedades mediatizadas- las palabras no siempre reflejan a las cosas, y que la construcción aunque inevitable no siempre es reconocida como tal:

La literatura a que, no obstante, simboliza la autonomía del discurso, no bastó para vencer la idea que las palabras reflejan a las cosas. El rasgo fundamental de toda nuestra civilización sigue siendo esta concepción del lenguaje-sombra, con formas quizás cambiantes, pero que no por ello son menos las consecuencias de los objetos que reflejan... (Todorov, 1970)

Lucrecia Escudero Chauvel sostiene:

Como el mundo posible narrativo, el mundo posible mediático suministra al lector un conjunto de informaciones simplificadas y estereotipadas que presuponen un trabajo de selección, interpretación y ensamblaje. El mundo posible mediático también es parasitario, porque las propiedades de los objetos de la información que predica muy a menudo no son explicitadas y el lector las da por descontadas en el mundo real. (Escudero Chauvel, 1996, p. 39)

La investigadora María Paulinelli afirma además que “el Nuevo Periodismo no ofrece solamente la narración organizada de los hechos o un testimonio documentado de los sucesos (...)”. La autora se refiere aquí a una de las características más relevantes del periodismo tradicional que ha entendido la lógica del tratamiento informativo como una organización de sucesos que parecen ser ajenos a la mirada de los sujetos. Por ello Johnson plantea un cambio radical con la aparición de esta nueva corriente narrativa, ya que el relato en el Nuevo Periodismo:

(...) estaría regido por el modo en que se entrelazan los sucesos que halló (el periodista), por cómo afectaron sus propios sentimientos, y sus pensamientos, y por cómo constituyeron una experiencia humana concreta para él, y para otras personas involucradas en ellos. (Johnson, 1975 en Navarrete, p. 3)

El periodismo tendrá, desde el surgimiento de esta nueva corriente, una vinculación diferente con la realidad. El autor Michael Johnson describe la aparición del NP desde una mirada renovadora del ejercicio profesional: “se refiere a la producción escrita de una nueva clase de periodistas, los cuales han roto con la práctica del periodismo tradicional para ejercer la libertad de un nuevo estilo de narración periodística y comentarios subjetivos, cándidos y creativos” (Johnson, 1975 en Navarrete, p. 3)

Estos cambios supondrán pensar en una perspectiva donde la mirada del que narra será tan importante como lo que se narra. Una de las características más relevantes del Nuevo Periodismo como género es que hay una mayor participación del periodista, quién se involucra con mayor compromiso en el proceso de producción de un suceso, y donde tanto su mirada como su punto de vista y su sello personal juegan un papel fundamental en el desempeño profesional.

La propia Escudero Chauvel refuerza la idea de no poder pensar un producto informativo sin marcas propias de esa misma industria: “y pareciera ser una de las operaciones ideológicas del medio: esconder las trazas, las improntas del discurso informativo, presentándole al lector una legibilidad y una inteligibilidad carente de fisuras” (Escudero Chauvel, 1996, p. 36).

El NP, a diferencia de lo que se había desarrollado hasta entonces en materia periodística, haría una utilización de las fuentes innovadora, lo que se vincula con la idea de un espíritu crítico: El periodista desconfía de los poderes y se acerca más a las problemáticas sociales, a las víctimas, a los silenciados.

Es por eso que la utilización de las fuentes ya no será, o no estará vinculada directamente a los sectores de poder (políticos, hombres del *establishment* económico, jueces, policías) sino a sectores a los que la prensa convencional no se solía otorgarle espacio regularmente en muchas publicaciones (prostitutas, jóvenes con adicciones, presos políticos, delincuentes, pobres) claramente estigmatizados hasta entonces por el periodismo.

Ramón Reig ha planteado en varias oportunidades que la información en la actualidad está fuertemente mercantilizada:

La mercantilización de los medios es tal que los contenidos se intoxican para lograr la venta del producto informativo. La espectacularidad como característica indispensable está presente en la mayoría de las parrillas televisivas de todos los países. Tampoco la prensa denominada más seria ha podido huir de la tabloidización de sus contenidos, que paulatinamente van dando prioridad a temas más ligeros y que cumplan de forma fundamental la función de entretener. (Reig, 2004, citado en Labio Bernal, 2005).

A diferencia de otros medios, la revista cuenta con una serie de secciones bien particulares que la distinguen en su singularidad. La misma se divide en: Crónicas-Fotos-Videos-Ferías-Blog-Autores.

Crónicas

La sección de crónicas es la primera en aparecer en la parte superior izquierda de la pantalla de la portada web de la revista. Es claramente la más importante y le da un carácter distintivo al tratamiento informativo. Desde la óptica del Nuevo Periodismo, la crónica es uno de los recursos narrativos más utilizados, ya que le imprime la mirada del autor como principio fundamental, lo que la hace un género periodístico donde lo que dice el autor está claramente marcado por la impronta de su mirada, hecho que lo distingue de toda idea de objetividad y neutralidad, ideas repetidas regularmente en el periodismo tradicional. Por lo tanto creemos importante distinguir este aspecto de la revista Anfibia que presenta la sección de crónicas como la de mayor visibilidad, y eso nos muestra ya en su línea editorial una evidente inclinación por una concepción del lenguaje cercano a Todorov quien impugna la idea del lenguaje-sombra como una descripción plana de lo real. Es por eso que pensamos al lenguaje desde otra perspectiva, la de creer en el mismo como elemento que crea/construye lo real. En otras palabras, poder repensar a la narración informativa bajo esa estructura donde se suele "ocultar" no dejando demasiadas "huellas" de quién va narra un acontecimiento.

Algunas las crónicas nos aportan una mirada inicial sobre aquello que venimos enunciando, ya que hablar de *Supremio Anfibio* en la titulación de un artículo haciendo referencia al prestigioso juez de la

Corte Suprema, Raúl Zaffaroni,, es un análisis al menos interesante. La crónica describe de una manera minuciosa y elocuente el perfil de un hombre que se mueve con mucha soltura en todos los terrenos, mostrando confianza y, seguridad en una profesional respaldado por su marcada y conocida trayectoria.

Otra propuesta narrativa innovadora de la revista en una de sus crónicas es la del *Erudito del porno* destacando a un coleccionista de films pornográficos de diferentes épocas. La revista propone allí una mirada sobre cómo es que colecciona, dándole el carácter positivo de una gran coleccionista y quitándole toda la estigmatización que lo prohibido tiene en una sociedad donde los medios no suelen darle voz a todo aquello que está considerado como tabú en el imaginario colectivo. Durante toda la crónica está claro donde se sitúa quién narra.

Creemos que estos dos ejemplos nos dejan un aporte interesante sobre el corpus a analizar y sobre la relación entre algunas reglas de estilo del NP y Anfibia.

En la propia declaración de la propuesta editorial se propone como principio la preponderancia en la narrativa profunda: “Lo contemporáneo requiere de nuevas lecturas y de nuevas escrituras. La misión de las crónicas de Anfibia es dar cuenta de esa complejidad desde la calidad narrativa”. (Anfibia, 2013)

Fotos

La sección fotos de la revista se encuentra situada al lado de las crónicas. Al clicar en dicha sección la misma nos muestra todas y cada una de las fotografías que acompañan las crónicas. Creemos que ya el hecho de separarlas, evidencia la idea de poder pensar en la autonomía del relato y de un sentido que puede ser complementario al de las crónicas al pensarlos como un producto acabado, pero también poder pensarlas desde un sentido propio y autónomo. No todas las fotografías que aparecen en la sección de fotos están necesariamente en la crónica sobre el mismo tema.

Por ejemplo si tomamos la crónica del 17 de mayo del año 2012 titulada *El supremo anfibio* sobre el juez de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, Raúl Eugenio Zaffaroni, tenemos por una lado tres fotografías que ilustran las tres páginas de la crónica sobre el juez, pero también tenemos en la sección de fotos 18 retratos más del Dr. Zaffaroni.

Lo que pretendemos afirmar, con el ejemplo, es que los anfibios le dan otros sentidos a este apartado, es decir que la sección fotos puede ser vista por los lectores sin la necesidad de remitirse a la sección crónicas necesariamente; también podemos presuponer que dicho lector podrá construir una idea de lo que el fotógrafo de la revista quiso plasmar del sujeto entrevistado por el cronista.

Títulos

Las crónicas, fotos, videos, blog, y autores tienen una forma de titular donde la ironía está presente de manera regular en cada uno de ellos: *El Supremo Anfibio* (entrevista al Dr. Zaffaroni), *Tráfico de*

Escarabajos (comercialización de insectos como mascotas), *Forzudas, la belleza del cuerpo femenino* (mujeres fisicoculturistas), *Nadar solo* (muertos por la inundación en Bs. As.), *Fuiste mi primavera* (Sobre alcohólicos internados), y *Esperando el milagro* (elecciones en Venezuela). Cualquier lector que se precie de tomarse un momento frente a la mirada de cualquiera de estas secciones se dará cuenta que para entender de qué se trata deben haber universos compartidos entre autor y lector.

Eliseo Verón establece una serie de ideas en torno al contrato de lectura que cada medio de comunicación establece con sus lectores:

La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos el contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos partes, entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato. (Verón, 1985, p. 72)

En *Anfibia* está claro que ese contrato con los lectores tiene que ver con inclinarse por aquellos que comparten un universo de significados con quienes allí escriben. La forma y el modo de titulación de todas las secciones de la revista son opacos.

Es decir, que no se refieren unívocamente a aquello que aluden, por lo que no pueden ser pensados desde una mirada transparente del lenguaje.

Nos apoyaremos en autores como Todorov al decir que:

(...) los discursos no están regidos por una correspondencia con su referente sino por sus propias leyes, y denunciar la fraseología que, dentro de esos discursos, quiere hacernos creer lo contrario. Se trata de sacar al lenguaje de su transparencia ilusoria, de aprender a percibirlo y de estudiar al mismo tiempo las técnicas de que sirve, como el hombre invisible de Wells al beber su poción química para no existir a nuestros ojos” (Todorov, 1970)

Por lo contrario, detrás de esos relatos encontramos lectores ya informados, que buscan ir más allá de la mera recolección de datos. Los lectores de *Anfibia* buscan historias, algo que podemos relacionar como una característica propia del Nuevo Periodismo. Buscar historias, en este caso, no es buscar relatos literarios imaginarios, sino más bien recursos estilísticos narrativos que contengan hechos sucedidos en un mundo *real* narrados a través de recursos del NP como *Non Fiction*, pero que tienen elementos literarios que muestran una fuerte reivindicación pensando en que quién dice es tan importante como aquello que se dice.

Autores

En la sección Autores, se los presenta a los mismos de una manera poco formal, ya que cada uno de ellos es caracterizado en una en una mini biografía y las referencias suelen no tener mucho que ver con su formación profesional sino con sus experiencias de vida, que además suelen ser muy íntimas como tales. Veamos el relato de presentación de uno de los cronistas:

Daniel Alarcón quiso ser futbolista, un gran futbolista. No pudo. Se dedicó a escribir: crear historias, inventar y entender las tramas que existen entre la gente. Fue una buena decisión. Nació en Lima, pero se crió en Alabama. De chico, se sentaba con su papá en los restaurantes, miraban a la gente que hablaba inglés, los veían gesticular y pensaban qué podrían estar diciendo: juntos, se divertían mucho.

Tenemos también la particular presentación de la fotografía Alejandra Sánchez Insunza:

Al ir a acostarse Alejandra piensa en si va a poder dormir. Piensa en lo que tiene que hacer y no ha hecho, en los viajes que le quedan, los proyectos pendientes. La angustia mucho no tener tiempo suficiente para ver todo lo que quiere ver, para escribir sobre todo eso. Y se pone ansiosa y piensa. Piensa en recuerdos de la infancia, planes, conversaciones, en otros sueños, lejanos, concretos, alcanzados, en las posibilidades de desayuno, en tal o cual corte pelo y, allí, finalmente, Alejandra se duerme. (Anfibia, 2013)

Volviendo a tomar como referencia a Eliseo Verón y parafraseándolo inferimos que por las marcas que observamos en el contrato se evidencia una complicidad entre los autores de las crónicas y fotos de la publicación analizada y con los lectores. Los *Anfibios* van y vienen de la formalidad de narrar realidades terribles o notas extravagantes con datos y referencias bien propias de cualquier ciudadano lector apasionado por las crónicas. Estos periodistas son gente como uno, que pueden tener fortalezas y debilidades como cualquiera. Miedo al dormir, a los animales, pero también se animan a soñar con esas cosas que sueña cualquiera de nosotros. No serían enunciadores pedagógicos en términos veronianos, muy utilizados por el ejercicio periodístico tradicional, donde se hacen lecturas de una realidad compleja intentando explicarle a quién lee cuales son las claves para comprender eso que la prensa suele llamar *actualidad*. Aquí los anfibios eligen nadar o narrar desde las orillas, desde un nuevo lugar, fundado por el Nuevo Periodismo donde muchos profesionales hoy se animan a experimentar.

La Agenda

Con sólo mirar la portada de un medio periodístico uno podría encontrar algunas claves en términos de agenda. La misma tiene varias implicancias, y una de ellas es cómo se construyen los temas que el medio elige tocar y cómo son tratados de diferentes modos antes de llegar a ser el producto final que termina llegando a los lectores. B Cohen plantea: “La prensa puede no ser exitosa la mayor parte del tiempo para decirle a la gente qué pensar, pero es sorprendentemente exitosa para decirle a sus lectores acerca de qué pensar”. Anfibia al romper con la idea tradicional de actualidad, que utiliza a cotidianamente la prensa diaria tocando temas que salen de la agenda compartida por todos los diarios impresos y digitales, no se deja llevar por esa agenda temática sino que toca otros temas donde la profundización de sus interrogantes en torno a establecer pistas o claves de una realidad compleja que pretenden profundizar desde otra óptica.

Nos animamos a pensar que cualquiera de las crónicas de esta revista podría leerse atemporalmente, y sin embargo no por eso dejaría de entenderse aquello que se está leyendo.

Esta propuesta, que sostiene una temporalidad propia, es lo que nos lleva a pensar en la diferencia con respecto a la prensa diaria que con su idea de actualidad se convierte en una máquina residual informativa; todo aquello que se publica puede ser desechado en cuestión de horas.

¿Los cronistas de Anfibia se habrán preguntado qué valor puede tener todo un trabajo intelectual que de un día a otro puede arrojarse al olvido? Desde ese punto es que podemos pensar en la construcción de otro tipo de agenda. La agenda Anfibia es en suma mucho más compleja, busca otorgarle espacio a aquellos temas que no caben en los medios tradicionales. La complejidad de las prácticas sociales que suelen no poder cumplir con los criterios de noticiabilidad terminan dejando de lado toda aquella información que no cumple con determinados requisitos.

¿Habrá lugar en los grandes medios para saber cómo ve la realidad Argentina Omar Suarez, el dueño de un famoso Cabaret Argentino? ¿Tendrán espacio para saber que siente Nicolás, un pibe fascinado con un gurú Argentino de la onda de Ravi Shankar que asiste a las ceremonias donde algunos de sus compañeros alucinan?

Los medios tradicionales estigmatizan aquello que no entienden. Lo que no se sabe es si no lo entienden o las leyes del mercado no les otorgan tiempo para explicarlo. Anfibia se da ese espacio en términos de agenda, ya que no compete más que consigo misma y en relación a sus contenidos. La revista salió al mercado con un proyecto que tiene una impronta claramente académica en cuanto a que está sostenida por la Universidad Nacional de San Martín. El proyecto respalda una propuesta que le quita presión a la búsqueda informativa.

Es diferente un medio con sostenimiento público que uno sujeto a las leyes del mercado. La forma de sostenimiento define claramente la agenda. Aquella información que no revista un carácter rentable será mucho más complicada de cubrir por un medio que tiene la rentabilidad como principal forma de sostenimiento.

Agenda distinta pero agenda al fin

Es por ello que nos interesa destacar, además, la agenda temática de la publicación como una característica del Nuevo Periodismo en el tratamiento de temas de los que el Periodismo Tradicional no se ocupaba: juventud, género, poder, diversidad sexual, y medio ambiente, una óptica diferente a las que nos acostumbraron los medios tradicionales.

La teoría de los discursos sociales sostiene que en la red de semiosis infinita pueden distinguirse las condiciones de producción, reconocimiento y circulación. Ésta diferenciación metodológica ha de realizarse cada vez que se elige un objeto para el análisis del discurso, es por ello que nosotros elegimos

aproximarnos a la publicación elegida como un soporte de sentido concreto, donde las condiciones de producción -el NP- resultan determinantes tanto en el estilo, la estética y todo aquello que conforma la propuesta editorial.

Algunas aproximaciones

Creemos que la agenda al exponer dice. La selección temática que realiza el medio dice mucho sobre su propuesta editorial. Anfibia no será ajena a esta lógica. Es un sello como marca identitaria de la publicación.

Por otra parte es preciso no dejar de lado otra característica propia de Anfibia, que la inscribe dentro del NP y es el papel asumido por el sujeto o los sujetos que narran. El periodista asume un mayor involucramiento porque entiende que la objetividad y la neutralidad no son objetivos de este modelo del ejercicio profesional.

Pensamos a la información como una inevitable producción de los medios de comunicación y a la actualidad como el resultado de un conjunto de procesos intencionales muchas veces invisibilizados en la puesta en escena de cualquier producto periodístico.

Anfibia se presenta como una propuesta innovadora, una mirada editorial que se anima a pensar que la actividad periodística es mucho más profunda de lo que los medios tradicionales nos hacen creer a diario. Creemos que, a partir de lo desarrollado, la revista escoge hacerse cargo de aquello que algunos no se animan a decir y es que a veces en el periodismo, como en la vida, mirar en hondura puede resultar a veces riesgoso, pero eso es lo que claramente le imprime un arriesgado e importante desafío.

Bibliografía

ALSINA, Rodrigo (1993) *La construcción de la noticia*, Ed. Paidós.

ANGENOT, Marc (1989) *El discurso social: problemática de conjunto* en Un état du discours social. Le préambule. Montreal.

ATORRESI, Ana (1996) *Los estudios semióticos*. El caso de la crónica periodística. Red federal. Buenos Aires.

CHARAUDEAU, Patrick (2003) *El discurso de la información*, Ed. Gedisa, Barcelona.

ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia (1996) *Malvinas, el gran relato*. Gedisa, Barcelona.

KERBRAT-ORECCHIONI, C (1997) *Los subjetivemas afectivo y evaluativo; Subjetividad deíctica frente a afectiva o evaluativa; La grilla enfrentada al corpus*, en La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje. Exicial, Bs. As.

LABIO BERNAL, Aurora (2005). *Poder y manipulación informativa*. Una aproximación del pensamiento crítico en revista Razón y palabra N° 43 (febrero-marzo)[en línea]disponible en web:
www.razónypalabra.org.mx/anteriores/n43/alabio.html

MIRALLES, Ana María (2001) *Periodismo, opinión pública y agenda ciudadana*, Ed. Norma.

NAVARRETE, Marcela (2010) *Nuevo Periodismo en documento de cátedra de Fundamentos del Periodismo*, Universidad Nacional de San Luis.

PAULINELLI, María Elena (1989) *Literatura y Periodismo* en documento de Cátedra Literatura Argentina, CECl, Universidad Nacional de Córdoba.

ROJAS OSORIO, Carlos (2001) *Giro Lingüístico-Giro Hermenéutico- Giro Semiológico*, Copyright-Universidad de Chile.

STEIMBERG, Oscar (1998) *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.

TODOROV, Tzvetan (1970) *Introducción en lo verosímil*. Revista Comunicaciones N°. 11, Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

ULANOVSKY, Carlos (2005) *Parén las rotativas 1920-1969*, Ed. Emecé.

ULANOVSKY, Carlos (2005) *Parén las rotativas 1970-2000* Ed. Emecé.

VERÓN, Eliseo (2002) *El cuerpo de las imágenes*, Ed. Norma, Argentina.

VERÓN, Eliseo (1980) *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, México.

VERÓN, Eliseo (1987) *Prefacio*. En: *Construir el acontecimiento*. Gedisa.

VERÓN, Eliseo (1999) *Aniversarios*. En: *Efectos de agenda*, Gedisa.

VERÓN, Eliseo (1985) *El análisis del contrato de lectura*. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En: *Les médias, expériences, recherches actuelles, applications*. París, IREP.

VERÓN, Eliseo (1997) *Esquema para el análisis de la mediatización*. *Diálogos de la Comunicación*, (Nº 48 Octubre).

VERÓN, Eliseo (2004) *Fragmentos de un tejido* Gedisa.

WOLFE, Tom (1998) *El Nuevo Periodismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 3ªed.

Referencias web

REVISTA ANFIBIA [en línea] disponible en web: www.revistaanfibia.com [último acceso: 24 de julio de 2013]

TEMPERLEY, Susana (2011), Barcelona on-line: una peculiar invitación a la lectura, N° 9 de la revista Figuraciones [en línea] disponible en web: <http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=198&idn=9> [último acceso: 26 de agosto de 2013]

TRAVERSA, Oscar, Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas en papel y en soporte digital, N° 9 de la revista Figuraciones [en línea] disponible en web: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/editorial.php?idn=9&arch=1> [último acceso: 26 de agosto de 2013]

Acerca de un “dispositivo semiótico de interpretación” para develar prácticas asimétricas de poder en la configuración de sentidos que jóvenes de la región NEA le otorgan al sida y al cáncer

Camila Rinaldi

Hugo Roberto Wingeyer

camycronopios22@yahoo.com.ar

hugowingeyer@hotmail.com

Proyecto de Investigación “Producción y comprensión de discursos de circulación social en la región NEA. Descripción, análisis y aplicaciones.”

Hugo Roberto Wingeyer (Director). Jimena Verónica Gusberti (Sub-Directora). Natalia Virginia Colombo. Dora Gladis Villalba. Olga Natalia Trevisán. Aldo Fabián Lineras. Camila Rinaldi. Lucía Casal Viñote. Verónica Inés Pedersen. María Beatriz Carranza. Alejandro Bautista Angelina Oliveira. Aymaré Benítez Rosende. Viviana Andrea Eich. María Silvina Bechara Garralla.

Universidad Nacional del Nordeste

Resumen

Indagaremos las influencias de ciertas instituciones sociales que sedimentan discursos sobre *sida* y *cáncer*, atendiendo la dinámica de un *dispositivo semiótico de interpretación*. La disponibilidad léxica es un método estadístico, utilizado para la identificación del léxico sincrónico. Parte de nombres *-Sida* y *Cáncer-* como centros de interés que motivan las asociaciones. El corpus son 1.000 encuestas, aplicadas a jóvenes entre 18 y 24 años, en 2011 y 2012 en Resistencia, Corrientes y Posadas. Los índices, de cohesión y de disponibilidad, ordenan y sistematizan la información en dos espacios: el núcleo compacto, los veinte primeros vocablos; y la periferia, con unidades más dispersas. Los resultados, los analizamos basados en ideas de Foucault, con aportes de Angenot, Lotman, entre otros. La configuración sobre las enfermedades revela la identificación de rasgos ideológicos, en tensión respecto de: relaciones discursivas con la muerte, el contenido experiencial de las enfermedades y el Otro *-enfermo* y *transmisor-*.

Palabras Clave: Dispositivo, Disponibilidad Léxica, Poder, Discurso.

Abstract

In this paper we will explore the influences of some social institutions that settle certain discourses on AIDS and cancer, based on the dynamics of a *semiotic interpretative device*.

Lexical availability is a statistical method used for the identification of synchronic lexicon. In this case, we base our analysis on names like *-Aids* and *Cancer* - as center of interest that brings out word associations. The corpus consists of 1,000 surveys applied to young people between 18 and 24 years old, during 2011 and 2012 in the cities of Resistencia, Corrientes and Posadas. The indexes of cohesion and availability order and systematize the information in two areas: the compact core consisting of the first twenty words, and the periphery, that is more distant units.

We analyzed the result from the theoretical framework provided by Foucault, Angenot and Lotman among others.

The configuration of disease traits reveals ideological tensions springing from discourses relate to death, the experiential content of diseases, and the Other- the sick and the transmitter.

Keywords: Device, Lexical Availability, Power, Discourse.

1. Introducción

Analizar la dicotomía *salud* en oposición con *enfermedad*, la idea del *cuerpo sano* enfrentada a la idea del *cuerpo enfermo*, nos remite a recuerdos de experiencias vinculadas con nosotros mismos afrontando alguna patología o sintomatología, y con el desenlace en el que superamos, o no, el mal y recuperamos las fuerzas para seguir funcionando socialmente. De esta manera, pensamos en aquellos momentos en los que el dolor y la fatiga vulneran hasta la voluntad más férrea y nos quiebran el cuerpo. Postrados, nos preguntamos las razones por las que debemos confrontar este desafío. Y las respuestas no siempre se materializan. Sistematizamos entonces, esta pregunta hasta convertirla en una herramienta, que inscribe en la memoria colectiva. Este reservorio de ideas, se tiñe de elementos discursivos e ideológicos que evidencian los modos de referirse a ciertas enfermedades, y que traducen los valores que un grupo de hablantes determinado le otorga a esos miedos.

Este trabajo se vale de los materiales que aporta la disponibilidad léxica, un método que, a través de pruebas asociativas determinadas por centros o temas, registra el léxico sincrónico al cubrir un número considerable de intereses de los jóvenes del Nordeste Argentino. Entre estos centros de interés, incluimos *El sida* y *El cáncer*. Las pruebas consisten en que los hablantes escriban todas las palabras que asocien con estos centros en un tiempo de dos minutos.

El corpus teórico, para la interpretación que hacemos de estos resultados léxicos, se compone de un entramado de autores cuyos conceptos y teorías establecen diálogos, puntos complementarios que colaboran en el ajuste de las interpretaciones que realizaremos, para justificar la aparición de unidades de sentido y las relaciones que se establecen con algunas de las Instituciones sociales más influyentes, en los jóvenes entre 18 y 24 años. Partimos del concepto de *dispositivo* de Foucault, con las variantes que aporta Agamben (2011). Luego, desde la Teoría del Discurso Social de Angenot (2010), analizaremos estos discursos. Lotman (1994), desde su concepto de *semiosfera*, nos facilitará un conjunto de criterios que nos permita catalogar la relevancia de algunas unidades de sentido que, por su mayor uso como por su frecuencia de aparición, se destacan frente a otras de menor circulación, atendiendo el acceso desde el imaginario social de este grupo de hablantes. Tomaremos también las ideas de Voloshinov (1999) sobre su perspectiva social según la cual, la existencia y pervivencia de ciertos discursos referidos a las enfermedades y a los enfermos, posee razones colectivas, y que materializan opciones de situarse frente a la muerte, la enfermedad, como así también, a los enfermos, a las prácticas sexuales, e ideas sobre “modelos aceptables” de ciudadanos. La definición de *ideología* que propone Žižek (2003), será propuesta en términos generales, para sostener la existencia de aspectos ideológicos en los discursos de

circulación vinculados con los fenómenos del sida y del cáncer, en el léxico de los jóvenes hablantes que conforman nuestra muestra.

2. Desarrollo

2.1. Análisis del corpus

El corpus, el léxico sincrónico de jóvenes del NEA, fue obtenido por el método de la disponibilidad léxica, que consiste en la aplicación de 1000 pruebas asociativas en las que se les solicitaba a los encuestados que escribieran todo lo que relacionaran libremente con cada uno de estos temas. Para nosotros, este corpus perfila un imaginario, un universo simbólico, que da cuenta de un estado de reflexión obtenido por esta comunidad, atendiendo el cruce de múltiples elementos, más o menos identificados con la perspectiva ideológica de estos jóvenes, y que contaban con cierta legitimación por parte del resto de la sociedad, y por tanto, pertenecían a los discursos sociales (Angenot, 2010). Sobre la condición de que sean palabras sueltas o construcciones, buscábamos que escribieran todo lo que asociaran con el nombre de los centros, sin ningún tipo de restricción. Se filtraron valores, juicios sobre: 1) la enfermedad como amenaza de la vida (propia o de seres queridos, cercanos); 2) estilos de vida marginales (asociados con integrantes de comunidades de riesgo, o identificados como transmisores, factores del riesgo del “resto” para la población sana); 3) información con la que contaban sobre ambas enfermedades (medios de prevención, clases de cáncer; medios de transmisión y modos de prevención del VIH/Sida).

De esta manera, la clasificación que obtuvimos de las unidades más disponibles, se presenta con la siguiente organización:

Para pensar sobre VIH/sida, los ejes son los siguientes:

1) Términos que refieren a la jerga médica en relación con la enfermedad. 204 unidades (20% del total)

2) Términos que refieren a formas y conductas que facilitan el contagio, y formas y conductas que lo previenen. 160 unidades discursivas (16% del total)

3) Términos que describen a la población de riesgo y a los agentes-focos de transmisión de la enfermedad. 75 unidades (7% del total).

4) Términos asociados con sentimientos o emociones evocados por la enfermedad. 301 unidades (30% del total).

4.a) Expresiones negativas, insultos, prejuicios y juicios discriminatorios. 52 unidades discursivas (6% del total).

5) Términos que muestran la enfermedad desde otras perspectivas de vida social. Proyecciones de la evolución de la enfermedad. 112 unidades (11% del total).

5.a) Expresiones que sugieren relaciones con instituciones religiosas, credos o premisas religiosas. 102 unidades (10% del total).

Y, para simbolizar el cáncer, los ejes podrían ser:

1) Términos que refieren a la jerga médica, (clasificación de cánceres por órgano afectado, referencias a instituciones/actores sanitarios y procedimientos/efectos terapéuticos) 89 unidades (41% del total).

2) Términos que refieren a factores de fortalecimiento/debilitamiento de la enfermedad. 23 unidades (10% del total).

3) Términos que indican atributos, características, efectos, percepciones de la enfermedad. 52 unidades (24% del total).

4) Términos asociados con sentimientos/emociones evocados por la enfermedad. 38 unidades (17% del total).

5) Términos asociados con otros aspectos de la vida social. 17 unidades (8% del total).

2.2. Descripción del dispositivo

A continuación, explicitamos las reflexiones que contribuyen con la densificación del objetivo que nos hemos propuesto.

Retomamos entonces nuestro interés, que consiste en una descripción exploratoria de las influencias que algunas instituciones sociales ejercen en la sedimentación de sentidos respecto del sida y del cáncer, en lo que se constituye como el imaginario de los jóvenes de la región NEA, a partir de la dinámica estructural de un *dispositivo de interpretación* de naturaleza semiótica e interdisciplinaria.

Al entramado simbólico propuesto por los datos obtenidos gracias a la disponibilidad léxica, se sumó lo que identificamos como un proceso de metaforización, una estrategia que atribuimos al rol que las instituciones sociales (escuela, estado, policía, sanitaristas, medios masivos, iglesias) juegan en esta sedimentación simbólica, en los jóvenes y su modo de relacionarse con estas problemáticas. Hablamos de un *proceso de traslación de sentidos rectos de las voces, a otro figurado, en virtud de una comparación tácita* (RAE). Existen trabajos como los de Sontag (2008) que relacionan referencias a estas enfermedades con expresiones del campo estratégico-militar, valiéndose del lenguaje de la paranoia política, inclusive de la ciencia ficción, para hacerlas más comprensibles. Esos “recursos didácticos” se inscriben en un juego de poder entre los integrantes de la sociedad (en nuestro caso, los jóvenes

hablantes) y los mecanismos regulatorios de la *hegemonía cultural* (gerenciadora de intereses, estéticas, modelo de ciudadano impuesto por la clase dominante). Siguiendo a Angenot (2010) diremos que esto es representar un fenómeno como parte de lo que consideraríamos lo real, y que esta operación, desde su génesis, alberga una decisión *de ignorar, dejar en la sombra y legitimar este ocultamiento* (p 64). Y recordemos que como la función más importante de los discursos sociales, es la *de producir y fijar legitimidades, validaciones, publicidades*, entonces todo esto persigue el único interés de *legitimar prácticas y maneras de ver, y de esta forma, asegurar beneficios simbólicos* (p 65). Mencionemos otro juego de poder, menor, subsidiario del anterior: aquel que se establece entre los jóvenes hablantes y los enfermos –definidos como los otros/distintos. Las implicancias de esta tensión son las que nos mostrarían algunas prácticas discursivas discriminatorias (referidas sobre todo a enfermos de VIH/Sida) y asimétricas aunque un poco más contemplativas (referidas a los enfermos de cáncer).

Hasta acá, nuestros materiales. Continuemos con el análisis... Si uno de los triunfos, y una de las razones de perdurabilidad de las reglamentaciones de la *hegemonía cultural*, es la naturalización de los discursos, de las ideas, de los modos de representar lo real, entonces, emprenderíamos el camino inverso: la desnaturalización de los discursos, ideas y modos de representar lo real (dentro de ese todo: el sida y el cáncer). Pero, ante tan vasta tarea, las condiciones de abordaje debían ser fundamentalmente semióticas e interdisciplinarias. Así fue que, empezamos a buscar afinidades, complementariedades y ajustes entre varios autores: Foucault y Agamben (este último colaborando de elucidador) - *dispositivo*-; Angenot –*discurso social, hegemonía*-; Lotman -*semiosfera y memoria*-; Žižek –*ideología*- y Voloshinov –*aspectos verbales de la conducta, ideología conductual*-.

Sobre la idea de dispositivo: ¿estaremos frente a uno? Veamos.

Lo que perseguimos es un ordenamiento de las unidades léxicas y construcciones sintagmáticas, referenciadas desde ciertos ejes que las agruparían. Este esquema propone la descripción de un modo de organizar discursos de circulación social, así como los engranajes que articulan influencias, ejercen tensiones y marcan conductas de rechazo o negación de los universos involucrados en el imaginario de los hablantes, sobre ambas enfermedades. Pero comprendamos que, si se trata de un dispositivo, entonces los niveles de abstracción de los análisis de estos sentidos, son mayores que la materialización que podamos hallar reflejada en el léxico. Esto podría desalentarnos en la tarea. Pero, en realidad, refuerza nuestras intuiciones que apelan a la identificación de los componentes y se resumen en estos tres puntos siguientes:

- 1) Es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico, al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos.

2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder.

3) Es algo general, un *reseau*, una “red”, porque incluye en sí la episteme, que es, para Foucault, aquello que a determinada sociedad permite distinguir lo que es aceptado como un enunciado científico de lo que no es científico (Agamben, 2011, p. 250)

Para ajustar la definición de dispositivo planteada por Agamben, veamos sus tres elementos, para comprobar que estemos frente a una situación en la que podamos aplicarla.

Ya hemos mencionado, el conjunto heterogéneo de elementos lingüísticos y no lingüísticos, esa red que se entrama para dar cabida a la vida de los sujetos en una realidad denominada desde lo social. Nos detendremos en el léxico sincrónico de los jóvenes entre 18 y 24 años de las ciudades de Posadas, Corrientes y Resistencia durante los años 2011 y 2012. El corpus léxico incorpora gestos, distintivos, lenguaje analógico, que cubre de valor simbólico más vasto, que la simple escritura (elementos que hemos podido captar al momento de la toma de los tests a los jóvenes). Además, debemos atender una serie de factores que contribuyen a *su* heterogeneidad ideológica: clase social, sexo, nivel de instrucción de los padres y propio, experiencia directa o indirecta con las enfermedades y sus consecuencias, nivel de identificación con los criterios hegemónicos de circulación, relación con otros integrantes del Estado –policía, agentes de la salud, etc.

La función estratégica está vinculada con el control y ajuste, a criterios –estéticos, éticos, *de normalidad*- de los grupos dominantes sobre las poblaciones influenciadas. En nuestro caso, creemos que los jóvenes se encuentran en un período en el que debaten criterios personales para denominar, comprender y relacionarse, con esta clase de fenómenos que los desestabilizan, en algún punto, e inciden en otros procesos de socialización y de su construcción ciudadana dentro de la comunidad. Por esta razón, los *ecos* de voces múltiples (Bajtín) que anidan en discursos que se filtran de arriba hacia abajo –desde las instituciones legitimadoras hacia los hablantes-, en las noticias de los medios de comunicación, de los establecimientos escolares y de formación profesional, en los espacios de atención sanitaria y de formación vinculados con la medicina, de difusión de información, entre otros. Pero este proceso se transforma en un “ida y vuelta”, cuando los jóvenes se apropian de estos discursos y los naturalizan, de forma tal que su circulación es profusa y el acceso fácil, los sustenta y valida para su permanencia en el léxico sincrónico.

La red que sostiene lo social, es la que brinda el soporte a la circulación de los discursos. Las condiciones constitutivas de esta red son su carácter dinámico y un equilibrio homeostático. Este último expone la tendencia del dispositivo a mantener un orden autorregulado, considerando inclusive la existencia de discursos que responden a perspectivas e intereses de distintos actores, que buscan mayor

legitimación a partir de la instalación y difusión en el imaginario de los distintos grupos sociales que interactúan en los actuales Estados-nación.

Mantengamos esta idea en la cabeza y avancemos sobre los demás autores citados.

Los conceptos de la Teoría del Discurso Social de Angenot, ya los hemos comentado cuando configuramos los materiales sobre los que trabajaríamos (léxico sincrónico) y se volvió a mencionar como parte del dispositivo. Pero, también se relacionan con la idea de *semiosfera* de Lotman. Esto porque hemos identificado un núcleo, de los veinte primeros vocablos más disponibles (por orden de aparición y frecuencia) y una periferia, más difusa. Y asociamos ese núcleo, por la estabilidad y preferencia de sus unidades por parte de sus usuarios, con la *hegemonía discursiva* (Angenot 2010), aquella que condensa *las prácticas significantes que coexisten dentro de una sociedad como un todo orgánico y son cointeligibles* (Angenot, 2010, p. 29).

De Iuri Lotman (1994), consideramos los componentes que hacen de la *semiosfera*, una definición muy operativa y práctica para definir ese universo dentro del cual, los hablantes, realizan la semiosis, la comprensión de las enfermedades, de su dimensión simbólica y de su valor como representación social, desde ciertos parámetros de *normalidad* o a partir de los modelos de pensamiento *más adecuados* asociados con los modelos de ciudadanos promedio, integrantes de esa comunidad. Y de su idea de *memoria* citemos, brevemente, el mecanismo que proporciona una regulación y es condicionante para mantener vigente la discusión de determinados temas *sensibles* o *delicados*, por su carga valorativa o emocional en un escenario social, público.

Ahora, cuando nos preguntan sobre lo que nos provoca, lo que sentimos, lo que sabemos del sida y del cáncer, ¿respondemos desde una posición aséptica, desprovista de emociones? Claro que no. Nuestras aproximaciones están cargadas de criterios personales o acercamientos que dicen dónde estamos *parados* frente a esas enfermedades y sus problemáticas. Entonces, debíamos recurrir a Žižek (2003) y sus reflexiones sobre la *ideología*. Ernesto Laclau, en el prefacio del *Sublime objeto de la ideología*, realiza algunos comentarios, y plantea que:

(...) los límites que la presencia de lo Real impone a toda simbolización afectan también a los discursos teóricos. La contingencia radical que esto introduce se basa en una "incompletud constitutiva" casi pragmática. Desde este punto de vista, el hincapié en lo Real conduce necesariamente a una exploración más a fondo de las *condiciones de posibilidad* de cualquier objetividad (Žižek, 2003, p. 16).

Esta relación tensa, siempre vulnerada y vulnerable, que el sujeto parece sostener con estos elementos de lo Real, abre posibilidades y efectos sobre los enfermos, acudiendo a parte de la metaforización estratégica que vemos que opera sobre ambas enfermedades. Estos modos de nombrar las enfermedades, pasan a nombrar aspectos acerca de los enfermos. En el caso del VIH/sida, serán

juicios estigmatizantes, discriminatorios, sobre sus preferencias sexuales que se desvían de criterios heteronormativos (legitimados y sostenidos como *norma* por la hegemonía cultural). Subyace aquí la idea asociada, la sugerencia implícita, de que son los homosexuales los principales responsables de la expansión de la enfermedad. Esta información ha sido calificada de falsa y ha sido descartada por informes emitidos por ONU/SIDA (el programa que se ocupa de este flagelo desde la Organización de Naciones Unidas), por la OMS (Organización Mundial de la Salud) y otros organismos de salud internacionales, que hablan de los heterosexuales como principal población infectada por el virus. En el caso del cáncer, son apreciaciones un poco más contemplativas sobre la precariedad de las condiciones de vida de los enfermos, pero siempre desde una mirada asimétrica, que descansa sobre prejuicios de que los enfermos no contribuyen al *progreso* de la comunidad, sino que *la retrasan* o aletargan el ritmo de desarrollo, idea ficticia de *la evolución del organismo social*.

Y para colaborar en darle la materialidad, que acerque los datos del corpus a nuestra herramienta interpretativa, nos basamos en lo que sostiene Voloshinov (1999) que *el contenido del componente verbal de la conducta está determinado en todos sus aspectos fundamentales y esenciales por factores sociales objetivos* (p 158). Así, vamos perfilando las relaciones entre estos usos discursivos de los hablantes, que no son ni arbitrarios ni azarosos, y las Instituciones Sociales con las que interactúan, con cierta frecuencia, más o menos directamente.

Y, luego, nos sigue mostrando la relación que esa urdimbre social teje, con y en el sujeto que reflexiona sobre estos puntos de inflexión (la enfermedad y la muerte):

Por lo tanto, nada de lo que es verbal en la conducta humana (tanto el habla interior como el habla externa) puede atribuirse, en ninguna circunstancia, al sujeto individual en estado de aislamiento; lo verbal no es propiedad de este sujeto, sino de su *grupo social* (su ambiente social). (Voloshinov, 1999, p. 158)

Y hallamos indicadores para tender los puentes, inclusive con Angenot (2010) y su idea de *ideología*. En sus palabras, *maneras de conocer y de re-presentar lo conocido que no son necesarias ni universales, y que conllevan apuestas sociales, manifiestan intereses sociales y ocupan una posición (dominante o dominada, digamos, aunque la topología a describir sea más compleja) en la economía de los discursos sociales* (p. 28). De manera muy similar, Voloshinov sostiene que

Una manifestación verbal humana es un constructo ideológico en pequeño. La motivación de la propia conducta es creatividad jurídica y moral en gran escala (...) Los sistemas ideológicos formulados, estables, de las ciencias, las artes, la jurisprudencia, etcétera, han surgido y cristalizado a partir de ese hervidero de elementos ideológicos cuyas grandes oleadas de habla interior y externa absorben a cada uno de nuestros actos y cada una de nuestras percepciones. (Voloshinov, 1999, p. 161)

Si nos atraviesan estos múltiples mecanismos, que nos acompañan y nos ofrecen “adaptaciones” al modelo del “buen ciudadano”, desde que nacemos hasta que morimos, en el seno de nuestra comunidad, no será tarea fácil, ni se percibirán en lo inmediato, los resultados más auspiciosos. Lo que sí reforzaremos es la idea de lo que, reglado y difundido por la hegemonía cultural, ni es natural ni es universal y busca, por la imposición, la homogeneización de los modos representar el mundo y los constituyentes de lo Real de todos sus integrantes (aunque hayan salido de la génesis estética-ética-socioeconómica del grupo dominante). El extrañamiento o la desnaturalización son estrategias posibles que revertirán estos programas de comprensión adquiridos, aceptados y funcionales a estos modelos culturales.

3. Conclusión

Creemos haber identificado, de manera exploratoria, la existencia de discursos referidos a estas dos enfermedades, cuya vigencia y disponibilidad, dan cuenta de la relevancia y el valor que les atribuyen los propios hablantes. Así también, en esas unidades de sentido, comprendemos que se filtran las posturas, frente a las enfermedades y los enfermos, que los jóvenes establecen desde sus propias experiencias de vida y relaciones con las instituciones sociales. En esta dirección, destacamos la percepción de una tensión, una distancia, que los jóvenes explicitan cuando asumen nombrar a las enfermedades como lo hacen. El criterio normativo siempre se fija a partir de la salud y del cuerpo sano como ideal de normalidad, como atributo del ciudadano promedio.

A partir de esto, los jóvenes constituyen a los sujetos enfermos de sida, desde variables desde una pertenencia a una clase socioeconómica baja, según los identifican con un índice de alta vulnerabilidad, cuestionan sus prácticas sexuales, asociadas generalmente con la comunidad LGTTBIQ, prostitución y marginalidad. Y nombran a los enfermos de cáncer, según las condiciones relacionadas con características específicas que remiten a las clases de cánceres que existen, o a los procedimientos médicos de abordaje para detener el avance de esta enfermedad y a ciertos factores causales de tumores (cigarrillo, por ejemplo).

A partir de estos resultados, no podemos dejar de plantear que, desde las instituciones sociales, se sostiene y se proyecta en los jóvenes, un conjunto de ideas normativas que intentan homogeneizar el modelo estandarizado del ciudadano funcionalmente sano y en ejercicio pleno de una racionalidad heteronormativa, negadora de la diversidad de intereses y preferencias.

Creemos que la visibilización de los modos de nombrar estas dos enfermedades colaborará con revertir la naturalización restrictiva, que anula el diálogo con la multiplicidad de acercamientos a la comprensión de estos complejos universos de significación. Las referencias simbólicas que subyacen en las preferencias de usos discursivos de los jóvenes hablantes del NEA conforman un imaginario colectivo

compuesto por tensiones y marcados temores, con respecto de la muerte, la enfermedad y los padecimientos físicos derivados, todo esto en relación estrecha con ambientes marginales, que ubican a los principales afectados (los enfermos) como agentes infecciosos, que propagan la enfermedad por prácticas sexuales desviadas de la norma, o condiciones de vida insalubres. Pero entendemos que la naturaleza de estas asociaciones es construida de manera colectiva y que por eso, no pueden anquilosarse hasta transformarse en formas de relacionamiento que reproduce esquemas discriminadores y asimetrías de clases sociales basados en estos juicios, por lo menos, cuestionables.

5. Anexo

En este apartado mostramos el listado completo de palabras disponibles, asociadas a cada uno de los dos centros de interés mencionados (VIH/sida y cáncer).

a) Centro de interés *El sida*:

1) Términos que refieren a la jerga médica en relación con la enfermedad (relación con otras enfermedades, calificación por alcance de infectados, etc) 204 unidades discursivas (20% del total)

6. INFECCIÓN - 11. TRATAMIENTO - 12. ENFERMEDAD SEXUAL - 15. VIH - 19. TRANSMISIÓN SEXUAL - 20. HIV - 21. PREVENCIÓN - 22. VIRUS - 37. MEDICAMENTO - 40. ETS - 42. SÍNTOMA - 43. SÍNDROME - 45. HERIDA - 52. ANTICONCEPTIVO - 53. CÁNCER - 54. AGUJA - 56. DESINFORMACIÓN - 57. PENE - 63. INYECCIÓN - 65. ENFERMEDAD DE TRANSMISIÓN SEXUAL - 70. HOSPITAL - 71. DOLOR MUSCULAR - 74. DECAIMIENTO - 75. PROFILÁCTICO - 82. INCURABLE - 83. VAGINA - 86. TERMINAL - 88. ANÁLISIS - 107. BAJA DEFENSA - 108. MAREO - 109. SALUD - 113. PASTILLA - 114. ORINA - 116. DEFENSA BAJA - 119. ENFERMO - 129. SÍNDROME DE INMUNODEFICIENCIA - 135. INMUNOLÓGICO - 144. DESNUTRICIÓN - 145. ADN - 153. INMUNODEFICIENCIA ADQUIRIDA - 154. SÍNDROME DE INMUNODEFICIENCIA - 161. SANGRE INFECTADA - 174. SÍFILIS - 175. TUMOR - 181. INMUNODEFICIENCIA - 182. RELACIÓN ANAL - 191. SEMEN - 193. HERPES - 197. RELACIÓN SIN PROFILÁCTICO - 210. MÉTODO ANTICONCEPTIVO - 216. GENITAL - 217. SISTEMA INMUNOLÓGICO - 219. MÉDICO - 220. SUERO - 222. PANDEMIA - 227. INTERNADO - 235. FECUNDACIÓN - 238. CONGÉNITO - 239. DESGASTE FÍSICO - 247. SÍNTOMAS - 250. VACUNA - 253. DEFICIENCIA - 254. REMEDIO - 257. TRANSMITIBLE - 259. TRANSFUSIÓN - 262. TRANSFUSIÓN DE SANGRE - 263. TUBO - 270. DESGANO - 271. MICROBIO - 294. VIRUS DE INMUNODEFICIENCIA - 296. INFESTADO - 298. NÁUSEA - 312. ENFERMEDAD VENÉREA - 314. AGENTE BIOLÓGICO - 317. APARATO REPRODUCTIVO - 327. PORTADOR - 333. MÉTODO DE PROTECCIÓN - 350. EPIDEMIA - 351. NO TIENE CURA - 356. AGENTE PATOLÓGICA - 357. SIGLA - 368. DIAGNÓSTICO - 373. CUARENTENA - 375. ARN - 377. PULMONÍA - 381. ALERGIA - 396. DOCTOR - 398. ENDEMIA - 400. SISTEMA - 402. VIRUS MUTANTE - 412. BRONQUITIS - 414. INMUNOLOGÍA - 418. NORMAL - 423. ABORTO - 426. PREVENCIÓN - 427. TERAPIA - 430. NUTRICIÓN - 431. HERENCIA -

443.ENFERMEDAD AUTOINMUNE – 447.EPIDEMIA – 449.DESNUTRIDO – 451.ORGANISMO – 463.ENDEMIAS – 466.HEREDITARIO – 468.SUERO – 474.OPERACIÓN – 478.SEMEN.

2) Términos que refieren a formas y conductas que facilitan el contagio y formas y conductas que la previenen. 160 unidades discursivas (16% del total)

3.SEXO - 4.CONTAGIO - 7. PRESERVATIVO - 10.RELACIÓN SEXUAL - 16.TRASMISIÓN - 17.RELACIÓN - 27.DROGA - 35.SEXUALIDAD - 38.FORRO - 39.JERINGA - 54.AGUJA - 62.SEXO SIN PROTECCIÓN - 66.NO CUIDARSE - 68.FALTA DE CONOCIMIENTO - 84.SEXO DESENFRENADO - 87.FALTA DE CUIDADO - 96.FORRO PINCHADO - 112.MALTRATO - 121.LOCURA - 128.VIOLACIÓN - 149.NOCHE DE LOCURA - 150.ABUSO - 159.TENER SEXO ESTANDO ENFERMO - 183.USAR FORRO – 185.MODO DE PROTECCIÓN - 188.CONVIVENCIA - 189.CORTE - 190.DESCONTROL - 192.MÉTODO DE PREVENCIÓN - 197.RELACIÓN SIN PROFILÁCTICO - 210.MÉTODO ANTICONCEPTIVO - 242.INVESTIGACIÓN - 245.MALA PRÁCTICA DEL SEXO - 249.SIN FORRO - 260.NO USAR PROTECCIÓN - 261.NO HUBO PROTECCIÓN - 262.TRANSFUSIÓN DE SANGRE - 269.PROTECCIÓN CON LA PAREJA - 281.SEXO SIN CONTROL - 297.COMPARTIR JERINGA - 306.ENSEÑANZA - 311.NO PREVENCIÓN - 321.SEXO CUIDADOSO - 325.FALTA DE PREVENCIÓN - 333.MÉTODO DE PROTECCIÓN - 354.TRASMISIÓN SANGUÍNEA - 355.FALTA DE CONCIETIZACIÓN - 372.DESCONOCIMIENTO - 387.CAMPAÑA - 422.FALTA DE PREVENCIÓN - 426.PREVENCIÓN – 438.INFORMACIÓN – 446.SOCIEDAD INCONSCIENTE – 453.EDUCACIÓN SEXUAL – 462.FALTA DE APOYO SOCIAL.

3) Términos que describen a la población de riesgo y a los agentes-focos de transmisión de la enfermedad. 75 unidades discursivas (7% del total)

18.GAY - 28.PROSTITUCIÓN - 36.PROSTITUTA - 46.PUTOS - 47.HOMBRE - 51.MALA VIDA - 55.SUCIEDAD - 58.HIGIENE - 59.HOMOSEXUALIDAD - 61.PACHANO - 67.MUJER - 76.PERSONA - 89.SIDOSO - 91.TRAVESTI - 92.HOMOSEXUAL - 95.TROLO - 117.ÁFRICA - 130.LIMPIEZA - 131.TROLA – 160.NEGRO ASQUEROSO - 186.MARACA – 207.TRAVESAÑO – 213.JUGADOR DE TODOS LOS “GAMES” – 243.CAUSADA POR LOS GAY – 255.NEGRO – 264.COGERMAN HIV – 273.SUCIO - 277.BAJO NIVEL DE VIDA – 281.SEXO SIN CONTROL – 308.RAZA – 335.SEXO CON MUCHOS – 344.CABARET – 349.HIGIENE INADECUADA – 362.BURDEL – 389.LESBIANA – 407-BOLICHE – 459.NARCO.

4) Términos asociados con sentimientos o emociones evocados por la enfermedad. 301 unidades discursivas (30% del total)

8. TRISTEZA - 9.DOLOR - 13.SUFRIMIENTO - 23.DISCRIMINACIÓN - 25.MIEDO - 26.LÁSTIMA - 29.ANGUSTIA - 30.MALA SUERTE - 31.SENSACIÓN - 33.IRRESPONSABILIDAD - 41.DEPRESIÓN - 44.FEO - 49.SOLEDAD - 64.PENA - 69.PELIGROSO - 72. MORTAL - 73.TRASTORNO - 74.DECAIMIENTO - 77.PROBLEMA - 78.AMOR - 80.PELIGRO - 85.IGNORANCIA - 93.PÉRDIDA - 94.DESGRACIA -

100.MALESTAR - 102.INSEGURIDAD - 110.DAÑO - 111.SOLIDARIDAD - 112.MALTRATO - 115.RECHAZO - 120.PRECAUCIÓN - 127.INFECCIOSO - 132.PROBLEMA PSICOLÓGICO - 133.HORRIBLE - 141.DESPREENIDO - 146.DESILUSIÓN - 157.ENFERMEDAD FEA - 162.ENFERMEDAD GRAVE - 163.ENFERMEDAD TERMINAL - 164.CAOS - 167.ENGÑO - 169.ASCO - 171.PUDRICIÓN - 172.EMOCIÓN - 173.VIOLENCIA - 176.TRISTE - 179.SENTIMIENTO - 187.NO QUERERSE A SÍ MISMO - 188.CONVIVENCIA - 190.DESCONTROL - 194.DAÑO PSÍQUICO - 199.DIFICULTAD - 203.BAJA AUTOESTIMA - 208.INFORTUNIO - 209.DESINTERÉS - 212.DESTRUIIMIENTO - 223.MALDAD - 226.EGOISMO - 228.PROVOCACIÓN - 229.IMPOTENCIA - 231.DECAÍDA - 232.MALIGNO - 236.PELIGROSA - 237.GIL QUE NO SE CUIDA - 267.SALVACIÓN - 268.DOLOROSO - 270.DESGANO - 272.DEDICACIÓN - 275.IRREMEDIABLE - 278.CONSTANCIA - 280.SITUACIÓN INCÓMODA - 282.TRANSFORMACIÓN - 283.CUIDARLO - 286.ACEPTACIÓN - 289.CANSANCIO - 293.LO PEOR - 295.GRAVEDAD - 298.NÁUSEA - 300.MAL VISTO POR ALGUNOS - 302.CONTROL - 303.DISCRIMINADO - 305.PRESERVARSE - 320.AISLAMIENTO - 322.AFECTO - 323.ANTISOCIAL - 324.ESTRÉS - 326.ALEJARSE - 329.REACCIÓN - 330.FAMILIA - 331.ENFERMO PUNZANTE - 332.INFELICIDAD - 338.VALOR - 339.INCOMPETENTE - 341.INCONCIENCIA - 343.TENTACIÓN - 345.PESIMISTA - 346.RABIA - 347.CONCIENCIA - 348.LLANTO - 358.NO RESPETO - 359.DEGRADACIÓN - 360.VISIÓN NEGRA - 361.MIEDO - 364.RESISTENCIA - 366.VOLUNTAD - 367.DEBILIDAD - 371.ALTERACIÓN - 372.DESCONOCIMIENTO - 376.COMPLICA LA VIDA - 378.LAMENTO - 379.DESTRUCIÓN - 380.ACEPTAR - 382.NEGACIÓN - 386.HUMILLACIÓN - 392.MALA LECHE - 399.VERGÜENZA - 404.ARREPENTIMIENTO - 405.CAGARTE LA VIDA - 406.FALTA DE PACIENCIA - 411.EXCLUSIÓN - 415.FALTA DE CONCIENCIA - 416.ANTISOCIAL - 418.NORMAL - 425.LUCHA - 429.CULPA PROPIA - 432.DECEPCIÓN - 433.FRAGILIDAD - 434.DESTRUCIÓN TOTAL - 439.DEPRESIÓN-ANGUSTIA - 441.CULPA - 444.CULPA AJENA - 445.PASIÓN - 465.FUERZA - 467.MORBOSIDAD.

4.a) Expresiones negativas, insultos, prejuicios y juicios discriminatorios. 52 unidades discursivas (6% del total)

18. GAY - 46.PUTO - 59.HOMOSEXUALIDAD - 61.PACHANO - 89.SIDOSO - 91.TRAVESTI - 92.HOMOSEXUAL - 95.TROLO - 117.ÁFRICA - 123.DISCAPACIDAD - 124.IDIOTA - 131.TROLA - 160.NEGRO ASQUEROSO - 186.MARACA - 200.BOLUDO - 207.TRAVESAÑO - 213.JUGADOR DE TODOS LOS "GAMES" - 237.GIL QUE NO SE CUIDA - 243.CAUSADA POR LOS GAY - 255.NEGRO - 264.COGERMAN HIV - 277.BAJO NIVEL DE VIDA - 308.RAZA - 314.AGENTE BIOLÓGICO - 353.BUSCARSE UNA NUEVA AMIGA - 369.SAL - 374.TRATA DE GÉNERO - 389.LESBIANA - 392.MALA LECHE.

5) Términos que muestran la enfermedad desde otras perspectivas de la vida social. proyecciones de la evolución de la enfermedad. 112 unidades discursivas (11% del total)

2.MUERTE – 51.MALA VIDA – 55.SUCIEDAD – 58.HIGIENE – 60.DOLOR DE CABEZA – 86.TERMINAL – 102.INSEGURIDAD – 118.POCA VIDA – 123.DISCAPACIDAD – 130.LIMPIEZA – 138.ATAUD – 164.CAOS – 178.MALA SALUD – 190.DESCONTROL – 194.DAÑO PSÍQUICO – 198.ENFERMEDAD LETAL – 203.BAJA AUTOESTIMA – 204.ENFERMEDAD INVENTADA EN LABORATORIO – 233.LA ENFERMEDAD MEJOR CREADA – 241.POCA HIGIENE – 248.MUGRIENTO – 256.TODA LA VIDA – 273.SUCIO – 279.NACIÓN – 282.TRANSFORMACIÓN – 287.COMIENDO POR DENTRO – 290.LOS PRO Y LOS CONTRA - 293.LO PEOR – 306.ENSEÑANZA – 307.BAILE – 308.RAZA – 314.AGENTE BIOLÓGICO – 318.DETERIORAMIENTO DE CUERPO – 323.ANTISOCIAL – 330.FAMILIA – 331.ENFERMO PUNZANTE – 338.VALOR – 349.HIGIENE INADECUADA – 353.BUSCARSE UNA NUEVA AMIGA – 360.VISIÓN NEGRA – 365.NO TODAS EFECTIVAS – 369.SAL – 370.CAÍDA DEL PELO – 373.CUARENTENA – 374.TRATA DE GÉNERO – 379.DESTRUCIÓN – 383.MANCHA EN EL CUERPO – 384.PIEL PÁLIDA – 388.JUGAR – 390.CEMENTERIO – 391.FINAL – 392.MALA LECHE – 403.GORDURA – 411.EXCLUSIÓN – 421.FLACURA – 435.PLATA – 437.LLAGA – 456.SECRETO – 462.FALTA DE POYO SOCIAL – 472.TENDENCIA LABORAL – 473.ACCIDENTE - 477.GOLPE.

5.a) Expresiones que sugieren relaciones con instituciones religiosas, credos o premisas religiosas. 102 unidades discursivas (10% del total)

33.IRRESPONSABILIDAD – 51.MALA VIDA – 77.PROBLEMA – 84.SEXO DESENFRENADO – 93.PÉRDIDA – 94.DESGRACIA – 110.DAÑO – 112.MALTRATO – 143.DETERIORO – 146.DESILUSIÓN – 149.NOCHE DE LOCURA – 167.ENGÑO – 169.ASCO – 171.PUDRICIÓN – 187.NO QUERERSE A SÍ MISMO – 190.DESCONTROL – 196.MUGRE – 203.BAJA AUTOESTIMA – 206.ALCOHOLISMO – 208.INFORTUNIO – 212.DESTRUIIMIENTO – 223.MALDAD – 226.EGOISMO – 228.PROVOCACIÓN – 232.MALIGNO – 248.MUGRIENTO – 267.SALVACIÓN – 213.SUCIO – 286.ACEPTACIÓN – 287.COMIENDO POR DENTRO – 288.MUERTE LENTA – 293.LO PEOR – 300.MAL VISTO POR ALGUNOS – 301.MUCHOS CASOS – 302.CONTROL - 303.DISCRIMINADO – 305.PRESERVARSE – 318.DETERIORAMIENTO DEL CUERPO – 343.TENTACIÓN – 344.CABARET – 358.NO RESPETO – 359.DEGRADACIÓN – 362.BURDEL – 366.VOLUNTAD – 367.DEBILIDAD – 376.COMPLICA LA VIDA – 379.DESTRUCIÓN – 394.DEJAR DE COGER – 399.VERGÜENZA – 401.EMBARAZO NO DESEADO – 404.ARREPENTIMIENTO – 405.CAGARTE LA VIDA – 410.SIN SEXO – 415.FALTA DE CONCIENCIA – 423.ABORTO – 428.ABSTENCIÓN SEXUAL – 429.CULPA PROPIA – 432.DECEPCIÓN – 441.CULPA – 444.CULPA AJENA – 448.ABSTENCIÓN – 457.CIGARRILLO – 464.ABSTENCIÓN SEXUAL – 466.FUERZA – 467.MORBOSIDAD – 477.GOLPE

b) Centro de interés *El cáncer*:

1) Términos que refieren a la jerga médica (clasificación de cánceres por órgano afectado, referencias a instituciones/actores sanitarios y procedimientos/efectos terapéuticos) **89 unidades discursivas (41% del total)**

2.ENFERMEDAD – 3.QUIMIOTERAPIA – 5.TRATAMIENTO – 8.CÁNCER DE MAMA – 11.OPERACIÓN – 12.TUMOR – 16.CÁNCER DE ÚTERO – 17.PULMÓN - 20.MAMA – 21.LEUCEMIA – 23.CIRUGÍA – 25.CÁNCER DE PULMÓN – 28.CÁNCER DE HÍGADO – 35.HOSPITAL – 37.CÁNCER DE PIEL – 38.MÉDICO – 40.SANGRE - 41.INTERNACIÓN – 42.PRÓSTATA – 43.ENFERMEDAD AUTOINMUNE – 44.ÓRGANO – 45.PIEL – 47.QUIMIO – 50.CURACIÓN - 51.SÍNTOMA – 52.MEDICAMENTO – 57.DISTINTOS TIPOS – 58. DE PULMÓN – 62.MAMARIO – 63. HÍGADO – 67.CÁNCER DE PRÓSTATA – 70.INFECCIÓN – 75.ORGANISMO – 76.ÚTERO – 80.CÁNCER DE TIROIDES – 82.METÁSTASIS – 84.PASTILLA – 88.CÁNCER DE SANGRE – 89.REMEDIO – 92.DE HÍGADO – 93.CÉLULA – 94.RIÑÓN – 95.MAMAS – 99.CÁNCER DE VAGINA – 105.VACUNA – 106.HERIDA – 108.RECAIDA – 112.CÁNCER DE CORAZÓN – 116.DE PÁNCREAS – 127.COLESTEROL – 128.VIRUS – 131.CEREBRAL – 134.LENGUA – 141.CORAZÓN – 148.INTERNADO – 151.CÁNCER MAMARIO – 152.CUELLO DE ÚTERO – 153.QUIMIOTERAPIA – 154.CABEZA – 158.SIN DEFENSAS – 159.RECUPERACIÓN – 160.TUMOR MALIGNO – 161.CÁNCER DE CUELLO – 164.SALUD – 167.CÁNCER CEREBRAL – 168.MEDICACIÓN – 170.DE PIEL – 171.SUERO – 172.ENFERMO – 173.PÁNCREA – 175.ANÁLISIS – 177.CÁNCER DE HUEVO – 179.MARIHUANA – 180.CUALQUIER PARTE DE LOS ÓRGANOS – 181.EN EL ESTÓMAGO – 186.SANACIÓN – 187.CUELLO – 193.TRATAMIENTO PARA SEGUIR – 196.COLON – 197.RIÑÓN – 198.CÉLULA NEGRA – 199.AVANCE – 204.CÁNCER EN LA SANGRE – 210.PECHO – 213.CÁNCER DE PIERNA – 216. PAPILOMA HUMANO – 217.ADQUIRIDA – 220.SANGRE FEA – 222.MORFINA.

2) Términos que refieren a factores de fortalecimiento/ debilitamiento de la enfermedad. 23 unidades discursivas (10% del total)

10.CIGARRILLO – 53.TIEMPO – 54.HEREDITARIO – 55.HERENCIA – 66.CUERPO – 68.REPOSO – 72.TODOS TENEMOS – 101.GENÉTICA – 140.PACO – 144.CIGARRILLO – 145.PREVENIR – 157.CONTROL – 162.PROPENSO – 163.CARNE – 165.ALCOHOL – 166.RIESGO – 169.AGOTAMIENTO – 182.NACIMIENTO – 189.MALA ALIMENTACIÓN – 195.FUMAR – 209.DESCONTROL – 215.RENDIRSE -

3) Términos que indican atributos, características, efectos, percepciones de la enfermedad. 52 unidades discursivas (24% del total)

9.NO TIENE CURA – 13.PELADO – 18.MALIGNO – 22.BENIGNO – 26.PÉRDIDA DE CABELLO – 31.ENFERMEDAD TERMINAL – 36.CALVICIE – 48.TRANSMISIÓN – 60.CAÍDA DE CABELLO – 61.MORTAL – 64.CAÍDA DE PELO – 71.POCA VIDA – 74.CALVO – 77.CAÍDA DEL PELO – 78.DE CABELLO – 85.CARACTERÍSTICA – 91.VÓMITO – 96.MALESTAR – 103.DELGADEZ – 107.ENFERMEDAD MORTAL – 109.ENFERMEDAD CONTAGIOSA – 110.ENFERMEDAD TRATABLE – 111.ENFERMEDAD FEA – 114.CAÍDA DE PELO – 117.CURABLE O NO – 118.ENFERMEDAD INEVITABLE – 120.ENFERMEDAD TRANSMITIDA – 122.ENFERMEDAD MALA – 125.ENFERMEDAD GRAVE – 126.ENFERMEDAD DE MIERDA – 132.DOLOR

MUSCULAR – 135.GENTE PELADA – 136.PAÑUELO DE LA CABEZA – 139.SIN CONTROL – 142.MUERIENDO DE A POCO – 143.HINCHAZÓN – 146.PERSONA PELADA – 156.POSIBLE CURA - 178.MARCA – 183.TRATAMIENTO DOLOROSO – 184.DAÑO – 185.DETERIORA A LA PERSONA – 190.REMEDIABLE A TIEMPO – 192.MALIGNA – 194.TIEMPO DE VIDA – 200.DESTRUYE VIDAS – 201.CONTAGIAR – 205.NO HAY CURA – 206.MUERTE TERMINAL – 207.INCURABLE – 211.SALVA – 221.BENIGNA.

4) Términos asociados con sentimientos/emociones evocados por la enfermedad. 38 unidades discursivas (17% del total)

4.DOLOR – 6.SUFRIMIENTO – 7.TRISTEZA – 14.DEPRESIÓN – 15.ANGUSTIA – 19.CUIDADO – 24.PREVENCIÓN – 27.CONTAGIO – 29.BRONCA – 30.MIEDO – 32.PÉRDIDA – 33.CURA – 39.DEBILIDAD – 46.SIN CURA – 49.MALA SUERTE – 56.DESGRACIA – 59.PELIGRO – 65.DESTRUCIÓN – 69.DISCRIMINACIÓN – 73.LLANTO – 79.ACEPTACIÓN – 97.SUFRIR – 98.LÁSTIMA – 100.SOLEDAZ – 102.DUELO – 104.FEO – 113.NO ME GUSTA – 119.DEPRIMENTE – 121.LOCURA – 133.MUY TRISTE - 147.PUTA – 150.PÉRDIDA DE ALGÚN CONOCIDO – 155.IMPOTENCIA – 191.ODIO – 202.AGONÍA – 203.PENA – 208.PORQUERÍA – 212.SENSIBILIDAD.

5) Términos en relación con otros aspectos de la vida social 17 unidades discursivas (8% del total)

1. MUERTE – 34.VIDA – 81.SIGNO – 83.FAMILIA – 86.BADÍA – 87.PERSONA – 115.DIFERENCIA – 123.MUJER – 124.PECADO – 130.SIGNO DEL ZODÍACO – 137.ATAUD – 138.SIGNO ASTRONÓMICO – 149.MUERTE – 176.ESCORPIO – 214.SAGITARIO – 218.SOLUCIÓN – 219.MUNDO TIENE.

4. Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2011). ¿Qué es un dispositivo?, *Revista Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264.
- ANGENOT, Marc (2010). *El discurso social, Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Trad. Hilda H. García. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- BAJTÍN, Mijaíl (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- ECHVERRÍA, Max S. (1991). *Crecimiento de la disponibilidad léxica en estudiantes chilenos de nivel básico y medio*. En H. López Morales (ed.) *La enseñanza del español como lengua materna* (p. 61-78). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- ECHVERRÍA, Max S. (1987). *Disponibilidad léxica en Educación Media. Resultados cuantitativos*. En VII Seminario de Investigación y Enseñanza de la Lingüística (p. 102-116) Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- FOUCAULT, Michel (2013). *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOTMAN, Iuri (1996). Acerca de la semiosfera. En I. Lotman, *Semiosfera I, Semiótica de la cultura y del texto* (p. 21-42) Madrid: Frónesis – Cátedra.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- SONTAG, Susan (2008). *La Enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Barcelona: Editorial De Bolsillo.
- VOLOSHINOV, Valentín N. (1999). El contenido de la conciencia como ideología. En M. Bajtín y V. Voloshinov, *Freudismo. Un bosquejo crítico*. (p. 157-166). Buenos Aires: Paidós.
- WINGEYER, Hugo R. (2007). *Léxico disponible de Resistencia*. Departamento de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares (Tesis Doctoral inédita).

ŽIŽEK, Slavoj (2003). *El Sublime Objeto de la Ideología*. Trad Isabel Vericat Núñez. Buenos Aires: Siglo XXI.

Los “terceros afectados”: un análisis de noticias televisivas sobre protestas

Adriana Rizzo

arizzo@hum.unrc.edu.ar

Proyecto de Investigación: La protesta social mediatizada por noticieros televisivos locales y nacionales. Las significaciones construidas en los discursos y en las lecturas de las audiencias

Director e Integrantes del equipo: Adriana Rizzo (Director). Silvina Berti. Ariadna Cantú. Analía Brandolín.

Secretaría de Ciencia y Técnica. Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen

Las noticias televisivas sobre protestas sociales ponen en el centro de la atención los vínculos que se trazan entre la lógica política y la lógica mediática. En este marco, un análisis de noticias televisivas sobre una protesta convocada por el líder sindical Hugo Moyano permite advertir las estrategias retóricas y enunciativas a las que recurren los noticieros televisivos con el fin de cautivar a la audiencia y suscitar su confianza y credibilidad. El impacto de la noticia y la connivencia con el espectador confluyen en estos mensajes a través de un actor que escapa a la dicotomía política que encarna la protesta: la gente. Los discursos informativos potencian la dimensión conflictiva respecto de este colectivo, que resulta de una adición de individualidades y que es interpelado como parte de la sociedad afectada por la protesta.

Palabras claves: Noticieros televisivos - Protesta social - Discursos-Audiencias

Keywords: TV news - Social protest – Discourses - Audience

Introducción

Las protestas sociales son prácticas políticas propias de los procesos democráticos, que son protagonizadas por colectivos que, a través de metodologías variadas, se expresan en el espacio público con el fin de demandar por derechos que no se garantizan (Estrada 2003; Schuster 2005; Fernández 1992; Touraine 1996; Di Marco y Palomino 2003). En la actualidad y en virtud de la visibilidad que otorgan los medios de comunicación, los sectores que se manifiestan aspiran a ocupar el espacio público mediático con el propósito de posibilitar el reconocimiento social de su reclamo. Guiados por una lógica política que les exige producir un impacto y desencadenar un debate social sobre la problemática que los convoca, los manifestantes reclaman la presencia de las cámaras de televisión e, incluso, modifican e intensifican su accionar cuando éstas se encienden (Ferry 1992; Wolton 1991; Pérez 2001; Shuster, op.cit.; Moyano 2002; Wiñazki 2007). Sin embargo y a pesar de las implicancias que tiene el modo en que la protesta es ofrecida a las audiencias por el discurso televisivo, los sectores que protestan no

logran controlar el sentido que cobran las acciones que protagonizan cuando éstas son mediatizadas por la pantalla (Thompson 1991).

Por su parte, los noticieros televisivos -que responden a la lógica del mercado mediático y del rating- agudizan los recursos destinados a cautivar a las audiencias, ofreciéndoles noticias que buscan impactar en sus emociones más que movilizar sus razonamientos (Lozano Rendón 2004). Los mensajes televisivos sobre protestas no constituyen una excepción en este sentido y apelan a variados recursos de forma y de fondo que combinan la *información* con el *entretenimiento*¹, proponiendo perspectivas sobre estas acciones que simplifican su densidad política, social o económica en beneficio de sus perfiles más espectaculares (Rizzo 2007/2008; Rizzo 2011). Sin embargo, como la noticia espectacular corre el riesgo de situar al hecho anoticiado en la frontera ambigua que divide realidad de ficción y afectar con ello principios rectores del discurso informativo validado en la verosimilitud, los noticieros televisivos concilian los recursos del info show con estrategias tendientes a convocar la credibilidad de sus públicos.

Este trabajo se propone exponer algunos resultados de una investigación sobre la mediatización electrónica de protestas sociales. En esta oportunidad abordaremos los aspectos retóricos que ponen el acento en la espectacularidad de la noticia y los aspectos enunciativos responsables de suscitar la credibilidad de las audiencias a partir de un corpus constituido por las noticias sobre el paro de camioneros y la posterior movilización a la Plaza de Mayo convocados por Hugo Moyano en junio del año 2012 y aparecidas en el noticiero televisivo *Telenoche* de Canal 13 de Buenos Aires.

El conflicto en la protesta televisada

A través de una puesta en escena en el espacio público -y en nuestros días en el espacio público mediático-, los manifestantes comunican el descontento y la demanda y explicitan la existencia de un conflicto (Scribano, 2005). Sin bien la relación conflictiva medular de estas acciones es la que los manifestantes mantienen respecto de un "otro" a quien va dirigido el reclamo, es posible que en algunas protestas se complejice esta dimensión por la participación de otros actores que, directa o indirectamente, se ven involucrados en la protesta (otros ciudadanos que rechazan el reclamo o que se sienten perjudicados por la modalidad de la protesta, las fuerzas del orden que reprimen, controlan o disuaden a los manifestantes, etc.).

La necesidad de atraer al televidente conduce a los noticieros televisivos a privilegiar una perspectiva particularmente llamativa de las protestas como es el antagonismo entre los manifestantes y otros sectores sociales que se ven perjudicados por la metodología utilizada en la acción. Entendemos a la metodología de una protesta como la puesta en escena a través de la cual los manifestantes expresan la demanda, por ejemplo, una marcha, un paro o un piquete. En este sentido, resultan funcionales a los intereses del noticiero aquellas protestas que se expresan mediante cortes de vías de

circulación o paro de servicios de transporte y que autorizan a configurar a las protestas como un caos urbano que perjudica el normal desenvolvimiento de la vida en la ciudad. A través de retóricas que ponen el acento en la espectacularidad y de un funcionamiento enunciativo encargado de asegurar la confianza y la credibilidad de la audiencia, las noticias construyen un enfrentamiento entre los protagonistas de la protesta y el resto de la ciudadanía a través de argumentos que destacan los inconvenientes que la acción provoca en las prácticas cotidianas de otros habitantes. En estos casos, no sólo la problemática social implicada en la protesta se ve reducida a sus perfiles más atractivos, sino que se promueven complicidades con la audiencia al priorizarse los derechos de la sociedad en general por sobre los de los manifestantes. El imperativo de seducir a la audiencia a través de noticias permeadas por lo afectivo y la necesidad de asegurarse su confianza, se vehiculizan en las noticias televisivas a través de un actor que se instaura como protagonista central: *la gente*. En este colectivo confluyen tanto los *terceros afectados por la protesta*, como los televidentes a quienes se interpela como parte de la sociedad en general, víctima de las molestias que la metodología utilizada en la protesta ocasiona.

Los terceros afectados en las noticias televisivas sobre protestas sociales

Espectacularidad

La protesta implica una disrupción y una alteración del orden en el espacio urbano en donde otros desarrollan sus actividades (Tarrow, 2004). La irrupción de los manifestantes en puntos neurálgicos de la ciudad admite grados de aceptación social variados y las noticias analizadas hacen hincapié en los perjuicios que la acción ocasiona en otros ciudadanos. El hecho noticioso de la protesta se ve descontextualizado y fragmentado por el énfasis que los discursos ponen en la puesta en escena y en el conflicto respecto de *terceros afectados*. Las noticias destacan los derechos vulnerados de *la gente*, subrayando las complicaciones para su diario desplazamiento. Si bien es inherente a la protesta ese efecto secundario, convertir esta particularidad en el eje prioritario de la noticia supone acentuar aspectos más periféricos que centrales del reclamo.

En las noticias analizadas, se apela a una línea argumental que destaca los inconvenientes que ocasiona la movilización a Plaza de Mayo y los comentarios en tono dramático del presentador del noticiero refuerzan esta mirada.

Por ejemplo:

(...) fue una mañana muy complicada para andar por el centro (María Laura Santillán, 27/6);

(...) el tránsito fue imposible... una aventura muy difícil (Santo Biasatti, 27/6);

(...) la plaza, los alrededores de la plaza sufrieron las consecuencias (Cronista en exteriores, 27/6).

En estas noticias, la imagen es la responsable de trazar un relato que enriquece esta perspectiva a través del montaje alternado y de la cámara rápida en tomas panorámicas con fuerte carga emotiva de: la danza de las banderas y las pancartas acompañadas por los redobles de los bombos como fondo musical en la Plaza de Mayo; del Cabildo y la Casa Rosada; de Moyano saludando con los brazos en alto; de las nubes, el cielo y las parrillas en donde humean los chorizos. El efecto de sentido se refuerza con la repetición de las mismas imágenes a lo largo de todos los días en los que la noticia se desarrolla; con la partición de la pantalla en cuatro, seis, ocho, diez o más cuadros para visibilizar de manera simultánea diversos aspectos del hecho; con las imágenes de fondo en el piso que contextualizan los diálogos entre los periodistas, etc. Mediante una sintagmática visual que recurre a la retórica del video-clip (cámara rápida y montaje alternado de imágenes disímiles articuladas por la música), al uso poético de las imágenes y a un montaje de tomas de diferentes temporalidades (del hecho anoticiado y de archivo²), el noticiero busca impactar en la sensibilidad de su audiencia.

Cabe aclarar, sin embargo, que en estas noticias los inconvenientes que produce la protesta no surgen solamente del disturbio urbano que afecta el normal desenvolvimiento de la vida en la ciudad; sino también del énfasis que los discursos ponen -sin economizar recursos de tinte afectivo- en las consecuencias que ocasiona el paro de camioneros. Los enunciadores, invariablemente posicionados del lado de la *gente afectada*, expresan por ejemplo:

La consecuencia inmediata de la protesta es la falta de provisión de dinero en los cajeros y bancos, se teme que no haya efectivo el fin de semana (M. L. Santillán, presentadora, 15/6);

(...) empezó el paro y empezaron los problemas (...) los primeros que lo sufrieron fueron los jubilados... (Cronista en exteriores, 15/6)

El paro de transporte de combustibles está afectando a muchos (...) hay poca presión de gas en muchas casas (...) ciudades enteras ya afectadas por el paro (...) la situación de algunos comienza a ser desesperante (...) estamos en Ferré con la gente que hoy va a pasar la noche sin gas... (M. L. Santillán, presentadora, 20/6);

(...) una creciente falta de combustible en las estaciones de servicio que se agrava hora a hora; mientras la gente se desespera por llenar los tanques de sus vehículos y sufre la falta de gas (Cronista en exteriores, 20/6);

(...) pueblos bonaerenses a los que el paro condenó al frío (Cronista en exteriores, 21/6).

A menudo los motivos del paro se desdibujan detrás de las contrariedades que ocasiona el paro: no hay gas, no hay combustible, no hay plata en los cajeros automáticos, hay desabastecimiento en los supermercados, etc. La imagen viene a multiplicar este efecto de sentido y, mediante la retórica del video-clip, se narran de modo dramático los perjuicios que causa el paro de camioneros a través de tomas de: largas colas de autos en estaciones de servicio o frente a cajeros automáticos; de Hugo Moyano hablando en una asamblea en la CGT y de pancartas, arenga, humo y cánticos de

manifestantes; de una manguera cargando nafta y de otra cruzada por su falta; de colas de camiones parados en una refinería; de ropa sobre una cocina en desuso por falta de gas; etc. Los noticieros recurren a una melodía triste que, como fondo musical, contextualiza emotivamente a las imágenes que muestran las consecuencias del paro de camioneros, mientras que los acordes de los bombos y los cánticos de los manifestantes enlazan a las tomas de la movilización en la Plaza de Mayo.

Si bien es inherente a la protesta ese *efecto* secundario, los noticieros operan un recorte que prioriza una victimización de la gente que sufre las consecuencias de un conflicto que se presenta como más político que laboral. Así, a un nivel narrativo profundo (Greimas, 1983), el paro es construido como una acción que *Parece* un reclamo, pero que en realidad es la emergente de una lucha política. Los discursos *Revelan (un Secreto): Aunque No Parece, el paro Es* el resultado de una disputa política entre el gobierno nacional y Hugo Moyano siendo, entonces, *Engañoso* plantearlo como una demanda de trabajadores.

Por ejemplo: “Ha empezado una escalada que uno de los hijos de Moyano advirtió que podría profundizarse (...) Esto es el contexto de una relación del gobierno con el sindicalismo en general muy complicado” (Van der Koy, analista político, 15/6).

Los discursos construyen la victimización de la gente desde dos ángulos: la gente es víctima de los inconvenientes que acarrea el paro de camioneros y la movilización a Plaza de Mayo (el desabastecimiento y el disturbio urbano); y es víctima porque la protesta obedece a intereses ajenos a sus necesidades en tanto, en realidad, se trata de la emergente de una disputa entre el gobierno y Moyano. En las noticias no se desestima la legitimidad de la demanda -por el impuesto a las ganancias y las asignaciones familiares-; sin embargo, el propósito de victimizar a la gente con el fin de desencadenar una connivencia entre el noticiero y su público conduce a posicionar a la gente en un callejón sin salida: si el gobierno otorga lo que Moyano pide, se generará mayor inflación, lo que sin duda es siempre perjudicial; y si no lo otorga, el impuesto sumado a una inflación, que de todos modos existe, afectarán el poder adquisitivo del salario.

Por ejemplo:

“Evidentemente si hay más aumentos salariales puede haber más inflación, y la inflación ya está (...) digamos en un techo de la paciencia social, más allá de ese techo tal vez haya impaciencia social. ¿Es Moyano el que tiene que retroceder (...)? otra vez prima lo político, otra vez lo atacan a él (Moyano) en lugar de resolver el problema, que efectivamente hay un problema de inflación, un problema de insatisfacción de los salarios” (Morales Solá, analista político, 18/6).

Siguiendo esta lógica, los noticieros limitan la mostración de lo real a una selección de imágenes y palabras que expresan que la disputa entre Moyano y el gobierno es la causa del perjuicio que sufre la gente. Por ejemplo:

“En pie de guerra” (20/6. Título).

Los noticieros destacan particularmente el carácter coyuntural (e interesado) del enfrentamiento entre el sindicalista y la presidenta, antes aliados políticos y, mediante una retórica espectacular, narran este desencuentro a través de una metaforización del vínculo entre Moyano y Cristina Fernández que se plantea como un divorcio entre dos personas antes unidas en matrimonio.

Por ejemplo:

“la guerra ya no es más de palabras”; “Sentencia de divorcio” “Moyano y Cristina cada vez más lejos, se reparten lo que quedó” (Títulos, 20/6 y 27/6)

Un montaje icónico que alterna imágenes de diversas temporalidades -contemporáneas al hecho anoticiado y de archivo- resulta útil para resaltar la escasa solidez de los vínculos entre la presidenta y el líder sindical. Por ejemplo, un collage reúne y enfrenta fotografías de Moyano y de Cristina como marco del conflicto que se pretende destacar; o estas diferencias se dramatizan a través de un diálogo ficcional entre ambos que el noticiero construye a través de la edición de diversos discursos dados en otras ocasiones. El noticiero apela a la alternancia de imágenes para explicitar la pasada alianza entre Moyano y la presidenta y el actual desencuentro y, por ejemplo, se suceden tomas de Moyano en el Acto en Plaza de Mayo con otras de Cristina hablando en un acto en San Luis ocurrido el mismo día; o imágenes (de archivo) de actos en los cuales Cristina, el sindicalista y Néstor Kirchner están juntos y alegres; contrapuestas a otras de Moyano en el acto en Plaza de Mayo. El mismo recurso de montaje se utiliza para narrar otras disidencias entre personajes que antes confraternizaban políticamente y algunas tomas elocuentes muestran a Scioli, a Cristina y a Moyano en clara actitud cómplice cuando eran aliados y éstas se enlazan a otras en las que la presidenta critica a Scioli en un discurso y otras en las que el gobernador de Buenos Aires juega al fútbol con Moyano sugiriendo una alianza entre ambos y el enfrentamiento de éstos con Cristina Fernández.

Esta sugerente edición icónica se articula a un fondo musical que incluye una canción de Calamaro, algunas de cuyas estrofas rezan: “Estoy cansado de esperar, pero igual no tengo a donde ir. Ayer la tormenta casi me rompe el corazón pero igual te quiero”; “Me dejaste el florero y te llevaste la flor, pero igual te quiero”. Y con el mismo efecto de sentido el mensaje icónico se articula a fragmentos del tango Cambalache cuando dice: “vivimos revolcados en un merengue y en un mismo lodo todos manoseados” (27/6).

De este modo, el noticiero promueve la complicidad con la audiencia -interpelada como parte de esa sociedad afectada por el paro- fragmentando y reduciendo la protesta a la puja política entre Moyano y la presidenta; enfrentamiento que se plantea como la causa de los inconvenientes que sufren los *terceros afectados*.

La retórica fundada en la emotividad, la fragmentación del hecho noticioso en beneficio de sus perfiles más llamativos y las estrategias enunciativas que apelan a la complicidad con sus públicos confluyen en la reducción del hecho de la protesta a la polémica entre Moyano y Cristina; proponiendo procesos identificatorios entre los televidentes y la sociedad afectada por las consecuencias indeseadas del paro y de la movilización. Así, tanto la audiencia como la sociedad en general resultan de un recorte metonímico de los *terceros afectados* y convergen bajo una denominación y caracterización valorativa: *la gente*, víctima de una disputa política que la excede.

Enunciación

Verón (1983, 2000) afirma que en el noticiero televisivo moderno el dispositivo enunciativo se caracteriza por la asunción del rol del enunciador por parte del presentador, quien se conecta con la audiencia a través del eje de la mirada, estableciendo con ella un lazo de confianza, condición sobre la que descansa la credibilidad del discurso informativo. La lógica propia de este género que requiere ser creído como verdadero no se rompe, simplemente se desplaza del enunciado a la enunciación: *Creo en la noticia porque le creo a quién me la cuenta*. La confianza del televidente en lo que dice el presentador se sustenta en una simetría de *no saber* pues el noticiero construye el simulacro de que ambos toman contacto con el hecho anoticiado en el mismo momento.

En el caso de las noticias analizadas, los presentadores del noticiero (M. Laura Santillán y Santo Biasatti), asumen el rol de enunciadore*s confiables* en tanto el vínculo fiduciario con la audiencia se construye a partir de la identificación entre ellos. Dicha identificación se funda en una simetría anclada en una mirada común respecto de la protesta convocada por Moyano que surge cuando los enunciadore*s* se instauran como portavoces de la gente, de la sociedad en general, a la que le adjudican las mismas opiniones y valoraciones que ellos sostienen y que comparten con los destinatarios de los discursos.

Por su parte y en tanto la retórica asentada en lo emocional potencia la gravedad de las consecuencias del conflicto entre el gobierno y el líder de la CGT, el funcionamiento enunciativo descrito se completa con la inclusión de una polifonía³ de voces que busca fortalecer la credibilidad de los discursos. En este sentido, una pluralidad de voces da cuenta del hecho desde *supuestas* variadas perspectivas, acoplándose a los dichos de los presentadores que se asumen como defensores de los derechos de los ciudadanos afectados por la protesta. Cabe destacar que esa polifonía incluye las opiniones de los periodistas especializados y las de los cronistas en exteriores que colaboran en la perspectiva que se privilegia; pero son fundamentalmente los testimonios de los *terceros afectados* los que edifican el efecto de objetividad respecto de la óptica que el noticiero pondera.

Algunos ejemplos:

“Colas tremendas y el combustible digamos ya limitado”; “Yo estuve por Paternal y o hay nada”; “En Ferré, hoy a la mañana alrededor de las once (...) se comenzaron a cerrar todas las bocas de gas...”; “No tenemos gas, lamentablemente desde ayer estamos sin gas”; “Tengo un puchito, una garrafa de 10 kilos y la conecté en la cocina para hacer la comida”; “Tengo una abuela discapacitada de 85 años en silla de ruedas, la tengo durmiendo (...) no tenemos nada para calefaccionarnos”; “... pava eléctrica es lo único que tenemos” (Testimonios de vecinos, 20/6 y 21/6)

“Esta es una preocupación general porque sabemos de la necesidad (...) que es el gas para todos los vecinos”; “Tenemos gente internada, tenemos abuelos y la verdad es que son los más perjudicados” (Intendente de Ferré, 20/6)

Esta polifonía-que incluye los testimonios de vecinos y de autoridades municipales de las poblaciones afectadas por la falta de gas, de automovilistas que padecen la falta de combustible, de vendedores de garrafas y de empleados de estaciones de servicio-se completa con la visibilidad de aquellos a quienes se abre el micrófono en la instancia de opinar y con imágenes conmovedoras de colas de autos en estaciones de servicio, de personas mayores frente a cajeros automáticos, de una pava eléctrica calentando agua por falta de gas, etc.

La inclusión de las voces de estos actores sociales no asegura imparcialidad alguna pues los testimonios se fragmentan y se editan según una jerarquía que colabora en el énfasis que las noticias ponen en la gravedad de las consecuencias del paro y en las diferencias políticas entre el sindicalista y el gobierno como causa última de la protesta. En este sentido, también resulta elocuente que el conflicto entre Cristina Fernández y Moyano se alimente de algunas opiniones útiles para destacar este enfrentamiento: la palabra de los manifestantes que participan de la movilización -entre ellos de dirigentes como Aldo Rico y Nina Peloso-, de Hugo y de Pablo Moyano y, por el otro lado, las declaraciones del ministro del interior Florencio Randazzo, del vice gobernador de la provincia de Buenos Aires Gabriel Mariotto, del vicepresidente Amado Boudou, etc.

La necesidad de matizar la ficcionalización del hecho que la retórica espectacular favorece conduce al noticiero a ajustar los mecanismos que promueven la confianza y la credibilidad de la audiencia. Los presentadores median la polifonía de voces proponiéndose como parte de la sociedad afectada por el paro y por la disputa política que lo ha generado. Y en tanto la audiencia es interpelada, también, como parte de esa sociedad víctima, la simetría entre los presentadores y su público se sustenta en un común sentir acerca de la protesta que supone una *ajenidad* respecto de una lucha por el poder que no les incumbe.

Los presentadores hablan en nombre de la gente, de los *terceros afectados*, pues son parte integrante de ella y, desde ese lugar que los reúne con la audiencia -también víctima de las consecuencias indeseadas de la protesta-, opinan, valoran, asignan y quitan legitimidades.

La gente afectada por la protesta no es sólo aquel sujeto colectivo de quien se habla, de quien se suponen opiniones y a quien se abre el micrófono en la instancia de testimoniar sobre las consecuencias del paro y la movilización; sino que es también a quien se interpela como parte de esa sociedad perjudicada y ajena a los conflictos políticos. La gente afectada, este sujeto colectivo, adición de individualidades con un común sentir, surge de las noticias como un metacolectivo despolitizado que se asume como sujeto del enunciado y como sujeto destinatario de la enunciación. Y es, justamente, la ambigua generalidad de este colectivo la que permite incluir en él tanto a los presentadores del noticiero como a su audiencia con el fin de cimentar los lazos de simetría y confianza.

La parcialidad en la construcción discursiva que propone el noticiero no sólo se evidencia en la retórica emocional desde la cual aspira a cautivar el interés de la audiencia y mediante la cual potencia ciertos efectos de sentido; sino que se explicita en la construcción de un actor: *la gente* respecto de quien los discursos suscitan la connivencia. La simetría entre los presentadores y su público, ambos recortes metonímicas de *la gente*, de los *terceros afectados* por la protesta y por la disputa política que la origina confluyen así en una óptica emocional sobre esta protesta que los discursos priorizan.

Notas

1- Para Zunzunegui (2005), el borramiento de las fronteras entre distintos tipos de discurso es un fenómeno de nuestro tiempo, de allí que el discurso informativo actualice estéticas y técnicas propias de los mensajes destinados a entretener.

2- A veces el tiempo pasado es marcado en la imagen a través de recursos plásticos: imágenes que viran al azul o al sepia.

3- En su estudio sobre la novela de Dostoievski, Bajtin define a la pluralidad de voces -y por tanto de conciencias independientes- de los personajes como una "polifonía". Cada personaje manifiesta al interior de la novela su manera de ver el mundo y por ello el lector conoce tantas perspectivas como personajes (Bajtin, 2003).

Bibliografía

BAJTIN, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

GREIMAS, A. J. (1983). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.

LOZANO RENDÓN, J. C. (2004). Espectacularización de la información en noticieros televisivos de Canadá, Estados Unidos y México. *Dialogo político*, Año XXI, 1, 100-116. Extraído el 15 de Julio de 2010 desde http://www.kas.de/wf/doc/kas_5227-544-4-30.pdf

LUZÓN, V. E I. FERRER (2008) "Espectáculo informativo en noticias de sociedad: el caso de Madelaine McCann". *Trípodos*, 22, 137-148. Extraído el 15 de Julio de 2010 desde <http://www.raco.cat/index.php/tripodos/article/view/76531/97284>

SCRIBANO, A. (2005). Itinerarios de la protesta y del conflicto social. *Centro de Estudios Avanzados*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

TARROW, S. (2004) *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Madrid: Alianza.

THOMPSON, J. (1991). *Los Media y la Modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

VERÓN, E. (1983). Il est là, je le vois, il me parle. *Communication*, Nro 38, 98-120, Seuil, Paris.

VERÓN, E. (2000). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.

WOLTON, D. (1991) Las contradicciones del espacio público mediatizado. *CNRS, Hermès*, Nro.10, Paris.

ZUNZUNEGUI, S.(2005)*Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Para una semiótica de las figuras del *otro* en la historia cultural argentina de la segunda mitad del siglo XIX: el discurso del viajero italiano Paolo Mantegazza

Dr. Mario Sebastián Román

sromanreybet@yahoo.es

Viajeros europeos por Entre Ríos durante el siglo XIX: su intervención en el campo cultural local y las figuras del “otro” en sus narrativas (Tesis de Doctorado en Comunicación Social¹, Facultad de Ciencias Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Directora: Dra. Susana Frutos)

Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos

Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos

Resumen

A partir de una perspectiva teórico-metodológica que pone en relación los Estudios semiótico-discursivos y la Historia Cultural, analizamos en esta ponencia cómo la escritura funcionó como privilegiada matriz discursiva desde la cual el viajero, médico, antropólogo y fisiólogo italiano Paolo Mantegazza pudo establecer su vinculación con la alteridad local y cómo se generaron efectos de sentido que se materializaron en la construcción discursiva de las diversas figuras del *otro* a las que dio extensa cabida en su producción textual. Focalizamos en la construcción discursiva de las figuras del *gaucho* y del *indio* en su narrativa, específicamente en sus *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina*, libro por primera vez editado en 1867 y que contó con varias reediciones.

Palabras clave: discursos de (en) viaje – historia cultural - otredad -

Keywords: discourses of (in) travel - Cultural History – otherness

1. Introducción

La puesta en diálogo entre el campo de los Estudios semiótico-discursivos y la Historia Cultural ofrece un espacio teórico-metodológico que ha demostrado su fertilidad heurística para avanzar en el análisis de los procesos de producción de sentido que regulan la Historia de la Cultura Escrita, al hilo de la emergencia de las producciones textuales. Lo anterior que habilita interpretaciones posibles sobre la economía semiótica que en los anteriores campos despliega el “orden de los libros” (Chartier, 1994).

En nuestro caso, anclaremos lo anterior en un orden producto y productor de discursos de viajeros europeos que circularon por nuestras geografías. Tales discursos se materializaron en

numerosos volúmenes publicados a lo largo de todo el siglo XIX y ocuparon un segmento relevante en el mercado editorial, en ambas costas del Atlántico.

Durante el siglo XIX, este “orden de los libros” reservó un anaquel privilegiado para lo que hemos denominado los “discursos de (en) viaje” (Román, 2012), categoría que nos permite atender a una diversidad de géneros discursivos que tienen como condiciones de producción la experiencia del viaje, más allá de su finalidad, pero atendiendo al enclave institucional que les da marco. Son discursos que, cobrando materialidad en el objeto *libro*, “el primero de los grandes medios modernos de comunicación” (Williams, 1974), constituyen puntos nodales en la historia de la cultura escrita.

Analizaremos cómo la escritura funcionó como privilegiada matriz discursiva desde la cual el viajero, médico, antropólogo y fisiólogo italiano Paolo Mantegazza pudo establecer su vinculación con la alteridad local y cómo se generaron efectos de sentido que se materializaron en la construcción de las diversas figuras del “otro”² a las que dio extensa cabida en su producción textual. Dadas la complejidad de la cuestión y las constricciones de la extensión estipulada, focalizaremos en la construcción discursiva de las figuras del *gaucho* y del *indio* en su narrativa, específicamente en sus *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina*, libro por primera vez editado en 1867 y que contó con varias reediciones.

2. Paolo Mantegazza: racialismo científicista y mirada fisioantropológica sobre la alteridad

El médico, higienista y antropólogo italiano Paolo Mantegazza visitó la República Argentina en tres oportunidades. La primera, en entre 1854 y 1858 (Petriella y Sosa Miatello, 1976) para luego regresar otras dos veces en los años 1861 y 1863.

Había nacido en Monza, Italia, el 31 de agosto de 1831 y estudió Medicina en Pisa, Milán y Pavia, en cuya universidad se doctoró en 1854. Ese mismo año, viajó por diversos países europeos para, a continuación, en 1858, desplazarse hacia el Río de La Plata, donde ejerció la medicina en Argentina y Paraguay.

Durante su primer viaje a nuestro país, residió en Entre Ríos (Nogoyá), y visitó Salta, la región del río Bermejo y llegó hasta Bolivia. Sus recorridos por esta parte del continente lo incentivaron a estudiar la planta de coca, sus componentes y propiedades, lo que daría lugar a una publicación pionera de su autoría sobre ese tema (Mantegazza, 1859), que tuvo especial repercusión e influencia en los intereses acerca de esta cuestión por parte de Sigmund Freud.

En su itinerario, Paolo Mantegazza pasó por Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Tucumán y Santiago del Estero lo cual, sumado a su residencia en Entre Ríos, le permitió realizar un detallado análisis de nuestro medio físico y social. Observó con la mirada médico-antropológica de su

momento a los hombres y las “razas”; las costumbres, que registró detalladamente; estudió la flora y sus propiedades medicinales, y describió la fauna local.

De regreso en su país de origen, publicó en Milán, entre 1858 y 1860 los dos tomos de *Sulla América Meridionale. Lettere Mediche*, amplísima obra de carácter enciclopédico, originalmente publicada por entregas periódicas en la *Gazetta Médica Lombarda*. Fue una obra dedicada a Juan María Gutiérrez, traducida al castellano recién en 1949 en Buenos Aires, con prólogo del Dr. Gregorio Aráoz Alfaro (Mantegazza, 1949).

Fue fundador del Museo de Antropología y Etnografía de Florencia, de la Sociedad Italiana de Antropología y del Archivo de Antropología y Etnología. Creó en Florencia la primera cátedra italiana de Antropología, que comenzó a dictar en 1870.

2.1. Paolo Mantegazza y sus Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina

Sus dos últimos viajes a nuestras tierras, en 1861 y 1863, dieron origen a una nueva publicación, corregida y aumentada en tres ediciones sucesivas, que, según constatamos durante la operación metodológica del contraste de fuentes, recupera selectivamente de *Sulla América Meridionale...* relevantes contenidos para nuestro análisis (los que se detienen especialmente en la construcción discursiva de la alteridad, lo que aquí denominamos las *figuras del otro*) y amplía su despliegue escriturario en ese sentido, de allí que conforme nuestro corpus privilegiado para el análisis sobre la producción de este viajero.

Nos referimos a *Río de la Plata e Tenerife*, publicado en italiano en 1867. A esta primera edición, que alcanzó amplia difusión (Petriella y Sosa Miatello, 1976) le sucedieron otras dos, corregidas por el autor, en 1870 y 1876.

La tercera edición italiana de *Río de la Plata e Tenerife* (1876) sería tomada exactamente cuatro décadas más tarde, como texto fuente para la publicación en castellano de *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina* (Mantegazza, 1916) que constituye una traducción del libro casi íntegro.

Explicitaré el viajero uno de los supuestos propios de la narrativa de viaje decimonónica: una pretendida “objetividad”, que aspira a ser fotográfica³, y que se organiza en un verosímil sostenido por la experiencia directa del viajero, que garantizaría el carácter “veraz” de su discurso, anticipando al lector su autojustificación para los valoraciones negativas (las más de las veces), desde un tono condescendiente y compasivo que no logra, desde el plano axiológico, ubicarse sino en una superioridad desde donde enuncia y valora.

Desplegará esos juicios valorativos, como ya veremos, en torno a las costumbres regionales y la alteridad, y se permitirá graduar, desde un manifiesto racialismo científicista (donde la ciencia es utilizada para dar fundamento a las doctrinas racistas –Todorov, 2003, p. 115 y ss.-), desde el cual organiza una clara clasificación de “parentescos” según parámetros evolutivos, la cercanía del europeo con las figuras del *otro*. Determinará así, por ejemplo, que el *indio* es también *pariente*⁴ nuestro –por lo que merece compasión-, pero el *criollo* es nuestro *hermano* –por lo que merece nuestro amor-:

Mi libro no es punto de admiración, ni un desdén de extranjero intolerante: *es la simple y franca expresión de la verdad*, y a la sinceridad más escrupulosa del viajero, corresponde mi derecho de hombre honesto. [...] En mi libro [...] encontraréis la parte más cara a mis estudios, la que he acariciado con más íntimo amor y son los cuadros de la naturaleza *tomados de la realidad*: son escenas vivas de los bosques y de los ríos, y con más frecuencia, escenas de hombres y de cosas que *por lo menos quisieran que fuesen fotografías*, si acaso no pudiesen todas aspirar a las glorias del arte. Puedan estos fieles bosquejos, de uno de los más bellos países del mundo, agradar a quién no tiene la fortuna de admirarlos con los propios ojos; *ojalá estos cuadros de la naturaleza humana despierten vuestra compasión por el indio, que es también pariente nuestro, vuestro amor por el criollo que es nuestro hermano*. (Mantegazza, 1916, p. 12-14)

En Mantegazza, el viaje toma la forma de lo que Cicerchia denomina “observación disciplinada”, una “práctica científica de la inducción y arte de la descripción”, en la cual “la descripción verdadera del mundo [y de los sujetos] sepulta la fascinación por lo maravilloso [...]” (Cicerchia, 2005, p. 13).

La opción evidente por la fisiognomía⁵, desde donde construirá las diversas figuras del *otro sudamericano* que pueblan su discurso, toma preponderancia en su mirada y se erige como criterio clasificatorio de tales figuras, criterio que, con el tiempo, acentuará las diferencias entre las mismas:

En la América republicana, hay mayor variedad de fisonomías [que en Brasil], y desde ahora podemos contar otras tantas naciones en los argentinos, en los chilenos, en los peruanos, en los bolivianos, en los ecuatorianos, en los granadinos, en los paraguayos, y en los otros tantos habitantes de las repúblicas más pequeñas o menos estudiadas, y el molde característicos se va haciendo, de generación en generación, más pronunciado y permanente, de suerte que un día no tendrán otros vínculos comunes que la lengua y el origen. (Mantegazza, 1916, p. 23).

La fisiognomía, que en el siglo XIX parecía ser “la disciplina capaz de resolver en su totalidad todos los secretos guardados por la naturaleza humana” (Di Liscia, 2002, p. 191), en tanto pretendía imponerse como método capaz para dar a conocer las costumbres y la naturaleza del hombre por los signos fijos y permanentes de su fisonomía, constituía una poderosa herramienta científica para comprender la escena sudamericana, observada por un asombrado Mantegazza: “El que pasea por vez primera por las calles de una ciudad sudamericana y ve sucederse en pocos instantes todos los colores y todas las fisonomías humanas, queda sorprendido, confuso, como delante de una insólita y proteiforme mascarada.” (Mantegazza, 1916, p. 25).

Con el convencimiento de que el estudio fisonómico permitía conocer las razas humanas y clasificar cada una de ellas, de acuerdo con los caracteres físicos y morales que evidenciaba, es que procederá, desde el plano epistémico (Todorov, 2008), a caracterizar a los diferentes pobladores sudamericanos, primeramente mostrando un conocimiento general de los *otros* (conocimiento que crecerá en profundidad de manera directamente proporcional a medida en que avanza su relato) creando figuras de *estereotipos⁶ nacionales*:

El argentino es parco, valeroso, alegre; pueblo de pastores y de soldados democráticos. El chileno es más serio, más industrioso, más aristocrático; pueblo agricultor y comerciante; el paraguayo es paciente, sumiso, habilísimo en las artes mecánicas. El boliviano es dialéctico, taciturno, desconfiado; pueblo de abogados y mineros. El peruano es disipador, despreocupado, lleno de fantasía y de escepticismo. (Mantegazza, 1916, p. 23).

En un doble movimiento, identifica las causas de las costumbres que asigna a la figura del *otro sudamericano* (en la triple determinación de la “naturaleza humana” –en clave biologicista-, los condicionantes externos –básicamente el clima⁷- y el mestizaje racial) y simultáneamente postula el impacto de estas costumbres sobre los sujetos, pero sólo profundizando las causas que las produjeron:

Las costumbres son resultados complejos de la naturaleza humana y de las condiciones externas, pero a su vez obran y reaccionan sobre nosotros, acentuando siempre más la causa que las produjo. El viajar a caballo, el vivir a caballo [...] modifica después, de mil modos diversos las tendencias, el régimen, el pensamiento de americano. Los ferrocarriles hacen al hombre exacto, ordenado, así como un reloj de bolsillo acrece en el hombre la estima por el tiempo que huye. El americano que ensilla su propio caballo, que se detiene cuando quiere, que relaja o acelera el paso a su gusto, es menos exacto que nosotros y más fatalista; le preocupa mil veces menos el rápido pasar del tiempo. ¿Cómo podría ser impaciente un viajero americano cuando el crecimiento de un río lo detiene en su camino una o más semanas...? [...] (Mantegazza, 1916, p. 27).

La segunda parte del capítulo inaugural de *Viaje ...* marca un claro abandono de este modo de construcción generalista de la figura de un *otro sudamericano*, y da paso a la mirada aguda, detenida y taxonómica de Mantegazza, que le permite construir discursivamente figuras de la alteridad específicas, que aparecerán a medida que avanzamos en los veintisiete capítulos del libro. Especial atención, como veremos, tanto en extensión como en aspectos cualitativos de su construcción, le merecerán las figuras del *gaucho* y del *indio*, producto de la impronta inevitable de su interés fisioantropológico.

Sentirá distancia en relación con las figuras del *gaucho* y del *indio*, ubicables en el *interior* del país (a diferencia del político, a quien ubica en la escena urbana, lo que produce en Mantegazza un efecto de acercamiento a su figura), en un espacio que aparece construido como casi virgen, aislado en gran medida (al menos en comparación con las ciudades, según la mirada de Mantegazza) de la influencia ejercida por la civilización europea, emplazamiento de “nuevas” formas de civilización –

para la mirada eurocéntrica-, autóctonas, que albergan y dan lugar a la verdadera “raza americana” y que por lo tanto se constituye en un espacio que convoca y atrae a Mantegazza para el despliegue de sus estudios fisiopatológicos:

Quien desee encontrar formas nuevas de civilización y observar fenómenos bien determinados de fisiología y de patología, debe internarse en el continente americano y buscar a los hombres que se agruparon en pequeños centros, aislados y divididos por inmenso espacio, y en donde la civilización europea se infiltró lentísimamente, sin que fuese deseada o acogida con gesto hospitalario; en donde pueda decirse sin temor de error; esta raza es americana; este vestido, esta costumbre, estas enfermedades, son productos nuevos de una influencia larga, constante, imperturbable; y si deseáis realizar conmigo semejante correría, remontemos el río de la Plata, entremos al río Paraná y desembarquemos en la fertilísima provincia de Entre Ríos. (Mantegazza, 1916, p. 48).

Y en busca de estas figuras del *otro* lejanas, es que Mantegazza llega a la provincia entrerriana, no para radicarse en Paraná, su capital, sino en Nogoyá, en el centro mismo del interior de la provincia, para recorrerla extensamente.

Tras presentar a la provincia como “una de las más ricas de la Confederación Argentina” (Mantegazza, 1916, p. 48), avanzará en la reposición para el lector de una especie de genealogía “racial”, remontándose a la ocupación de estas tierras por parte de los *charrúas*, de quienes remarca su peligrosidad y tendencia a la antropofagia:

Entre Ríos estaba poblado en tiempos de la conquista por una raza robusta y valerosa, que se extendía hasta los países vecinos, y que comenzando por devorar a Solís, el descubridor del río argentino, causó por muchos años serias inquietudes a los españoles. Los charrúas eran feroces, indómitos y crueles, y todos los historiadores les han llamado los espartanos de América. [...] indomables al yugo de la civilización, fueron destruidos poco a poco y desaparecieron de la faz de la tierra, pero dejando siempre su gota de sangre en la generación actual. (Mantegazza, 1916, p. 49-50)

La afirmación de la existencia de la “gota de sangre charrúa en la generación actual” dará pie a que el antropólogo nos presente el cuadro poblacional con que se encuentra en Entre Ríos: “Hoy, la escasa población de Entre Ríos, compónese de pocos blancos puros, que constituyen la aristocracia del país, poquísimos negros y de una gran cantidad de mulatos y mestizos.” (Mantegazza, 1916, p. 50).

Este escenario de múltiples “cruzamientos” demandará, en el marco del afán clasificatorio del antropólogo, la presentación de una especie de *glosario del mestizaje*⁸, antes de continuar con su construcción de las figuras de la alteridad:

Sobre los diversos nombres que se dan a los productos del cruzamiento de las razas humanas en América, reina gran confusión y es muy raro que los viajeros se entiendan entre sí, porque quieren aplicar a un país las palabras usadas en otro. Una vez por todas quiero ponerme de acuerdo con mis lectores: El *mulato*, es hijo de un negro y de una blanca, o viceversa. El *zambo*, es hijo de un negro y de una india, o viceversa. Algunas veces se emplea este término como sinónimo de *mulato*. El *chino*, es el producto del cruzamiento de la raza europea con la indígena americana. Esta palabra, en el Río de la Plata y en el Paraguay, equivale a la de *cholo*, que se emplea en las provincias septentrionales de la Confederación Argentina, en Chile en Perú y en Bolivia. El *ladino*⁹, es hijo de padre europeo y de madre india. Es palabra que se usa en algunas antiguas colonias españolas, pero que no es empleada en ninguno de los países que yo he visitado (Banda Oriental, República Argentina, Paraguay, Bolivia). El *criollo*, es en toda la América del Sur, el hijo de europeos nacidos en América. Pero esta palabra suena mal a los oídos demasiados delicados de algunos sudamericanos. El *mestizo*, es un nombre genérico que comprende al zambo, al chino y al mulato. Estas palabras se emplean en las Antillas y en otras colonias europeas, ya con sentido más restringido o más amplio, pero en los países de que hablaré, tiene este significado exacto. (Mantegazza, 1916, p. 50).

2.2. Paolo Mantegazza y la construcción discursiva de las figuras del gaucho y del indio

Fiel a su convicción de la influencia del clima en lo que denominará la “embriogenia de los caracteres”¹⁰ (Mantegazza, 1916, p. 51), realizará una exhaustiva descripción del clima de Entre Ríos, para luego explayarse extensamente en su versión de la figura del *gaucho*, cuestión que encarará como condición para luego hablar de sus enfermedades. En primer lugar, debemos reparar en que realiza una operación equivalencial entre los entrerrianos y el gaucho; en otras palabras, el entrerriano sería el prototipo de la figura del *gaucho*:

No puedo hablar de las enfermedades de los entrerrianos, sin decir primero quienes son, cómo están hechos, como comen y piensan. Con muy poca diferencia, cuando los haya descrito, podréis decir que conocéis al habitante de la campaña argentina, al europeo modificado por el cielo y la vida de América; al *gaucho*, en una palabra. (Mantegazza, 1916, p. 54).

La figura del *gaucho* aparece, entonces, construida en primer lugar, como “habitante de la campaña”, esto es, en oposición a la figura del *citadino*, del habitante de la ciudad. Pero en segundo lugar, le atribuirá el carácter de un “europeo modificado” por el clima (“el cielo”) y las costumbres americanas (“la vida de América”), aparece como distorsión de un original (el europeo), por su “acriollamiento”, pero al que exime de la impureza del mestizaje (véase nota al pie de Mantegazza, en la cita siguiente), argumentando en contra de esa hipótesis, y del cual sólo lo aleja la vida rural:

Éste vocablo [*gaucho*] se aplicó originariamente a la hez del pueblo que nació del cruzamiento de la sangre de tres razas: la blanca, la negra y la amarilla, *pero hoy se aplica a todos los habitantes*

de la campaña, que forman un marcadísimo contraste con los de la ciudad; y aunque ambos mantienen contacto, y a pesar de que muchas veces se agitaron juntos en los peligros y en los intereses comunes, siempre concluyen por separarse, como sucede con el aceite y el agua¹¹. Tal hecho es una prueba de la máxima influencia que ejercen las costumbres sobre la pasta humana; igual o mayor, tal vez, que la que recibe del clima. Aquí encontramos, en efecto, a los mismos hombres, salidos de una patria común, en busca de la misma cosa, y, sin embargo, por el hecho simple de que unos se establecieron en ciudades sobre el margen de las costas; y los otros se internaron a los campos pocas millas más allá, observamos dos naciones; y los hijos de los mismos padres, que hablan la misma lengua, sienten y piensan diversamente, y al menor gesto, estarán prontos para morderse y matarse. (Mantegazza, 1916, p. 54-55)¹².

Esbozada así lo que denomina “la embriogenia de los caracteres nacionales” -urbanos y rurales- la despliega, fijando sus raíces ancestrales, que, bajo el nuevo clima y por la influencia cada vez más acentuada que asigna a las costumbres, termina tornándose “naturaleza”, dando lugar a una concepción muy difundida entre los “biologistas sociales” (Di Liscia, 2002, p. 185), que entiende y explica los hechos y la vida social desde los parámetros de la ciencia biológica y la herencia:

De un buque europeo desembarca en América un puñado de españoles; entre ellos existen esas diferencias que ocurren entre todos los hombres y que les imprimen individualidad. Algunos, más amantes de la civilización, más aptos para el comercio y las industrias se reúnen en una colmena y fundan una ciudad. Otros, más inquietos, más independientes, vagan un tiempo, antes de formar un nido; construyen su chosa [sic] y eligen una compañera, y persiguiendo el ganado errante de la Pampa, sin cultivar la tierra, viven aislados, como lo hacen generalmente los animales carnívoros. [...] La costumbre es un ejercicio; perfecciona lo que más se repite, y pasando inalterable a través de las generaciones de un siglo, se vuelve cada vez más profunda, se estampa en las entrañas de los niños dentro del vientre materno y se transforma en *naturaleza*. (Mantegazza, 1916, p. 55).

Dejando ya de lado la estrategia opositiva para presentar la figura del *gaucho* (que sintetizamos en los pares de opuestos que presenta Mantegazza: *campaña vs. ciudad e interior vs. capital*), hay un desplazamiento hacia una estrategia discursiva de construcción de la figura del *gaucho* centrada en precisar lo que el gaucho es, con fuerte impronta descriptiva. Lo hará asociándolo íntimamente al caballo (de ahí la comparación con la cultura árabe); no es pensable la figura del *gaucho* sin el equino, al punto de que apenas puede caminar cuando no monta:

El *gaucho* [...] es un hombre alto, enjuto y moreno. Apenas puede tenerse en pie, después de apartado del pecho materno, se lo coloca a caballo en la delantera de la silla paterna, y aprende así al mismo tiempo, a conocer el suelo que pisa y el fiel animal que ya no abandonará hasta la muerte. [...] no posee otros medios de reunirse al común consorcio de los hombres, que su caballo; sustentándose con la carne libre y salvaje que anda por las llanuras, no tiene otro artificio para procurarse alimento, que su caballo: verdadero árabe de América, posee con este nobilísimo animal el instrumento más indispensable para la vida, la fuente de las riquezas, el amigo inseparable en el reposo y en el trabajo, en la guerra y la paz. El *gaucho* pasa más de

la mitad de su vida sobre el arzón, y a menudo come y dormita sobre la silla. A pie camina mal, y al arrastrar las inmensas rodajas de sus pesadísimas espuelas, que le impiden caminar como nosotros, parece una golondrina desterrada y sujeta a morar en la tierra. (Mantegazza, 1916, p. 57-58).

Pero la asimilación de la figura del *gaucho* a la eterna compañía de su caballo no funciona en el discurso de Mantegazza como presentación de la estampa argentina por excelencia (como en el caso de Burmeister). Por el contrario, justificará aquí su inclusión a los fines de ejemplificar la influencia física y sobre el carácter que imprime una costumbre permanente y reiterada, la de montar a caballo:

Sin fatigarse puede recorrer durante varios días continuos 120 y hasta 180 millas cada veinticuatro horas, cambiando de caballos. [...]

De esta sola necesidad de vida aérea, sacan forma y medida mil elementos de la vida física y moral del *gaucho*, desde su esqueleto hasta la más tierna expansión de sus sentimientos. [...] tendréis completa la historia de la influencia que puede ejercer sobre un individuo y una nación, una costumbre incesante. La tibias del *gaucho* son muy encorvadas por su presión continua sobre el cuerpo del caballo y la tensión prolongada de los músculos. Sus músculos lumbares y los demás que mantienen erguido el cuerpo, están tan desarrollados que hacen sospechar antiguas monstruosidades en lo que no es sino natural. (Mantegazza, 1916, p. 58).

Los hábitos alimentarios y habitacionales (culturales si los hay) también son explicados por Mantegazza a través de los efectos que imprimen los instintos asignados a la figura del gaucho. “Aversión instintiva” a andar a pie que refuerza la costumbre de montar a caballo, la que, convertida en una “necesidad natural”, determinará su tipo de alimentación y vivienda:

El *gaucho* detesta por instinto la agricultura, la industria y todo lo que le obliga a trabajar de a pie o sentado. Por consiguiente, es carnívoro por excelencia. [...] Un hombre que vive la mayor parte del tiempo sobre el lomo del caballo, no puede dedicar mucha atención a la arquitectura de su casa. Esta se reduce [...] a una choza de juncos y de ramas (*rancho de totora*). (Mantegazza, 1916, p. 58-59).

Y avanzará aún más en su construcción de la figura del *gaucho*, a la que revestirá con atributos connotados negativamente (negligencia en su relación con el dinero, nomadismo) que explicará, una vez más, por el “hábito físico” de andar a caballo:

[...] el dinero es para aquella gente instrumento de placer y nada más, pues muchas veces he sentido repetir estas expresiones: *¿Para qué quiere uno la plata?* [...] *¿Quisierais tal vez decirme que os he llevado más allá de lo debido, y que nada tiene que ver el andar a caballo con esa generosidad o negligencia?* Perdonadme, queridísimo lector, pues en esas expresiones veo también una forma de la vida independiente y nómada del gaucho, observo un resultado de sus hábitos físicos [...] (Mantegazza, 1916: 61).

Llegado este punto, sintetiza la figura del *gaucho*, en lo que denomina una “especie moral”:

De sangre española, por eso soberbio; de sangre americana, por eso más libre que el aire; campos vastos como el cielo; vida fácil y rica; ansias de espacio apenas refrenadas por el límite

del mar, de los ríos y la resistencia de los caballos; ahí teneis los elementos para definir a aquel individuo o aquella *especie moral* del hombre que se llama *gaucho*. (Mantegazza, 1916: 62).

Pero continuará combinando la construcción de la figura del *gaucho* a partir de la explicación de esta “especie moral” tanto por sus atributos físicos (en cuya caracterización se cuela la mirada lombrosiana¹³) como por sus costumbres, como veremos al describir su visita a un rancho, con el fin de “examinar las particularidades de su vida íntima, [...] y tratar de poner una mano sobre su corazón y auscultar la medida aproximada de su horizonte intelectual” (Mantegazza, 1916: 74), y tratar de despejar la sospecha que, inevitablemente despierta su figura:

Sí, entremos, sin inquietarnos *del entrecejo de aquel hombre cuya fisonomía figuraría muy bien en una escena de los Bandidos, o en un cuadro de Rembrandt*¹⁴ [...] pero, ea, vamos, no estéis así, tímido y empecinado, armonizad pronto con la atmósfera moral que os circunda, no sea que vuestro porte reservado haga renacer el odio antiguo del gaucho por lo hombres que usan pantalones¹⁵. (Mantegazza, 1916: 72).

Mantegazza describe al lector la aproximación antropológica que realiza a la figura del *gaucho*, a la que caracterizará ahora, y una vez más, por conductas efecto del carácter hispano heredado y la influencia del entorno indígena encontrado. Apatía, inercia, ignorancia, flojedad intelectual, horror congénito a la fatiga serán los atributos morales que dieron por resultado semejante combinación:

Puede suceder que al principio quedemos acobardados de nuestras investigaciones, porque a muchísimas preguntas nos responderá con otra pregunta sacramental: *¿Quién sabe?*, y no os asombréis si de este modo trata de satisfacer nuestra curiosidad sobre su edad y la de sus hijos, sobre el número de su prole y otras muchas cuestiones a las que respondería el hombre más estúpido y desmemoriado. ¿Qué queréis? La apatía india ha encontrado en la inercia española, un tronco apropiadísimo para injertarse y vio un producto moral que difícilmente se encontraría en alguna otra nación: es el estoicismo de la ignorancia, la flojedad sistemática de toda la fibra intelectual, un horror congénito educado por el hábito de la vida entera contra todo lo que sea fatiga, más irresistible y verdadero que el *horror vacui* de los antiguos. (Mantegazza, 1916,p. 74).

Y será una explicación fisiológica la única que puede, para Mantegazza, introducir una modificación en este estado de conducta:

Tengamos paciencia, sin embargo, pues sin que le repitamos nuestras preguntas, poco a poco, el gaucho, excitado por el mate¹⁶ y la conversación, comenzará a hablar difusamente de todo lo que es suyo, y a la apatía del *Quién sabe*, sucederá una charla difusa y profusa, que no dejará oculto ningún pliegue de aquella naturaleza salvaje y verdaderamente *granítica*. (Mantegazza, 1916,p. 74).

Y este será el punto en donde más claramente el italiano se diferenciará de la figura del *gaucho*, organizando una tajante oposición que marca una distancia entre un *nosotros* (los educados en la civilización –europea-) y un *ellos* (un *otro* que aparece salvaje), que se torna casi incompresible:

La educación y la atricción [sic] social en nada han modificado aquel terreno primitivo, y así como calla por inercia, también por inercia no cesa de hablar cuando ha desatado el freno de

su lengua. En cuanto a nosotros, nacidos entre gente cepillada, limada y barnizada, crecidos entre reticencias y puntos de apoyo, maestros de la alta escuela de domar los sentimientos, de castigar las palabras y de beber a tragos y empujones la fuerza, podemos comprender apenas la marcha rectilínea y la carrera irresistible de aquellos hombres salvajes, que aflojan las riendas de su caballo y no lo detienen sino cuando está reventado de fatiga. (Mantegazza, 1916, p. 74-75).

Pero el grado máximo a la vez de distanciamiento e interés será despertado, como anticipáramos, por la figura del *indio*¹⁷. Ahora bien, este interés, desde la mirada médico-antropológica de Mantegazza, no pudo más que devenir en “cosificación científica” de los indígenas (Di Liscia, 2001, p. 185).

Decido a estudiar y delinear la fisonomía física y moral de los indígenas, y convencido de que ello (al igual que ocurriera con el estudio que realiza para construir la figura del *gaucho*) sólo es posible en el acercamiento que permite cierta convivencia, encuadra su intervención antropológica sobre su “objeto” de estudio:

[...] podemos ir hasta el mismo suelo que pisa una raza humana, podemos convivir con ella, representarnos de una sola vez su fisonomía, su carácter, sus costumbres, su civilización o su barbarie, y haciendo entonces menos ciencia, fabricando menos abundancia de nuevas palabras y trazando pocas líneas de clasificación, conseguimos, sin embargo, la fiel fotografía de una escena de la naturaleza, en la que habremos olvidado pocos elementos. [...] En mis viajes por América, no he rehuido la ocasión de estudiar a los indígenas en sus desiertos o en los confines de las colonias europeas, y más de una vez la busqué con algún peligro [...] (Mantegazza, 1916, p. 250).

Principalmente en sus viajes por Entre Ríos, así como por Salta, Tucumán y otras regiones de la Confederación Argentina, movido por su interés fisioantropológico, Mantegazza tuvo contacto directo con indígenas de diversas etnias:

He visto indios de estas diversas familias: abipones, movís, guaraníes, payaguas, cainguas, pampas, araucanos, chiriguano, maticos, calchaquíes, quichuas, aymaraes, tobas y guajajaras; tuve con algunos prolongada familiaridad; otros estuvieron en mi casa durante muchos meses, y creo tener un concepto de su naturaleza física y moral. (Mantegazza, 1916: 251).

Tal familiaridad le permite formular con precisión los atributos (todos negativos) que asigna a la figura del *indio americano*:

Si debiese formularlo en pocas palabras, renunciando a esos esfumados que dan a los cuadros mayor verdad, diría que el indio de la América meridional es un hombre de escasa sensibilidad, descontento de sí mismo; taciturno, silencioso, desconfiado, fríamente cruel; tierno a veces y apasionado; tenacísimo y amante de la libertad; poco inteligente; poco activo; sobrio por necesidad o por inercia, así como en oportunidad voraz, pues que no aprende de la civilización más que los vicios; apasionado de los placeres y de la embriaguez. Supersticioso sin ser religioso; poco moral por su corta su corta inteligencia; incapaz de alcanzar por sí mismo un alto desarrollo de cultura y destinado a ser envuelto y a confundirse en el gran torrente de la civilización europea. (Mantegazza, 1916, p. 251).

La figura del *indio*, en la versión de Mantegazza, se construye en matices en los que aparecen rasgos propios de las “sociedades salvajes”¹⁸, como la “carencia de religión”, o el “amor por la libertad” que origina la ausencia de “jerarquías ni subordinación”, (Todorov, 2003,p. 308) y los prejuicios eurocéntricos sobre el indígena (es poco sensible, descontento de sí mismo, taciturno, cruel, poco inteligente y poco activo, propenso a los vicios, poco moral e incapaz de alcanzar por sí mismo el desarrollo cultural) como contracara de un tipo ideal (el del “gran torrente de la civilización europea”).

No obstante, lo ubica en la escala evolutiva humana por sobre la “raza” negra, y considera a ambos “parientes lejanos” del hombre blanco:

El indio está más arriba que el negro en la escala humana: es más inteligente y sus sentimientos son más ricos de formas [...] El negro es un mono humanizado; el indio es un blanco que medita sobre el dolor del pasado o sobre una venganza del porvenir. El negro nos divierte sin comprendernos; el indio nos da miedo o compasión. Frente del uno y del otro, sentimos como si fuésemos parientes lejanos; tal vez primos, jamás hermanos. (Mantegazza, 1916, p. 252).

Decíamos que si bien Mantegazza asigna a la figura del *indio* algunos atributos de las “sociedades salvajes”, tal operación no se corresponde con lo que podría entenderse como “alguna inclinación natural entre los viajeros a elogiar aquello que han visto” (Todorov, 2003,p. 311). Por el contrario, el antropólogo italiano se encargará de polemizar explícitamente con la teoría que abona la imagen del “buen salvaje”¹⁹:

Los filósofos que sobre una elástica poltrona, entre la estudiada lujuria de la vida civilizada, lamentan la libre y desnuda civilización del salvaje, deberían dar una vuelta por la Pampa argentina, o llegar hasta Corrientes, para verificar si la civilización ha hecho verdaderamente degenerar al bípedo sabio de Linneo. Quisiera preguntarles si esas pobres criaturas de color barroso, desnudas y cubiertas de asquerosos harapos, con músculos débiles, cabellos sueltos y sucios, devorados por un tropel de insectos, son los representantes de la inocencia primitiva o de la libertad; quisiera saber si aquellos rostros estúpidamente tristes esperan un rayo de luz que les venga del cielo o de las obras de sus hermanos de ultramar. (Mantegazza, 1916, p. 252).

La crítica a las concepciones que postulan los efectos negativos de la civilización sobre los pueblos “salvajes” es manifiesta, lo que contribuye solamente a presentar una figura del *indio* cada vez más degradada (recuérdese que ya Mantegazza había advertido sobre su incapacidad “de alcanzar por sí mismo un alto desarrollo de cultura”), y a reforzar la justificación del argumento etno/eurocéntrico sobre su inferioridad, al punto de llegar a concluir: “Algunos pueblos indios no han servido más que para dar su nombre a un valle, a un río o a un país. Así los calchaquies, los quilmes, los andalgalás, los humahuacas, los lules, y muchos otros.” (Mantegazza, 1916,p. 259)

Tributario de la fisiognomía, y consecuente con las teorías de su amigo, Cesare Lombroso, procederá a ofrecernos una serie de descripciones de “casos”, para anclar sus aseveraciones

generales que justificaban tanto la presunción de delictividad y peligrosidad, como, según señala Di Liscia, la inferioridad nativa (Di Liscia, 2001, p. 190). En relación con el primer aspecto, especial interés despierta el relato que nos presenta de la visita al General Justo José de Urquiza por parte de un grupo de indios:

En junio del 56 llegaron a Paraná treinta y cuatro indios de la Pampa de Buenos Aires, para ofrecer sus servicios a Urquiza contra la capital rebelde. Este general, entonces presidente de la República Argentina, no aceptó aquellos raros aliados, pero *los colmó de presentes para que no devastasen con sus incursiones la provincia de Santa Fe o la de Córdoba*. Esos diputados del desierto eran todos reyes, o hijos o parientes de reyes, pero fueron alojados sin ceremonia en los corrales, o sea en los mataderos públicos, en las inmediaciones de Paraná. Aquellos príncipes no se manifestaron ofendidos por esa hospitalidad; los visité y permanecí largo tiempo con ellos, olvidando por amor a la ciencia, *que todos eran ladrones y asesinos y que el código penal íntegro habría tenido en ellos digna aplicación*". (Mantegazza, 1916, p. 267-268).

El segundo prejuicio (la inferioridad natural de los indígenas) que Mantegazza justifica "científicamente" aparece profusamente ilustrado por la inmutabilidad²⁰, indolencia, impasibilidad, insensibilidad (es decir, anomalías en la sensibilidad), que se articulan con la interpretación que a la escuela positivista italiana²¹ proveían las teorías lombrosianas "que emparentaban los 'anormales' [...] con los 'salvajes'" (Di Liscia, 2001, p. 191), confluencia que para Mantegazza tomaba indiscutiblemente cuerpo en la figura del *indio* y confirmaba así la teoría antropológica de la inferioridad de algunas razas:

Los indios *resisten al dolor mucho más que nosotros*, y he visto pruebas luminosas, al practicarles crueles operaciones de cirugías. Son extrañamente *insensibles* en la piel y en el corazón. También resisten mejor que nosotros a la intemperie y a los largos ayunos. [...] Muchísimos, que no son agricultores, que viven de la caza y de la pesca, sufren hambre con frecuencia, y los chiriguanos y maticos, que del desierto vienen hasta las fábricas de azúcar, dan miedo por lo cansados, flacos y cadavéricos. [...] Saben resistir de un modo singular a las lesiones traumáticas, y en América es popular el proverbio: *duro para morir como un indio*. (Mantegazza, 1916, p. 252-253)²².

Finalmente, si consideramos que para Mantegazza la "esencia indígena se manifestaba en la impasibilidad y en la incapacidad de responder con normalidad a los estímulos nerviosos" (Di Liscia, 2001, p. 191), su impasibilidad frente al dolor físico se podía hacer extensivo como impedimento fisiológico para responder ante la experiencia estética; la figura del *indio* aparece privada de posibilidad de apreciar la belleza y "[...] no podía tampoco expresarse con ternura, porque su naturaleza le negaba la posibilidad de sentir amor o piedad. Sólo podía responder ciegamente a los instintos más bajos, pero aún sin disfrutar de ellos." (Di Liscia, 2001, p. 191-192).

De allí que durante su visita al cacique Coliqueo, éste no se inmutara en lo más mínimo frente a las lisonjas que le dirigieron Mantegazza y el coronel Baigorria, su traductor, y que el hijo del cacique

de Calfucurá, famoso por su crueldad, permaneciera totalmente impávido y sumido en la más profunda indiferencia en el palco del Teatro de Paraná, donde se representaba una comedia, reaccionando apenas ante la enorme variedad de estímulos visuales, la música, los decorados y la gente que lo rodeaba²³.

3. Algunas consideraciones finales

El discurso higienista y fisiologicista da forma a las figuras de la alteridad en la obra de Mantegazza, la que exhibe su pronunciado interés científico por generar encuentros con los pobladores locales, que serán puestos en discurso en su aspiración a describir con precisión, y supuesta fidelidad fotográfica. La pretendida “objetividad” científicista apoyada en la experiencia y mirada directa del viajero autojustifica sus valoraciones negativas sobre las figuras de la alteridad.

Desde el plano axiológico, se ubica en una superioridad desde donde enuncia y valora. Estos juicios valorativos alcanzan la totalidad de las costumbres locales y le permite organizar una clara clasificación de “parentescos” según parámetros evolutivos, estableciendo relaciones de cercanía y distancia entre el europeo con las figuras del *otro*, desde un evidente racialismo científicista.

La opción por la fisiognomía, desde donde construirá las diversas figuras del *otro sudamericano* (del *político* y la *porteña*), toma preponderancia en su mirada y se erige como criterio clasificatorio de tales figuras, como método “eficaz” para dar a conocer las costumbres y la naturaleza del hombre por los signos fijos y permanentes de su fisonomía.

Las figuras del *otro* que construye dan cuenta de los vastos “cruces raciales” entre *europesos* (españoles), *indígenas* y *negros*. Claramente, el fisioantropólogo organiza, desde el plano axiológico, una serie de correspondencias entre atributos positivos/ atributos negativos y “componentes raciales”, que revestirán las figuras del *gaucho* y del *indio*.

Notas

¹ Aprobada con 10 (diez), Sobresaliente.

² Para un desarrollo de la perspectiva teórica desde la que se conceptualizan las figuras del “otro”, véase: Román, 2012.

³ En relación con esta cuestión, nos ha resultado notable el encuentro del siguiente dato biográfico, correspondiente a dos décadas posteriores a su viaje a Argentina en la década de 1850: Mantegazza fue el primer Presidente de la Sociedad Italiana de Fotografía, y uno de los primeros en el mundo en utilizar y promover la *fotografía* para la investigación antropológica (Pireddu, 2007, p. 6).

⁴ Resulta significativo que en la gradación de la escala que va del animal al hombre, Mantegazza se refiera a los *monos carayá* como “mis primos segundos” (Mantegazza, 1916, p. 123), casi marcando una equivalencia con el *indio*, “también pariente nuestro”.

⁵ Di Liscia señala que la obra de Samuel G. Morton sobre craneología de los aborígenes de Norte y Sur América le servía como base para intentar un primer aporte sobre la fisiognomía de las razas indígenas sudamericanas, “las que consideraba como modelo de frialdad e inmovilidad” (DI LISCIA, 2001: 191). Mantegazza también cita como antecedente de sus investigaciones la obra de Alcide d’Orbigny: “Clasificar en un orden natural a todos los indígenas de la América meridional, es uno de los más arduos problemas de etnografía y el más afortunado de cuantos emprendieron su solución, es el que ha cometido menor número de errores, y éste es seguramente D’Orbigny.” (Mantegazza, 1916, p. 261). Si bien no menciona la obra, entendemos que se refiere a: *Viaje por la América meridional (el Brasil, la República Oriental del Uruguay, la República Argentina, la Patagonia, la República de Chile, la República de Bolivia, la república del Perú) efectuado durante los años 1826, 1827, 1828, 1829, 1930, 1831, 1832 y 1833*. Apareció en París y Estrasburgo editada por Pitois-Levrault, entre 1835 y 1847.

⁶ Pueden consultarse los siguientes estudios y análisis sobre el funcionamiento de los estereotipos: Miller, 1982; Ashmore & Del Boca, 1981 y Amossy y Herschberg Pierrot, 2001.

⁷ Mantegazza explica y justifica, por ejemplo, la supervivencia de la esclavitud de los negros en el Brasil “como una triste necesidad del clima” (Mantegazza, 1916, p. 29).

⁸ Si bien intentos de similares aclaraciones aparecen en otros viajeros del XIX y entre los aquí estudiados (tanto en Beaumont como Burmeister, por ejemplo), es notable en Mantegazza la necesidad de precisar los modos de nominación (y su anclaje a los “referentes” empíricos) en función del rigor que pretende infundir a su discurso –científico–, y de la promesa de veracidad que regula el pacto de lectura que establece con sus lectores, tal como lo explicará.

⁹ En el original, nota I: “Cito esta palabra bajo la autoridad de Boudin, pero en todos los países de América recorridos por mí, la he encontrado como sinónimo de *indígena que sabe español*, y podría citar en mi apoyo, a muchos viajeros de nuestros tiempos y del siglo pasado”.

¹⁰ Aunque también, ya veremos, hace entrar aquí la influencia de las *costumbres*.

¹¹ En el original nota I: “Perrier no tuvo razón al considerar a los *gauchos* como mestizos y sacar de esto un argumento contra los cruzamientos étnicos (Perrier, *Essai sur les croisements ethniques. Trios mémoires. Mém. de la Société d’antrop. De Paris*, tomo II, p.351).”

¹² Las cursivas son nuestras.

¹³ Mantegazza era “buen amigo de Lombroso” (Peset, 2001, p. 122) y conocía su pensamiento, que proponía determinar la criminalidad basándose en la fisonomía. En relación con la obra de Cesare Lombroso, véase: Peset y Peset, 1975.

¹⁴ Las cursivas son nuestras.

¹⁵ Mantegazza enfatiza la diferencia de vestimenta del europeo y del gaucho, que lleva *poncho* y *chiripá*: “Esta manera argentina de vestir, ha sido modificada por las modas europeas [...] como demostración de la influencia niveladora de la raza dominantes, pero contra la introducción del pantalón, el argentino de la campaña luchará mucho tiempo [...]” (Mantegazza, 1916, p. 59). La lucha contra el uso del pantalón aparece como un verdadero gesto de resistencia cultural.

¹⁶ Sólo un poco más adelante, Mantegazza explicará que: “El complejo de los efectos excitantes del mate sobre la red ganglionar y cerebro espinal, nos da la conciencia de una vida más laboriosa y nos produce una exaltación agradabilísima.” (Mantegazza, 1916, p. 87).

¹⁷ Alternativamente, Mantegazza utiliza las denominaciones: *indio*, *indígena* o *aborigen*.

¹⁸ Sin caer de ningún modo en el embelesamiento que el exotismo imprime al primitivismo, en torno al “buen salvaje”; muy por el contrario, la lectura de Mantegazza es condenatoria de esos rasgos, como veremos poco más adelante.

¹⁹ Cabe apuntar que similar valoración sobre los juicios de Mantegazza aparece EN Di Liscia, 2002.

²⁰ Al referirse a los araucanos, Mantegazza se extraña: “[...] aparece como petrificada en sus rostros de fango la sombría tristeza del desierto. Y el efecto de aquella extraña inmovilidad del rostro, se aumenta con la costumbre que tienen de arrancarse los pelos de las cejas y de los labios [...]” (Mantegazza, 1916, p. 268).

²¹ En relación con esta corriente del Positivismo y su relación con los estudios lombrosianos, véase: Peset y Peset, 1975.

²² A excepción de las últimas, las cursivas son nuestras.

²³ Tomamos el ejemplo que glosa Di Liscia (Di Liscia, 2001, p. 191).

Bibliografía

- AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG PIERROT, Anne (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- ASHMORE, R. D., & DEL BOCA, F. K. (1981). Conceptual approaches to stereotypes and stereotyping, En D. L. Hamilton (Ed.) *Cognitive processes in stereotyping and intergroup behavior* (pp. 1-35). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- CHARTIER, Roger (1994). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona: Gedisa.
- CICERCHIA, Ricardo (2005). *Viajeros. Ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. Buenos Aires: Troquel.
- DI LISCIA, María Silvia (2002), Cuerpos para experimentar, objetivación médica, Positivismo y eliminación étnica en Argentina (1860-1890), *Asclepio*, España, Vol. LIV, N° 1.
- MANTEGAZZA, Paolo (1859). *Sulie virtio igieniche e medicinale della Coca*, Milano.
- (1867). *Rio de la Plata e Tenerife. Rio de la Plata e Tenerife. Viaggi e studi*, Milano: Librería Editrice G. Brigola.
- (1916). *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina*, Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos.
- MANTEGAZZA, P., & HELLER, J. (1949). *Cartas médicas sobre la América meridional*. Buenos Aires: Casa editora Coni .
- MILLER, A. G. (1982). Historical and Contemporary Perspectives on Stereotyping. En MILLER, E. *In Eye of the Beholder. Contemporary Issues on Stereotyping*. New York: Praeger.
- PESET, José Luis (2001). Genio y degeneración en Gina Lombroso, *Frenia*, Vol. I -1. Madrid: C.S.I.C.
- PESET, J.L. Y PESET, M. (1975). *Lombroso y la escuela positivista italiana*, Madrid: C.S.I.C.
- PIREDDU, Nicoletta (2007) Introduction. Paolo Mantegazza: the Scientist and his Ecstasies. En MANTEGAZZA, Paolo, *The Physiology of Love and other Writings* (edición de Luiggi Ballerini y Massimo Ciavolella), Canada: University of Toronto Press.
- ROMÁN, Mario Sebastián (2012). *Discursos en viaje. Contactos culturales y figuras del ‘otro’ en la Argentina del siglo XIX.*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- TODOROV, Tzvetan (2003). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México: Siglo XXI Editores.
- (2008). *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- WILLIAMS, Raymond (1974). *Los medios de comunicación social*, Barcelona: Península.

Los cambios sufridos en el transporte urbano de pasajeros de la Ciudad de Buenos Aires, entre la semiótica, la política y el diseño.

Elvia Rosolia

rosolia59@hotmail.com

Proyecto: El color y la luz en los espacios urbanos, los diseños y el contexto de prácticas sociales.

Director: Arq. José Luis Caivano

Institución: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Resumen

La ponencia se refiere a los cambios, que han sufrido las líneas de transporte urbano de pasajeros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en su exterioridad en cuanto a sus aspectos visibles el color y la presencia de elementos ornamentales típicos de los vehículos de pasajeros y de carga, como el *fileteado*, que fueron perdiendo su visibilidad a lo largo del tiempo. La temática es abordada desde una perspectiva semiótica, y su interdisciplinariedad con el diseño gráfico, el industrial y la política de la Nación, dado que los signos circulan en el marco de una cultura. A partir de la década del 90, en la Ciudad de Buenos Aires, comienzan a producirse transformaciones en la fachada de los colectivos, como producto de la globalización, al suscitarse una marcada concentración de empresas del rubro; pocos grupos empresarios se adueñaron de la mayoría de las líneas de colectivos. Esta política de concentración provocó cambios, que repercutieron no solo en el nivel empresarial, sino también en el *objeto*.

Palabras clave: color-semiótica-diseño gráfico-diseño industrial

Keywords: color-semiotic-graphic design-industrial design

El colectivo urbano de pasajeros es un *invento* porteño, que surgió a partir de las dificultades, que tenían los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires a fines de la década del 20, en relación con el transporte; el vigente no alcanzaba a cubrir las necesidades de una población y de un mercado en expansión; grandes áreas se encontraban aisladas. El servicio era brindado por tranvías y subtes, ambos de propiedad inglesa, algunos ómnibus y taxis. El taxi, precursor del *auto-colectivo*, si bien era eficaz, carecía de pasajeros ya que la mayoría de los habitantes no quería o no estaba en condiciones de gastar una suma de dinero importante para viajar.

La primera línea de colectivos arrancó el lunes 24 de septiembre de 1928. El recorrido estaba pautado: partían desde Primera Junta, efectuarían una parada en Plaza Flores y finalizarían en Lacarra y Rivadavia. Posteriormente, realizarían el camino inverso. A modo de recuerdo de este momento y como lugar histórico de la ciudad de Buenos Aires, existe en Lacarra y Rivadavia un monolito Con diferencia de

pocos días, a esa línea inicial, que se llamó "la primera", se le sumó una nueva, que se denominó "la 8", cuyo recorrido iba desde Nazca y Rivadavia hasta Plaza de Mayo; comenzó sus actividades el 12 de octubre de 1928. La aparición de este nuevo medio de transporte generó preocupación en las empresas ferroviarias y tranviarias de la época. Las presiones para que no prosperara, fueron de todo tipo y si no hubiera sido, porque en esos dos primeros años, el gobierno amparó la iniciativa, el colectivo habría sido una experiencia aislada. Las primeras unidades eran, en realidad, *taxis-colectivos*; se distinguían con números, para diferenciarse de las líneas de subterráneos, que lo hacían con letras; las representaciones numéricas aparecían en su parte delantera junto con el punto de llegada del recorrido, de modo que el usuario pudiera distinguir las líneas, de forma eficaz aunque todavía rudimentaria. Comienzan a aparecer signos indiciales, índices en términos peircianos, que están en función del reconocimiento del recorrido; se inicia un camino, que perdura hasta los años 90: incorporar en la fachada la mayor cantidad y calidad de índices que tuvieran en cuenta al usuario del transporte. En esta etapa inicial, todas las unidades presentan el negro como color uniforme, aún no aparece la diferenciación cromática.

Los *auto-colectivos* de esta primera línea llegaron a ser cuarenta. Los primeros fueron los automóviles de alquiler con el reloj taxímetro tapado, con carteles, en muchas ocasiones de producción casera, que indicaban el recorrido. Generalmente, la capacidad era para siete pasajeros.



Una escena cotidiana a fines de la década de 1920, tomada en proximidades de la estación Liniers del Ferrocarril Oeste: taxi colectivo, con los carteles indentificatorios de línea y recorrido. (Foto: revista Caras y Caretas).

A poco de iniciarse las prestaciones y en virtud de la aceptación por parte del público, entre los años 1929-1931, los *taxis-colectivos* quedaron pequeños en relación con la cantidad de pasajeros en aumento. Algunos propietarios decidieron abandonar definitivamente la explotación de sus vehículos como taxímetros, modificaron sus automóviles y los alargaron, con el fin de ganar una fila de asientos

para transportar más pasajeros por viaje. Su aspecto exterior era semejante al de sus predecesores, con la lógica diferencia de tamaño debido a su alargue. En algunas unidades, algo más avanzadas, se reemplazó la capota de lona por techos metálicos. Según testimonios, no soportaron las exigencias del servicio y su duración fue efímera. Estos conservan los índices de la etapa anterior; pero ya surgen dos carteles indicadores del recorrido; presentan un *diseño más sofisticado*, que el de los inicios, en cuanto al soporte, de metal, y a la tipografía más elaborada de diferente tamaño.



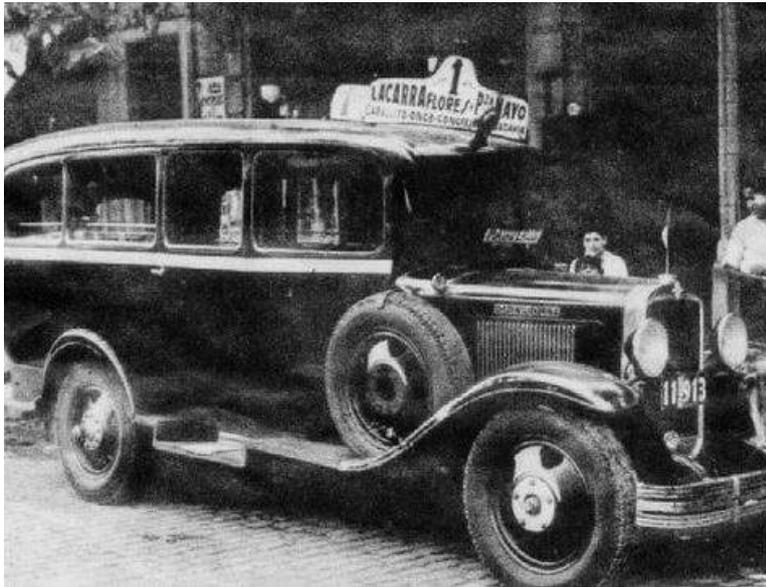
En la foto, se ve una unidad de la entonces línea 26, actual 56 (Foto: Archivo General de la Nación)

Los protolectivos 1931-1934

La etapa siguiente, 1931-1934, se caracteriza porque se abandona definitivamente el formato del automóvil para aproximarse a la de un vehículo de transporte público, de allí el nombre de protolectivos. Fueron los primeros modelos carrozados sobre chasis cortos de camión, aptos para resistir el diario trajín. La capacidad de pasajeros sentados normalmente ascendía a diez.

No obstante, conservaron algunas características heredadas de los autos, como las ventanillas, que se podían bajar con el mismo sistema, o las puertas enterizas o, en algunos contados casos, iguales a las de los automóviles. Hacia el final de esta etapa, surgieron algunos modelos con puerta plegadiza y bandera luminosa de destinos, suplementaria de la de madera, detalles de avanzada, tomados de los ómnibus. La peculiaridad de este período radica en que el diseño de las carrocerías es multiforme porque, evidentemente, los incipientes carroceros vacilaban en cuanto a la forma a adoptar. Se conocen gran cantidad de variedades difícilísimas de clasificar con formatos disímiles. Se advierte la precariedad e improvisación, como si hubieran sido construidos en lugares sin ningún tipo de especialización. El

diseño sigue tomando como punto de partida el del automóvil. . En cuanto a los signos indiciales, no surgen cambios importantes en relación con la etapa anterior.



Un clásico ejemplar de protolectivo, perteneciente a la línea 1, que luego fuera rebautizada como Primera. El estribo y la ubicación de la rueda de auxilio son los detalles, que evidencian que los carroceros aún no terminaban de desprejarse de las formas estilísticas de los automóviles. (Foto: publicación desconocida. Colección Néstor Carcani).

El transporte de colectivos se va afianzando, sus unidades adoptan un diseño propio que se va modificando teniendo en cuenta las necesidades del usuario y los sucesivos cambios políticos, va pasando de *manos* privadas a estatales, según la dirección política de los gobiernos. En esta época, hay una relación directa entre el mejoramiento de las unidades, para que el usuario viajara más confortable y los signos para su identificación.

El filete

En la década del 40, irrumpe en las fachadas el uso del filete como ornamento; se va a mantener durante muchos años en las unidades; el filete se convierte en símbolo no solo de los colectivos, que circulan en crecimiento por Buenos Aires, sino también en símbolo de la ciudad, en cuanto a su *color local*. Había surgido con anterioridad, pero hasta ese momento no había sido utilizado de manera masiva. El fileteado porteño es un arte decorativo y popular, nacido a principios del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires. Tuvo su origen en las fábricas de carros, en las cuales los pioneros del oficio, trabajando en la ornamentación de esos vehículos, prácticamente *crearon* este género.

Del mismo modo que en el tango, no hay un primer artista ni una fecha exacta que permitan determinar con exactitud el inicio de esta práctica; los testimonios coinciden en que fueron tres inmigrantes italianos los que desarrollaron casi contemporáneamente el fileteado, trabajando dentro de

las diferentes carrocerías existentes en el inicio del novecientos: Cecilio Pascarella, Vicente Brunetti y Salvador Venturo, quienes posteriormente tuvieron como primeros continuadores a sus hijos. Así, la decoración fileteada de los carros en Buenos Aires comenzó con pintar sus laterales con un color cálido, *rompiendo* con el gris municipal, que los caracterizaba. Otro avance a nivel estético fue dividir estos dos colores con una delgada línea en un tono más saturado o contrastante, el filete. A partir de allí, van surgiendo los diferentes motivos que más tarde conformarán un vasto repertorio que caracterizará, al igual que la composición y su técnica de pintura, a un género inconfundible, flores, volutas, hojas de acanto, cintas argentinas, bolitas, líneas rectas y curvas de diferentes grosores se van combinando con escenas campestres y personajes populares, como la Virgen María y Carlos Gardel. Los colores utilizados son cálidos, tanto a través del contraste como de las transparencias se da a la obra una apariencia de volumen; el filete es pintado con esmalte sintético, que resiste al tiempo y a la intemperie, permitiendo que esta forma de arte circulara con permanencia por las calles de la ciudad. Los textos también forman parte de la composición de fileteado, con un *repertorio* de frases acuñadas por la sabiduría popular, que constituyen su voz y que alguna vez Jorge Luis Borges supo definir acertadamente como "costados sentenciosos". El fileteado tiene por un lado una importancia desde el punto de vista ornamental y por otro, manifiesta los valores socioculturales del hombre común de Buenos Aires. Se puede decir que el graffiti es una forma de expresión popular, que sustituye al filete, pero la diferencia es que el graffiti circula en espacios prohibidos de la ciudad, mientras que el fileteado, en lugares ad hoc. En la década del '40, el fileteado adapta sus formas a los nuevos vehículos que, como fruto del progreso, van sustituyendo paulatinamente al carro; los camiones y los colectivos, que son herederos directos de esta decoración colorida que les otorga indiscutible identidad "porteña", pero que pasa inadvertida para la gran mayoría de los habitantes.

El fileteado constituye un símbolo de Buenos Aires; su extinción comienza, debido a las sucesivas crisis económicas; en esta ocasión, una de tipo político interfiere con la semiótica, con la desaparición de un tipo de signos, que si bien no funcionan como índices para los usuarios, sí lo eran en relación con el "objeto" transporte de Buenos Aires. En 1975, el fileteado desaparece definitivamente debido a una ley que lo prohíbe.

El diseño de los colectivos en su interior y fachada se va adaptando al devenir de la ciudad, en permanente crecimiento poblacional y a los acontecimientos en el orden mundial, que repercuten fuertemente en el país, cambios de gobierno, estallido de la Segunda Guerra mundial. Si bien se observó más arriba, la primera "pérdida" en el nivel simbólico, el interior de las unidades se va agrandando o reduciendo, según los avatares políticos o la escasez de combustible; pero todos los cambios en las fachada, si bien se dan según las condiciones de producción dominantes, tienen en cuenta las

necesidades del pasajero, que debe que reconocer las unidades de manera cada vez mas rápida y eficaz, producto del vértigo, que va adquiriendo la metrópoli.



Estallido cromático década del 60

Hacia los años 60, la circulación de los colectivos aumenta en la ciudad de Buenos Aires; las fachadas aparecen pintadas de diferentes colores. Se puede calificar los años finales de la década del 60 como la época del *estallido cromático*, cuando la mayoría las líneas se disgregaron, en diferentes empresas. Muchas adoptaron colores nuevos y otras se unieron a empresas preexistentes. Se toman como casos, las líneas 104, verde, 114 celeste y 133 marrón; los colores junto a los carteles en la parte delantera y las inscripciones con las paradas más relevantes del trayecto, en los laterales a través de signos verbales; los signos, íconos y símbolos están en función de la identificación del de las líneas; los usuarios cuentan en esta época, con múltiples signos con función indicial, que contribuyen a reconocer con mayor eficacia la unidad desde grandes distancias, por medio de la visibilidad que permiten los colores, beneficiando a usuarios mayores o con problemas visuales. Estos colores, además de tener esta función, constituyen símbolos de Buenos Aires, forman parte del color local, de la ciudad y su transporte originado en su seno Paralelamente, el diseño de las unidades se va transformando en más amigable para el usuario. En el año 1975, como se dijo, las autoridades prohibieron el uso del filete; este constituye el primer antecedente de la pérdida de identidad de los colectivos de Buenos Aires.

Década del 90 hasta la actualidad

El otro hito, en cuanto a los símbolos de la ciudad y a la cuestión indicial, la presencia del color en las fachadas como elemento distintivo del recorrido, comienza a desaparecer en la década del 90, durante la cual, en forma inversa, surgen los avances en relación con el *objeto*, aparecen unidades con puerta en el medio, de pisos bajos, con el objetivo de optimizar la comodidad del usuario. La orientación política del gobierno nacional adhiere a la globalización, que ocurre a nivel mundial; esto repercute en muchas empresas estatales y privadas, es la época de la privatización de los servicios públicos, como también de la fusión de compañías. La globalización, obviamente, afecta al transporte. El gobierno nacional permite la concentración de líneas en manos de pocas empresas. Estas condiciones de producción generan cambios no solo a nivel de gestión empresarial, sino también en las unidades; los colectivos sufren transformaciones en su exterioridad como consecuencia de la globalización. Los colores de las fachadas se uniforman; en lugar de identificar el recorrido, están orientados a identificar la nueva compañía que los ha adquirido: todas las unidades, que pertenecen a determinada empresa, presentan un color uniforme, como, por ejemplo los de Plaza, son coloradas; es el caso de las líneas 104, 114 y 133; el *caos cromático*, para el usuario, no solo se mantiene, sino que se profundiza, no se respeta su correcta identificación por parte de los pasajeros. Se observa además otro retroceso en el nivel de los índices: en los laterales de las unidades ya no aparecen representadas las paradas intermedias a través de signos verbales, sino que en algunas unidades no hay inscripción alguna, mientras que en otras aparece el nombre de la empresa, la dirección de la página Web y un número de teléfono gratuito, como si la fachada no formara parte de un servicio de pasajeros, sino de un producto a publicitar. Estos signos constituyen una publicidad de la empresa de colectivos, cuyo soporte lo constituye la propia unidad.

Como conclusión de este trabajo, se puede decir que en las fachadas de los colectivos, hasta los años 90, los signos presentes estaban en función del usuario, los colores, los carteles superiores y laterales, para la identificación del recorrido; estos signos también se convirtieron, con el paso del tiempo, en símbolos del color local de la ciudad. En la actualidad, los signos presentes las fachadas y sus colores, se han convertido en índices y símbolos de las empresas, que concentran las diferentes líneas, sin tener en cuenta al pasajero ni a la conservación de los símbolos de la ciudad. Esta transformación se da en relación inversa al I diseño del *objeto* este evoluciona con formas más amigables para el usuario.

A través del recorrido de este trabajo se pudo observar el *diálogo* de la semiótica con el diseño gráfico, el industrial y la política adoptada por los gobernantes de un país.

Bibliografía

PEIRCE, Charles Sanders, *La Ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

De la subversión parcial a la subversión total: de la cualificación simple de las comedias pre-institucionales a la doble cualificación en la comedia moderna

Juan Alfonso Samaja

juansamaja@yahoo.com.ar

Proyecto: Estructuras narrativas en la producción cinematográfica institucional. Primeras organizaciones formales, estructuración en géneros y nuevas estructuras en el período contemporáneo.

Director: Juan Alfonso Samaja (Diseño del proyecto, seguimiento de los análisis y de las interpretaciones. Relevamientos teóricos) Integrantes: Ingrid Bardi. María Emilia Ronchetti.

Institución: Sociedad argentina de información, centro de estudios sobre cinematografía.

Resumen

Entre los componentes formales identificados en la estructura del relato, el desenlace canónico ocupa en todos los esquemas un lugar fundamental como momento de la negación de la fechoría narrativa, y por tanto, como restitución de la canonicidad y el orden social. En el caso de la estructura cómica de los primeros años, no difiere significativamente de otros esquemas, donde el trasgresor es castigado por la sociedad con una punición física o directamente encerrado, retornándose de ese modo el orden que inicialmente se vio alterado. Sin embargo, a partir de las comedias de los años 30 comienza a hacerse evidente un cambio estructural muy significativo; si en las comedias antiguas el sujeto inadecuado terminaba acomodándose a las normas de la sociedad imperante, ahora el héroe cómico deviene en un elemento aleccionador de la sociedad.

Palabras claves: Comedia cinematográfica; comedia muda pre-institucional; nueva comedia ligera

Key Words: Film comedy; pre-institutional silent comedy; new comedy

Introducción

El trabajo que estamos presentando forma parte de un programa de investigación sobre las estructuras narrativas cinematográficas en el marco de la producción institucional-industrial. Esta investigación viene desarrollándose desde el año 2005, siendo publicadas sus primeras sistematizaciones en formato libro en el año 2010. (1)

Por aquel entonces comenzamos analizando las películas de los primeros años del cine, partiendo inicialmente del supuesto de que estas películas, por antiguas y elementales que pudieran ser en relación a su elaboración material-visual, debían responder a ciertas pautas de organización desde el punto de vista narrativo, lo que permitiría agruparlas según unos criterios más o menos simples. De los primeros análisis surgió la propuesta de que el eje más significativo de tales organizaciones debía estar centrado en torno al tipo de trasgresión del orden que cada película

representaba. Es decir que el conjunto de películas podía clasificarse según el *contenido representado en cada de tipo de fechoría*.

Uno de los objetivos de nuestra investigación fue describir sistemáticamente cada una de las categorías que fueran resultando del análisis de los materiales. Esa descripción propusimos realizarla tanto en su dimensión sincrónica como diacrónica; primero se buscó identificar los nexos que permitieran a grandes rasgos establecer criterios formales de organización, para luego evaluar cómo cada una las pautas organizativas se iba adecuando a los diferentes contextos (2).

Al momento de sistematizar la descripción sincrónica de las categorías se decidió comenzar por aquellas producciones que parecían tener un mayor vínculo con el fenómeno de la comedia. Como estábamos convencidos de que la comedia era un esquema en sí mismo, y no un simple modo (gracioso, paródico, burlón, etc.) de narrar contenidos presentes ya en los otros esquemas, debía ser del caso de que la comedia tuviese su trasgresión característica y distintiva; a esa forma singular de la fechoría la denominamos *inadecuación cómica*. El objetivo inicial de esa etapa de la investigación fue entonces describir sistemáticamente el corpus de películas cuyos relatos se organizaran en torno de esta fechoría para identificar, establecer y articular sus elementos regulares e invariantes, a los efectos de exponer la forma y el contenido de la estructura (Sobre este particular, cfr. Samaja y Bardi; 2010).

Objetivo de la presentación

La propuesta de esta exposición es intentar avanzar muy modestamente en relación a una descripción diacrónica inicial del esquema mencionado, tomando en particular uno de los elementos invariantes que hemos identificado y caracterizado en la obra ya mencionada: la punición final al trasgresor con adecuación al contexto normativo.

Entre los componentes formales identificados en la estructura del relato, el desenlace canónico ocupa un rol determinante y particularizante fundamental en la producción/reproducción de la estructura; *determinante* porque constituye el movimiento invariante hacia la restitución de la canonicidad alterada, pero también particularizante, porque el contenido del desenlace presenta algún nivel de variación de un esquema a otro.

En el caso de la estructura cómica de los primeros años este tópico no difiere significativamente de otros esquemas, donde el trasgresor es castigado por la sociedad con una punición física y/o es recluido, retornándose de ese modo el orden que inicialmente se vio alterado. Pero a partir de los años 30 comienza a hacerse muy evidente un cambio estructural significativo: si en las producciones cómicas pre-institucionales (1902 a 1916), el sujeto inadecuado terminaba invariablemente acomodándose (o siendo acomodado a la fuerza) a las normas de la sociedad imperante, en el nuevo

contexto institucional (desde 1917, pero fundamentalmente con la aparición del cine sonoro) el nuevo héroe cómico habrá devenido en el elemento aleccionador por excelencia de una sociedad fundamentalmente descarriada, siendo esta última la que termina, en mayor o menor medida, acomodándose a los valores del héroe. Es decir, que si en un primer momento, el agente cómico será finalmente sancionado por desviarse del contexto normativo, por no hacer como hace todo el mundo, en el segundo período en cambio será precisamente consagrado y valorado por su capacidad de transformar el medio social produciendo al interior de éste una diferencia que haga a la diferencia para toda la comunidad.

Si comparamos los diferentes tipos de desenlaces en la forma cómica entre 1902 y 1936, encontraremos la evolución siguiente:

<i>Producciones cómicas 1902-1915</i>	<i>Producciones cómicas (1916-1935)</i>	<i>Producciones cómicas (1936...)</i>
<p>No adecuación del sujeto cómico a la normativa: punición final en forma de castigo físico y/o expulsión de la comunidad.</p> <p>Potencial conservación de la inadecuación y de las normas instituidas</p>	<p>Adecuación del sujeto cómico al contexto normativo, por medio de coerción y/o por reconocimiento del sujeto de los valores que ha trasgredido sin saberlo</p> <p>No conservación de inadecuación con conservación de las normas instituidas</p>	<p>El sujeto cómico no se adecua normativo instituido, conservando sus características iniciales, sino que es el contexto normativo el que se adecua al héroe.</p> <p>Conservación de características individuales (que originaron inadecuación) pero con modificación de los contextos normativos</p>

Desarrollo

La transformación que estamos queriendo focalizar se enmarca en un cambio narrativo estructural que, en rigor, no se da exclusivamente en el género cómico sino también en el pasaje del melodrama a la comedia romántica, a saber: el pasaje del predominio de las normas sociales (y por lo tanto, adecuación de las pasiones individuales a estos marcos socializadores) al predominio -y liberación- de las pasiones individuales por sobre las normas y valores de la sociedad, es decir, a ese nuevo paradigma del cine clásico en el que se nos enseña que el amor todo lo hace posible.

Volviendo al tema específico de la comedia, esta transición se da a partir de un componente que ya hemos trabajado en el relato cómico (Samaja y Bardía; 2010), y que adquiere en este nuevo marco de análisis una característica muy singular: nos referimos a la función cualificatoria(3).

Hemos propuesto que en la forma cómica la trasgresión narrativa aparece asociada de modo invariante a un doble movimiento complementario de infiltramiento y cualificación anómala, que concluye en una presencia ilegítima en el contexto en el que se desarrollarán las acciones (2010). Dicha cualificación anómala se concreta a partir de dos posibilidades: o bien se ingresa al contexto

nuevo sin comenzar siquiera las pruebas cualificatorias (salteándolas), o bien superando dichas pruebas de un modo inadecuado; en otras palabras: o ausencia cabal de la cualificación o cualificación anómala. Es precisamente esta anomalía en la prueba cualificatoria (y el genuino desconocimiento de las normas imperantes, que se obtienen de una correcta cualificación) la que llevará al sujeto a concretar y diseñar medios inadecuados en el contexto desconocido. Se parte del supuesto narrativo de que quien pasa correctamente la prueba, selecciona luego formas apropiadas (normativas) para resolver dilemas en el contexto pertinente. Al no realizar de modo canónico esta situación, el héroe está predestinado a manifestar una inadecuación sistemática.

Ahora bien, en las comedias modernas, desde los años '30 hasta la actualidad, la cualificación aparece desempeñando un doble papel, como si dijéramos que hay una doble cualificación: cualificación negativa, en relación al modo canónico según lo ya explicado, por la cual el sujeto ingresa de modo ilegítimo al contexto extraño; y una segunda *cualificación retardada* hacia el final del relato (positiva esta vez) que reconoce en el héroe unas aptitudes que habían pasado desapercibidas en el origen, aptitudes que se reconocen fueron las necesarias para enfrentar y resolver las situaciones problemática.

Este desenlace final coincide, obviamente, con el momento del relato que los narratólogos denominan la *prueba consagratoria*, por la cual la comunidad reconoce al sujeto el legítimo valor del producto obtenido (4). Sin embargo, creemos nosotros que hay una diferencia sutil pero significativa entre la mera prueba consagratoria, como proceso de legitimación del producto, y un tipo singular de desenlace que comienzan a proponer las primeras *comedias ligeras* norteamericanas de los años '30, en el cual se reconoce, además del producto, fundamentalmente el valor de su proceso. Esto supone básicamente admitir por parte de la comunidad y sus representantes más prestigiosos –y esto es lo interesante para nosotros- que en el origen del relato (cuando se produce inicialmente la trasgresión) el sujeto ha sido objeto de una mala interpretación. La trasgresión inicial del sujeto inadecuado, se transforma en una culpa social y colectiva, en la cual van asociadas una perversión creciente de una sociedad deshumanizada y una incapacidad también creciente de contemplar lo puro y honrado cuando lo tiene delante.

La conquista de la validez

Si analizamos las diferentes relaciones entre la inadecuación de las acciones del sujeto cómico y las formas del desenlace, podremos advertir que lo que está en juego fundamentalmente es una cuestión de *eficacia/validez* de las acciones en el contexto. Una acción es eficaz si consigue resolver el problema que se le presenta, sin atender la forma en que lo resuelve; es válida, en cambio, cuando es coherente con los cánones normativos existentes(5). Evidentemente una acción puede ser eficaz sin ser válida, y válida sin ser eficaz. Pero además una acción puede disponer de las dos virtudes. De

hecho, la inadecuación cómica parece emplear, en diversas fases de su desarrollo, las tres modalidades.

<i>Las acciones del sujeto cómico no presentan eficacia ni validez</i>	<i>Las acciones del sujeto cómico presentan eficacia pero sin validez</i>	<i>Las acciones del sujeto cómico presentan eficacia y además validez</i>
El sujeto se manifiesta inadecuado en lo formal pero también en el orden del contenido; sus estrategias para resolver situaciones no son solamente extravagantes sino además ineficaces y destructivas.	El sujeto se manifiesta inadecuado únicamente en lo formal; resuelve la situación problemática, pero de manera extravagante y fuera de los contextos normativos.	El sujeto termina manifestándose como no inadecuado ni en lo formal ni en contenido; resuelve la situación problemática modificando el contexto normativo que evalúa la adecuación de las acciones.
<i>1902-1915</i>	<i>1916-1935</i>	<i>1936 hasta la actualidad</i>

En cuanto a la tercera tipología aquí propuesta, es necesario aclarar que la *validez* conseguida por el sujeto será obtenida por medio de una transformación del contexto evaluador de las acciones. Esto significa que la validez no se obtiene al interior del primer estado del sistema de valores (pues esto implicaría la mera adecuación del héroe a las normas preexistentes) si no en el marco de un sistema emergente de valores que modifican el paradigma desde el cual la comunidad evalúa las acciones y sus fundamentos.

Dado que estamos transitando una fase exploratoria en torno a esta cuestión, la cronología propuesta no pretende ser rigurosa en absoluto, siendo la clasificación temporal meramente orientativa y provisoria. Por otra parte, entre una y otra tipología la irrupción jamás se da de manera abrupta, ni en cantidad ni en cualidad, manifestándose en cambio toda una gama de situaciones intermedias, y coexistiendo en el mismo período los fenómenos de una etapa anterior con los de la siguiente(6).

De todas formas, la identificación de estas tipologías permite hacer algunas lecturas interesantes en torno a la estructura narrativa, sobre todo a la articulación entre el sujeto cómico y el contexto en que se desarrollan sus acciones.

Del sujeto como elemento trasgresor al individuo como resguardo de los valores eternos e inmutables. El individuo como ser universal

Lo primero que llama la atención en este cambio de la estructura es la nueva concepción del sujeto cómico, devenido ahora en sentido estricto el *héroe* quien con sus acciones no sólo resuelve, sino que ahora se constituye o se confirma como valor y modelo ejemplar para otros: del ser-trasgresor al ser-en-valor. El individuo ahora es una metáfora del ser universal, en el que puede resguardarse la pureza de los valores, pureza que se vicia en la dinámica de la masa social, pero pervive en su pureza originaria en algunos sujetos aislados.

No es casual el hecho de que en muchos de los casos en que se presenta esta situación, las características del héroe se deban precisamente a una existencia separada físicamente de las grandes urbes (Mr. Deeds, o Luces de Buenos Aires). Esta distancia geográfica actúa en estos casos de metáfora para justificar un modo de vida que se ha conservado fuera del área de influencia que ejerce la vida social moderna en todas las restantes personas de buena voluntad. En el caso más radical, la distancia geográfica solamente no alcanza, y debe suponerse una especie de voluntad sobrehumana y excepcional en la cual se conserva inmutable la semilla de lo bueno, lo justo y lo verdadero contra todo obstáculo: tal es el caso paradigmático de Superman, que sintomáticamente ha sido creado en 1938, mismo período en que situamos esta transformación estructural(7).

En cualquiera de los casos, la idea es una y la misma, la Sociedad termina descubriendo el individuo la universalidad de sus propios valores. El individuo opera una función de resguardo de esas virtudes, y puesta la sociedad en contacto inmediato con ellas, la sociedad renace y se descubre como aquello que siempre ha sido. El individuo es como un espejo en el cual la sociedad logra verse a sí misma tal como es y como quiere ser.

Esto último nos permite repensar que el desenlace no implica una transformación cualitativa del contexto normativo por parte del héroe, sino más bien un retorno a una canonicidad legítima que el héroe expresa de modo paradigmático. De esto se infiere que a la fechoría cómica que se realiza en el héroe, en los momentos iniciales y desarrollo, le corresponde una segunda fechoría (menos explícita) en la cual la sociedad se ha traicionado a sí misma, caído en desgracia por el olvido y omisión de esos valores esenciales, y entonces su epifanía y reconocimiento a los valores del héroe son funciones de la restitución de esa canonicidad en la cual la sociedad se redime a sí misma.

Carácter relacional de la inadecuación como una tensión entre el individuo y la sociedad

La última tipología propuesta podría dar lugar a la siguiente interpretación: el sujeto cómico fue, en rigor de la mala interpretación de sus aptitudes, inadecuado sólo en apariencia. Es la sociedad la que se ha distanciado de los valores y cualidades del héroe, por tanto no es el sujeto individual, sino la sociedad en su conjunto la que opera inadecuadamente. El hecho de que se haya percibido esa inadecuación (como así, su carácter anómalo en torno a la función cualificatoria) en el orden del individuo se debiera interpretar como un falso juicio: la inadecuación era sólo un apariencia, como era aparente su cualificación anómala, puesto que en el final son esas y no otras las aptitudes necesarias y valoradas (en forma y contenido) por la comunidad. En otras palabras, es la sociedad, y no el individuo, la que encarna la inadecuación.

Pero semejante interpretación traería como consecuencia dos hipótesis: 1) la sociedad entonces es quien debiera producir los efectos cómicos que surgirían de un diseño inadecuado de las acciones en el contexto normativo (en este caso el mundo de valores del individuo); 2) esta forma nueva de inversión en la cual el individuo deviene en figura aleccionadora de la sociedad no podría en modo

alguno considerarse parte de la forma cómica, porque en sentido riguroso el individuo no es inadecuado ni actúa como tal, su rareza se debe en verdad a una falla en el juicio de la comunidad.

Ambas lecturas tienen un mismo problema: son muy numerosos los relatos que presentan dicha estructura, y en todos ellos se desarrollan efectos cómicos de inadecuación en todos los componentes. Por otra parte, resulta por demás evidente que esa comicidad está a cargo invariablemente del individuo, y nunca de la sociedad. Incluso nosotros como espectadores participamos y reconocemos –igual que los miembros de esa sociedad desnaturalizada- el carácter de extraño y excepcional de los caracteres del héroe, precisamente porque somos nosotros los que debemos ser aleccionados.

Esto último nos permite arribar a una conclusión que ya habíamos tenido la oportunidad de advertir en la publicación mencionada, a saber: que la comicidad siempre es un producto de la asimetría del sujeto en relación al medio social en que éste se desenvuelve. Esto confirma que el ser de la comicidad no depende de una esencia absoluta, sino de una relación, y no de cualquier tipo de relación, sino de una relación social determinada, en donde lo inadecuado sólo es cómico cuando se da en la dimensión individual, frente a una normativa fundamentalmente social, es decir, que el medio o la norma siempre es un hecho social concreto, y no un espíritu intangible de verdades absolutas pero no actuantes. En el caso de Mr. Deed las fuerzas colectivas que hacen al hecho social, no son la moralina y la pureza etérea que mueve al héroe, que será finalmente reconocida como valor para todos, sino aquello que es valor para todos y por lo tanto impuesto a cada uno. No hay entonces un hecho social abstracto no reconocido por la sociedad y sólo actuado por un individuo iluminado, sino que la comicidad saca a la luz la verdadera dimensión social: la fuerza social es siempre una relación del todo hacia las partes, de un todo concreto que actúa su manifestación por medio de coerciones explícitas y materiales (en el caso de la comedia, la burla y la risa de los otros).

Por esta razón, fundamentalmente, se sostiene que estemos proponiendo una *doble cualificación* que se manifiesta en la tipología. En efecto, la primera cualificación (que coincide con la función de cualificación simple en el relato tradicional de la primera y segunda tipología) es anómala y transforma al héroe en un ser inadecuado para su medio. De ello se justifican todos los efectos cómicos. La consagración del héroe, en donde la comunidad admite la mala interpretación, el no reconocimiento de verdadera valía, etc., otorgan al héroe el equivalente de una cualificación retardada, que no elimina realmente a la primera, sino que la resignifica. La primera fue necesaria para que la sociedad viva en su propia acción coercitiva el momento de su epifanía y su anagnorisis.

La transformación del contexto normativo en la comedia institucional es una consecuencia de acciones eminentemente masculinas

Uno de los rasgos más notables de la comedia pre-institucional es la asimetría entre la participación masculina y femenina respecto de la producción eventual de efectos cómicos, en particular, y de la producción sistemática y estructural de la fechoría cómica, en general. En otras palabras: el sujeto cómico por excelencia es casi siempre un hombre. La mujer sólo ocasionalmente – y de modo excepcional- participa o sirve de nexo para la concreción visual de un momento cómico, que casi siempre depende de algún hombre, constituyéndose más en objeto que en sujeto de la comicidad.

Por supuesto, nada de esto implica desconocer la existencia de cómicas excepcionales que han podido trabajar en las producciones iniciales como en las posteriores, pero siempre han sido –en término general- una excepción a la regla. Su presencia en el cine cómico, como productora de comicidad, es decir, como centro de la comicidad, ha sido siempre muy escasa en comparación con los representantes masculinos. Esta situación desigual tiende incluso a incrementarse durante del período institucional (8). Y esta tendencia es muy notoria sobre todo en el universo de la comedia ligera que representa nuestra tercera tipología.

Una primera lectura que podríamos hacer de este panorama, es que la función de la mujer en las estructuras narrativas suele estar preponderantemente asociada a la conservación de la canonicidad y a los valores normativos asociados, que a la desviación de éstos. Hemos sostenido, no obstante, que la presencia de la mujer sí resulta significativa en el género melodramático y sobre todo en las ocurrencias fílmicas de los años '20 (Samaja; 2004). Pero es verdad que fuera de este contexto narrativo, la función de los personajes femeninos suele estar distanciada de los sujetos que concretan la fechoría. En el caso de las comedias ligeras, como *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), el personaje femenino se presenta inicialmente como parte de ese conjunto de oponentes al sujeto, pero en la medida en que el relato avanza, es la mujer la que comienza a advertir los valores del sujeto, asumiendo finalmente un rol actancial de ayudante. Pero aún encarnando función de adyuvante en el contexto del relato, la mujer no ocupa el rol preponderante desde el punto de la fechoría, que de hecho se realiza casi siempre a sus espaldas, y respecto de la cual no tiene responsabilidad alguna.

Ahora bien, esto que ocurre con la producción de la fechoría es mucho más llamativo cuando analizamos el desenlace de este tipo de comedia, en donde el sujeto cómico termina transformando el contexto normativo por medio del cual consigue que la comunidad se adecue a sus criterios, en lugar de adecuarse él a los criterios sociales imperantes. Si se analiza rápidamente esta situación, se advertirá fácilmente, que la participación escasa o nula que la mujer ha tenido en la producción sistemática de la fechoría cómica se corresponde con una idéntica participación escasa y nula de la transformación de las estructuras normativas que deciden qué es lo bueno y lo malo. De lo cual podemos desprender una hipótesis: la función transformadora del contexto normativo se presenta

como un producto eminentemente masculino. Incluso, podríamos avanzar en una particularización más audaz de esta misma hipótesis, según la cual, en aquellas producciones (pre-institucionales, institucionales –clásicas y contemporáneas) en que la mujer ocupa un rol cómico de preponderancia (roles protagónicos) los desenlaces tienden a reproducir el modelo de la cualificación simple, a saber, el personaje cómico termina adecuándose a una norma social imperante, sin capacidad para transformar el contexto normativo.

Conclusión provisoria

En el marco del trabajo publicado, habíamos tenido ocasión de explicitar la razón de ser del título de nuestro trabajo, y sobre todo el empleo de la palabra *subversivo* para caracterizar al ser/hacer del sujeto cómico.

La palabra *subversivo* refiere a dos aspectos complementarios, primando generalmente uno sólo de ellos: aquel que alude a la inversión transgresora de valores instituidos. En este sentido, *subversivo* resulta aquello que pretende modificar un orden canónico y normalmente aceptado. Es fundamental advertir que el término refiere exclusivamente a una situación de modificación, y no de mera agresión parásita de un sistema, como podría ser el caso de un ladrón que hurta la propiedad de un sujeto en el sistema capitalista; el ladrón no es subversivo por robar, pues no pretende con ese acto modificar el orden existente, sino cambiar su situación en relación a la propiedad: de no poseedor a poseedor, pero conservándose *en el mismo sistema de relaciones que está afectando*. Pero el término *subversivo* no sólo refiere a la intención de modificar un orden determinado, sino también al *carácter interno de los agentes transgresores*, lo que significa que el agente subversivo no es un mero agresor externo al sistema, sino un *desestabilizador* endógeno del mismo.

Nosotros hemos llamado *subversivo* al agente cómico, fundamentalmente por esta condición endógena respecto del orden. Esto significa no sólo que el sujeto actúa en el mismo escenario físico en el que impera el orden establecido (hecho que ocurre generalmente porque el mismo orden convoca al héroe a la acción), sino fundamentalmente que está convencido de que actúa conservando el orden, es decir, en una completa inconsciencia de su actuar transgresor. Esto quiere decir que la transgresión cómica no se presenta como un hecho de maldad contra las normas, sino como desconocimiento de las mismas.

Ahora bien, esta *subversión*, en tanto no modifica sustancialmente el orden imperante ni al contexto normativo como paradigma de las acciones, no deja de ser un evento aislado y parcial. Incluso, cuando se reconoce la eficacia pero no la forma en la que se la obtiene, la subversión también sigue siendo parcial, pues siempre queda implícito que sigue siendo valioso hacerlo del modo válido, aunque no siempre sea posible. Es lo deseable en términos de valores, pero no lo siempre realizable en el campo de las acciones.

Sin embargo, cuando se produce la conquista de la validez, y no sólo del reconocimiento de la eficacia, nos encontramos con la auténtica subversión cómica, ya que en el desenlace el orden normativo original será el que se acomode a la inadecuación original del héroe, adoptando los valores de éste. Si en las comedias antiguas, la subversión es apenas parcial, ya que el contexto normativo termina siempre acomodando al sujeto (en lo formal, en el contenido o en ambos), en la comedia moderna, la subversión es total y sistemática, pues hacia el final del relato el ser y el hacer del héroe cómico habrán modificado al contexto normativo. Ahora no hay distancia entre lo deseable y lo realizable por parte del héroe. Él representa el modelo de la absoluta unidad entre la realidad y la idealidad. Él es el paradigma.

Notas

1. *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*; Samaja, J.A. y Bardi, I. (2010). Una síntesis de aquellos resultados fue presentada en el VIII Congreso Nacional y III Internacional de Semiótica, "Cartografía de investigaciones semióticas" (Posadas-Misiones; Octubre de 2010).

2. Entre esos contextos encontramos, por un lado, el cambio de formato, desde el corto hacia el largo metraje, pero también los cambios eventuales vinculados a la transformación de las estructuras de producción hacia la década del '20, cuando se industrializa definitivamente la producción fílmica.

3. Las funciones narrativas invariantes del relato han sido desarrolladas en nuestra investigación a partir de las conceptualizaciones de Vladimir Propp (2001) y Jerome Bruner (1990). Cfr. Samaja, Juan Alfonso (2004). La función cualificatoria es, junto a la prueba consagratoria final, un momento crucial del relato en el cual alguien es habilitado a una acción transformadora de la realidad por medio de algún ritual más o menos elaborado.

4. En sus estudios sobre la morfología del cuento maravilloso, Vladimir Propp propone articular el contenido de los relatos en torno a 3 pruebas que el héroe debe enfrentar y resolver de manera invariante: 1) *Prueba cualificatoria*, por la cual un sujeto será investido *héroe* por parte de la comunidad, personificada o no en un líder carismático. 2) Cualificado el sujeto, habrá de encomendársele la misión en la que pondrá a prueba esos valores potenciales (físicos y espirituales) que se han reconocido en la prueba inicial, y esos obstáculos diversos que deberá sortear constituyen la *Prueba principal*. Esta prueba, si bien incluye toda la peripecia del héroe a lo largo del relato, y sobre todo los diversos enfrentamientos menores, verdaderamente se constituye en el momento enfrentamiento decisivo en el cual el héroe pelea con el villano principal que ha producido la alteración del orden, y en cuyo desenlace se sintetiza toda la dramaticidad del acontecimiento narrativo. 3) *Prueba consagratoria*: cumplida la prueba principal, y habiendo vencido al oponente central del relato, el héroe deberá restituir esa canonicidad alterada *diferenciándose y siendo diferenciado* para y por la comunidad, a la cual le devolverá el valor sustraído, o hará renacer una virtud perdida, al tiempo que la comunidad transformara al héroe, modificando su estatuto simbólico y material. En los cuentos infantiles, la comunidad, personificada por el Rey, otorga a la princesa (originalmente secuestrada por un ogro o monstruo) en matrimonio, haciendo del héroe un legítimo propietario de la mujer disputada.

5. Sobre un desarrollo más amplio de estas categorías de *validez* y *eficacia*, me remito a la tesis que elaboró Samaja, J. (1999) en el marco de la teoría metodológica como los dos componentes invariantes del método científico.

6. Los ejemplos más acusados de coexistencia en el tiempo y en el espacio de las dos últimas tipologías son la convivencia de las comedias de los Hermanos Marx y de los 3 chiflados (como así todos los cómicos que vienen trabajando en continuidad desde la época silente, como Chaplin, Keaton, Lloy, Laurel y Hardy) junto a las nuevas comedias ligeras de directores como Frank Capra, sobre todo a partir de *Mr. Deeds Goes to Town* en 1936.

7. El caso de Superman es interesante porque reúne las dos condiciones: origen separado (proviene de un planeta más evolucionado y no degenerado), pero se ha criado en la Tierra. Sin embargo, no se ha criado en

cualquier lugar de la tierra, sino en un pequeño poblado de Kansas, ajeno a los movimientos bursátiles, al ajeteo de la vida empresarial, etc. En este sentido, Kansas ha sido para Clark Kent, lo que el pueblito natal para Mr. Deeds.

8. De hecho, la mujer sólo es un sujeto central respecto de la producción de la fechoría en el género melodramático, sobre todo en la fase pre-institucional y en los primeros melodramas de los años '20. Cfr. Nuestros estudios sobre las sub-especies del melodrama en Samaja, Juan *El nacimiento del espectáculo cinematográfico* (2004) y los análisis de las categorías del renunciamiento y del aleccionamiento en Samaja, Bardi (2010).

Bibliografía

BRUNER, Jerome (1990) *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza.

PROPP, Vladimir (2001) *Morfología del cuento*. Madrid, Akal.

SAMAJA, Juan Alfonso Y Bardi, Ingrid (2010) *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre-institucional (1902-1916)*, Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información.

SAMAJA, Juan Alfonso (2004) *El nacimiento del espectáculo cinematográfico*. Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía de la Sociedad Argentina de Información.

Samaja, Juan (1999) *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Buenos Aires. Eudeba.

SAMAJA, Juan (2007) Las grandes estructuras argumentales posibles, en *Perspectivas metodológicas*, Año 7, N° 7, ISSN 1666-3055, Buenos Aires, UNLa.

La trayectoria del enunciador en la producción lezamiana

Olga Beatriz Santiago

olgasantiago@sinectis.com.ar

Proyecto de Investigación: La construcción de la figura del enunciador: su explicación/compreensión.

Equipo: Dra. Olga Beatriz Santiago (directora). Elena Viviana Quiroga (integrante). María Paula Del Prato (integrante). Noelia A. García (integrante). Guadalupe Luján (integrante). María Belén Vacis (ayudante alumna). Dahyana Giordano (ayudante alumna).

Secretaría de Ciencias y Técnica

Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba

Resumen:

A partir de la categoría teórico-metodológica de “lugar social” propuesta por los doctores. Mozejko y Costa, analizamos la figura del enunciador en textos del José Lezama Lima en distintas etapas de su producción discursiva, en procura de arribar a una explicación de la opción discursiva y los cambios operados en cada caso. Trabajamos sobre la hipótesis: que la configuración discursiva del yo enunciador entre los años 50 y 60 corresponde al rol de un maestro, e incluso, al de una figura heroica, modélica, esperanzada; mientras que, la construcción de la figura del yo en los últimos poemas (*Fragmentos a su imán*), escritos entre 1970 y 1976, corresponde a la imagen de un yo solitario, decepcionado y hasta angustiado que, de manera indirecta, denuncia la falta de libertad política que vive el escritor durante los últimos años de su vida.

Palabras claves: Lugar social, enunciador, Lezama Lima.

Hablar de la trayectoria de un enunciador impone algunas aclaraciones de orden teórico, aún cuando “trayectoria” alcanza en este caso un sentido figurado. En principio porque en sociología el término es usado en referencia al desplazamiento por el espacio social de un agente, mientras que el enunciador es una figura textual creada para hacerse cargo del acto de decir, pero su acción no se inscribe en la dimensión social sino estrictamente en la del enunciado. Ahora bien, teóricamente le asignamos el estatuto de un sujeto y, en la propuesta teórica que venimos adoptando, se plantea la posibilidad de caracterizar al enunciador como lugar que se define a partir de un conjunto de relaciones establecidas en el enunciado (Mozejko - Costa, 2002, p. 30). Entendido entonces, como una construcción textual, el enunciador puede ser descrito a partir de datos textuales que difieren en cada caso conforme a las opciones realizadas por el agente social para dar entidad a esta figura.

En este caso procuramos mostrar que el modo de construir al enunciador a lo largo de la producción discursiva del cubano José Lezama Lima, manifiesta un cambio significativo al punto que señala dos momentos o etapas claramente diferenciadas. La caracterización del enunciador en los textos escritos hasta aproximadamente el final de la década del 60, devuelven la imagen de un sujeto

activo de voz magistral, en un estado pasional de inquietud y entusiasmo por producir transformaciones de orden colectivo; mientras que la figura textual, en la segunda etapa, se caracteriza por su incapacidad de acción y su estado pasional de angustia. Conforme con la propuesta teórica adoptada, según la cual, la construcción del enunciador se explica como resultado de opciones que el agente social realiza entre alternativas posibles en el marco de las condiciones del sistema de relaciones en que actúa, postulamos que la transformación en el tiempo de esta figura, guarda relación con la trayectoria del agente Lezama Lima desplazado del centro a los márgenes del espacio social después del episodio conocido como “caso Padilla” en 1971, el cual marca la ruptura del régimen castrista con el poeta.

Desde la aparición del poema-libro *Muerte de Narciso* (1937), el escritor cubano inicia un proceso gradual de reconocimiento público que tiene momentos de mayor intensidad como el período en que Lezama es director de la *Revista Orígenes* (1944-1956), o bien, el año de publicación de la novela *Paradiso* (1966) que significa su consagración en el exterior. Los tipos discursivos adoptados por el escritor en lo llamamos su primera etapa son múltiples, nos remitimos acá a algunos de sus ensayos que acusan con mayor evidencia el cambio que sostenemos.

En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938), un joven y audaz Lezama conversa sobre poesía y, hasta por momentos disiente, con el prestigioso poeta de Moguer. El texto es publicado entre los ensayos de *Analectas del reloj* en 1953 con dos notas escritas por Juan Ramón Jiménez, a quien Lezama había dado a leer antes el texto, la primera, al inicio, dice: “En las opiniones que José Lezama Lima “me obliga a escribir con su pletórica pluma”, hay ideas y palabras que reconozco más y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno (Lezama Lima, 1977, p. 46). La nota final dice:

Con usted, amigo Lezama, tan despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendamos a veces su abundante noción, ni su expresión borbotante. Otros trabajos poéticos y menos poéticos esperan. Gracias, en fin, por su presencia y su asistencia, conmigo a la poesía. (Lezama Lima, 1977, p. 64)

La estrategia de inclusión de estas notas de estatuto documental en el *Coloquio*, resulta altamente legitimante para el joven poeta cubano que no sólo cuenta con la amistad de Juan Ramón sino con su aprobación pública en cuestiones poéticas, lo que, además, redundo en la aceptabilidad del enunciado. Desde entonces, el escritor comienza a participar en la lucha por la imposición de sentidos en relación a lo poético-artístico, los textos muestran un enunciador ampliamente competente en términos cognitivos, sobre el saber que expone y argumenta con solvencia, un enunciador audaz que enfrenta con sus propuestas la opinión de la mayoría y aun, nociones tradicionalmente consagradas, mostrándose así, competente en términos axiológicos: sabe lo que se

debe hacer. En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, toma distancia de la mayoría de los escritores y artistas cubanos al proponer un programa poético-artístico en articulación con las necesidades histórico-culturales cubanas, que entiende, no cubren las tendencias vigentes que se mueven entre la poesía pura y el arte autóctono del negrismo, el nativismo.

La figura del enunciador-maestro reaparece por ejemplo en el ensayo escrito en 1941 “Julián del Casal” en *Analectas del reloj*, donde Lezama plantea la necesidad de revisión de la crítica artística y de renovar el modo de interpretar la historia cultural americana:

Así quien vea en el barroco colonial un estilo intermedio entre el barroco jesuítico y el rococó, no le valdrá de nada lo que ha visto, hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación y dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Creador, creado, desaparecen fundidos, diríamos empleando la manera de los escolásticos por la doctrina de la participación (Lezama Lima, 1977, p. 66)

El párrafo citado muestra un yo-enunciador dotado de autoridad que emite juicios fundados en el manejo de un saber largamente aceptado, como los principios de filosofía escolástica. Lezama sabe que compite con otras versiones sobre la cuestión y, en consecuencia, en orden a convencer a un cambio de perspectiva en la observación e interpretación del arte y la cultura, enjuicia con dureza a quien entiende de otro modo el barroco, desafía al destinatario y fundamenta su inusitada propuesta, a partir de la cual la cultura americana no está, necesariamente, condenada a ser una imitación de la europea. Sobre el mismo concepto -“participación”- sostiene con firmeza la imposibilidad de dos estilos semejantes y acuña el término “confluencia” en lugar del tradicional “influencia” para designar la relación entre un texto anterior y otro posterior. La operación le permite desplazar la supuesta relación de subsidiariedad de autores americanos con otros anteriores con los cuales se vincula por semejanza.

Director de la *Revista Orígenes* (1944-1956), maestro del grupo que lleva adelante la renovación artística en Cuba, Lezama construye en el enunciado una imagen de sí, que se caracteriza por asumir con firmeza una posición epistémica y axiológica diferente a la tradicional y, correlativamente, desplegar una serie de estrategias de persuasión tendientes a influir en el enunciatario.¹ Desde *La expresión americana* (1957) a *La cantidad hechizada* (1970) desarrolla una teoría propia que fundada en la poesía tiende a cambiar la realidad humana, cuestiona, entonces, nociones históricas, culturales y poéticas consagradas y postula nuevas categorías que explica en el enunciado, como: el “sistema poético del mundo”, “las eras imaginarias” y “el espacio gnóstico americano”-; De este modo, un sujeto dotado de autoridad expone en el enunciado un novedoso método para leer e interpretar las obras de arte y hacer una crítica literaria creativa.

En los ensayos reunidos en *La expresión americana*, la entidad que enuncia ostenta competencias axiológicas y pragmáticas (sabe lo que se debe hacer y cómo hacerlo) y asume una actitud provocativa frente a modelos habitualmente usados para interpretar la cultura latinoamericana. Sostiene la necesidad de una ruptura con la concepción hegeliana de la historia y los pretendidos orígenes de la historia y postula un nuevo concepto de la causalidad histórica -“visión histórica”- cuya estructura fundamental no es la continuidad, sino la discontinuidad.

Entre las competencias del enunciador se destacan entonces, la originalidad, la novedad, la creación, rasgos valorados tradicionalmente en los textos literarios pero además, postulados como valiosos en el mismo enunciado, aspectos que por su recurrencia señalan el carácter diferencial de su literatura.

Pero además, Lezama se inscribe en una genealogía americana mediante la celebración de la figura y obra de José Martí y de Julián del Casal, por la elección de temas de interés americano, en el mismo sentido, una serie de indicios dan cuenta del privilegio asignado en sus textos a un lector americano, a quien busca provocar o estimular la adhesión pasional por la defensa de lo americano.

La invitación al cambio, acompañada de sólida argumentación teórica, es asociada a necesidades americanas, lo que explica el esfuerzo persuasivo de quien habla mediante un lenguaje propio de un tratado deontológico: “En lugar del método narrativo debemos usar ahora el método mítico” (Lezama Lima, 1969, p. 15). En el mismo sentido, algunas estrategias se orientan a la subestimación de la crítica literaria que se viene practicando: “Algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes (...)” (Lezama Lima, 1969, p. 47). Estrategias que ponen al receptor americano en situación de no poder no aceptar este cambio. En *La expresión americana* Lezama define lo valioso en el arte americano, establece jerarquías y preeminencias entre autores, obras y aún héroes americanos. Este conjunto de opciones estratégicas, sin ser necesariamente conscientes, además de reforzar la aceptabilidad y verosimilitud del enunciado favorecen el reconocimiento social de Lezama como maestro.

En el ensayo “La curiosidad barroca”, Lezama jerarquiza al Barroco, estilo expresivo adoptado en su escritura, como primera expresión genuina americana. La estrategia cobra especial valor articulada a la presentación del enunciador en el ensayo “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951) de *Analecta del reloj*, donde el cubano celebra la naturaleza de raíz oracular de la poesía del español, pero entiende que no alcanza una verdadera y plena naturaleza profética, y, entonces, dictamina la “incompletez” de las metáforas gongorinas. En su argumentación Lezama desarrolla un proceso de legitimación de su tierra natal y, de manera indirecta, se deja reconocer como quien conjuga en sus versos las formas expresivas de Góngora con el apetito místico-órfico, el privilegiado dueño del verbo

poético capaz de completar el proceso de revelación dejado inconcluso por Góngora y, en consecuencia, el autor de lo que llama en el enunciado "la gran poesía".

Pero a partir de lo que se conoce como "caso Padilla" en 1971, que deriva en las sospechas de un Lezama contrarrevolucionario y, por otro lado, en un rediseño de la política cultural de Fidel Castro que desde entonces se orienta por la consigna: "El arte es un arma de la revolución", el poeta queda veladamente excluido del espacio público. El maestro de La Habana cae en desgracia; son los años conocidos como el quinquenio gris (1971-1976). Vive solo con su esposa,² encerrado en su casa, enfermo, en condiciones precarias, vigilado, aislado y sin poder publicar nada nuevo dentro de su país.³ En 1977 después de su muerte se publican los poemas de *Fragmentos a su imán* escritos en este último período. La entidad del yo enunciador en los poemas está lejos de ser la de un sujeto con autoridad que desarrolla un proyecto colectivo. Lezama construye ahora un enunciador inquieto por problemas personales, por temas más domésticos, con un lenguaje más cercano al de la vida cotidiana que en otros poemarios donde lo mítico y órfico adquiere un lugar privilegiado. También a diferencia de otros libros de poemas, en éste se le asigna un lugar especial al cuerpo del yo, al punto que, junto a lo verbal, constituye uno de ejes sémicos prevalecientes; ambos, cuerpo y escritura se identifican e inscriben en un ámbito cerrado, estrecho, solitario y silencioso; ambos aparecen denotados por la imposibilidad de hacer y corren una suerte paralela; mientras la escritura va al borramiento, el cuerpo, al retraimiento, a la anulación, lo que acaba configurando el espacio carcelario en los poemas.

Un grupo de poemas escritos en mayo del 71, fecha muy cercana al episodio de las graves acusaciones de Padilla, presentan un yo-enunciador acosado por peligros, obsesionado por persecuciones y el temor a una delación. Es el caso de "No pregunta", "Sorprendido"⁴, "Oigo hablar". Otro grupo significativo de poemas presentan al simulacro de Lezama en los versos, en un espacio clausurado que adquiere la configuración de una cárcel. En "La caja" (Lezama Lima, 1978, p. 147) el autor presenta un enunciador en tercera persona que vive aislado en un espacio en el cual lexemas como "caja de acero", "mirilla" configuran una celda carcelaria con una pequeñísima abertura que le permite ver fuera. En ese espacio cerrado y pequeño no hay visitas, aunque el "chaleco" que viste el sujeto indica su espera. A la soledad se suman denuncias de agresiones: "la noche lo despedaza silenciosamente"/ "se hiere los pies con una botella rota"; y de escarnio público de su nombre:

Vive en una pequeña caja de acero
con una mirilla que él sólo sabe utilizar.
Aunque nunca recibe a nadie,
pasea todos los días con el mismo chaleco. (Lezama Lima, 1978, p. 147-148)

Los versos expresan las quejas del cubano, revelan su sufrimiento y sacrificios. El chaleco, emblema de la espera del que no llega, se va deshilachando, se deshace, se despedaza, indicios

también de pobreza material, lo que provoca la humillación del sujeto que se expresa en la ceniza que le cae en la cara. Al final, casi sin espacio vital, el sujeto que habla se autopercibe reducido al chaleco que lo nombra por metonimia.

Un planteo semejante encontramos en los versos del poema “El cuello” (Lezama Lima, 1978, p. 41), escrito en junio de 1971, Lezama elige ahora la primera persona y presenta un yo, cuyo cuerpo aparece configuratizado en una rana, que pasa su vida encerrado dentro de una botella con líquido, se mueve en el reducido espacio “entre el tapón y el anca” de la botella, la cual tiene sólo una salida estrecha, un cuello por el que “No pasa un dedo”, verso que designa por sinécdoque a la escritura, que aparece entonces, impedida para la acción.

En el poema “¿Y mi cuerpo?” escrito en setiembre de 1974, el yo aparece preocupado por su cuerpo y, otra vez, se ubica en un espacio cerrado sin ventanas, donde va y viene sin encontrar salida.

Me acerco
y no veo ninguna ventana.
ni aproximación ni cerrazón,
ni el ojo que se extiende,
ni la pared que lo detiene. (Lezama Lima, 1978, p. 130)

Lezama se autoconfigura en estos versos perseguido por enemigos: “Me acerco y no veo ninguna ventana”./ “Me alejo y no siento lo que me persigue” (Lezama Lima, 1978, p. 130) y ejecutando movimientos contradictorios, improductivos, que expresan la repetición incesante de la misma situación de impotencia, la cual alcanza máxima intensidad en versos en que el yo se describe nadando dormido a la deriva con las dos manos amarradas. (Lezama Lima, 1978, p. 130-131). La imagen semejante a la de un cuerpo muerto, hace alusión a los efectos del estado de angustia provocada por la falta de libertad de su escritura.

En la línea del marco teórico metodológico de análisis adoptada para este trabajo postulamos que estas diferencias en el modo en que Lezama construye su simulacro en el texto, guarda relación con modificaciones en las condiciones objetivas, con la inscripción de su escritura en nuevas relaciones de poder, otras reglas que definen lo legítimo en literatura y más aún, lo permitido y lo prohibido en la práctica de los intelectuales cubanos en distintos tiempos. Con distintas limitaciones y posibilidades que redefinen sus competencias en términos de poder hacer, de modo que la construcción de la figura del enunciador resulta una gestión estratégica de sus competencias en los diferentes sistemas de relaciones en que actúa en cada etapa de su vida.

La trayectoria de desplazamiento operada por el agente Lezama Lima del centro a los márgenes del espacio público de su sociedad, queda indirectamente denunciado a partir del modo de construcción de la figura del enunciador en sus textos. Si en el simulacro de sí mismo en los textos de

la primera etapa se reconoce la figura del maestro, de un sujeto activo y con plenas competencias para actuar en términos cognitivos, axiológicos y pragmáticos, la imagen de yo en sus últimos poemas describe un sujeto excluido, temeroso, angustiado e incompetente para provocar ninguna transformación de la realidad colectiva ni personal. Si el primero genera en el receptor respeto y admiración, el segundo despierta compasión y, necesidad de justicia.

Notas

¹ Ya en 1935 crea la revista estudiantil *Verbum*, a la que seguirá *Espuela de Plata* (1939 - 1941), luego *Nadie Parecía* (1942 - 1944). Libros de poemas *Enemigo Rumor* (1941), *Aventuras Sigilosas* (1945), *La Fijeza* (1949), *Dador* (1960); los de ensayos *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958) y *La cantidad hechizada* 1970.

² Hacia fines de la década del sesenta el escritor vive solo su esposa María Luisa Bautista, sus hermanas han emigrado a Miami, su madre ha muerto en 1964.

³ A pesar del esfuerzo de voces partidarias del gobierno por negar el aislamiento, el hecho es indiscutible a partir de la publicación de sus cartas, que ofrecen inequívocas muestras del descontento del autor con la política del Estado.

⁴ Una alusión a la reciente acusación de Padilla leemos en: "Un índice torcido como una nariz, /no sirve, ceniza, redondea. /Una estocada de cartón, presunciones"

Bibliografía

CAIRO, Ana (2001) La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega. La Habana. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, N° 3-4.

CELLA, Susana *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*. Buenos Aires, UBA Ediciones Nueva Generación, 2003.

COSTA, Ricardo Lionel y MOZEJKO, Danuta Teresa (2002) Producción discursiva: diversidad de sujetos. En: MOZEJKO, Danuta Teresa y Ricardo Lionel COSTA, *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens, págs. 13-42.

----- (2010) *Gestión de las prácticas. Opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.

LEZAMA LIMA, José. (1977) *Obras Completas*. Tomo II, México, Aguilar.

(1981^a) *El reino de la imagen*, Venezuela, Ayacucho.

(1981^b) *Imagen y posibilidad*, La Habana, Cuba, Letras Cubanas.

(1969) *La expresión americana*, Chile, Editorial Universitaria.

(1978) *Fragmentos a su imán*, México, Ediciones Era.

(1993) *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. (1975) Apetitos de Góngora y Lezama. *Revista Iberoamericana* n° 92-93, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, pp. 479-491.

MATAIX, Remedios. *Para una teoría de la cultura: "La expresión americana" de José Lezama Lima*, www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/

-----Leer a Lezama desde el siglo XXI en Breyse-Chanet, Laurence e Ina Salazar (2010) *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 2010-1976)*. París, Éditions Le Manuscrit.

MOZEJKO, Danuta Teresa y COSTA, Ricardo Lionel (2007) *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.

SUCRE, Guillermo (2001) Lezama Lima: el logos de la imaginación en *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 157-175.

VALDÉS ZAMORA, Armando (2010) *Fragmentos a su imán: un modelo de espacio interior en la imaginación literaria cubana* en Breysse-Chanet, Laurence e Ina Salazar *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 2010-1976)*. París, Éditions Le Manuscrit

YURKIEVICH, Saúl (1991) La expresión americana o la fabulación autóctona en *Revista Iberoamericana*, Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Nº 154, enero-marzo, pp. 43-51.

De imaginarios, representaciones y destinatarios: Abordajes teóricos para pensar las relaciones entre el análisis del discurso y la semiótica en la comunicación política

Francisco Schaer

franciscoschaer@gmail.com

1. Introducción

La comunicación política constituye una actividad central para el funcionamiento de las democracias contemporáneas. La aparición de Internet, el uso masivo de las redes sociales y la expansión de la tecnología han confluído en una nueva “edad” de la comunicación política, anunciada por Jay Blumler y Dennis Kavanagh.

De acuerdo a estos autores, la primera edad, comprendida en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en lo que se denominó la “edad de oro de los partidos políticos” fue aquella en la que la comunicación política se encontraba subordinada a instituciones y creencias ciertamente fuertes y estables” (Blumler y Kavanagh, 1999, p.211). Con la expansión de la televisión el lazo de los votantes con los partidos políticos se hizo más débil, destacándose una personalización creciente de la presentación de la política y por consiguiente una transformación del lenguaje político. Así se inició el camino de “adoptar un arsenal de tácticas para estar en las noticias, conformar la agenda y preparar una línea para las conferencias de prensa, informes, entrevistas y debates televisivos” (Blumler y Kavanagh, 1999, p. 212). En esta segunda edad, la comunicación política acabó por desarrollarse en una perspectiva “fuertemente positivista, científica y no sentimental, basada más en la actualidad fijada por los climas de opinión que en una visión cívica” (Blumler y Kavanagh, 1999, p. 213).

Esta tercera edad estaría caracterizada por “la proliferación del sentido amplio de la comunicación, por la abundancia mediática, la ubicuidad, el alcance y la celeridad” (Blumler y Kavanagh, 1999, p. 213). Bajo esta nueva modalidad, los autores mencionan 5 tendencias: imperativos profesionales intensificados, más presión de la competencia, un emergente populismo, un proceso de diversificación y un salto de los formatos en los que la gente recibe el contenido político.

Asimismo, el discurso político estaría caracterizado por las siguientes propiedades: inadvertido, diluido, fragmentado, redundante y flexible, “puesto que puede emerger en cualquier lugar y en cualquier momento y no siempre en los géneros o formatos que son denominados políticos” (Blumler y Kavanagh, 1999, p. 213).

En esta nueva edad de la comunicación política se configura un interrogante sobre los modos de estructuración de los “colectivos” políticos, de qué modo la política puede lograr interpelar a un universo de ciudadanos que utilizan diversos soportes para informarse y comunicarse entre sí y a partir de estos mensajes lograr su adhesión en las campañas políticas.

Es aquí donde consideramos que las vinculaciones teóricas entre el análisis del discurso y la semiótica han sido problemáticas y requieren una revisión. Sin embargo, es la multiplicidad de formatos que hoy presentan las nuevas tecnologías, lo que consideramos que abre la posibilidad de establecer hipótesis de trabajo que aborden correspondencias en el plano metodológico a partir de investigaciones aplicadas.

La relevancia en los estudios de comunicación política de la dimensión semiótica es señalada entre otros por Jaques Gerstlé, quién reconoce que:

(...) la política es, sin duda, un universo de fuerzas pero también un universo de signos que manifiestan una eficacia social y no únicamente cognitiva o expresiva. El lenguaje y su realización en discurso permiten llegar a acuerdos, a compromisos. Tiene entonces, una virtud pacificadora en las relaciones sociales. Pero el discurso sirve también para el conflicto, la estrategia, la manipulación, la dominación. Los signos son también armas, recursos en el combate político. (Gerstlé, 2004)

También Gerstlé vaticina en relación a la articulación de las nuevas tecnologías en la comunicación política, que:

(...) lo que está en juego es nada menos que la organización social global con la anticipación del paso de una sociedad piramidal a una sociedad reticular fundada en grupos abiertos, adaptativos y evolutivos en la que se desarrolla la capacidad de autoorganización. Se constata cuanto esos tres ejes remiten a un cuestionamiento más directamente político. La explosión de la información nos lleva a la pregunta por la distribución del conocimiento y el acceso a ese recurso de poder. La industrialización de la cultura replantea el tema de la distinción élite/masa y de la amenaza de la estandarización y la uniformización. La diseminación de la información y la creciente autonomía de los miembros de la red social demandan una reflexión sobre los mecanismos de decisión del centro político. (Gerstlé, 2004, p.46)

El objetivo del presente trabajo será poner en perspectiva tres problemáticas complementarias: en primer lugar, el avance y desarrollo de la comunicación interactiva a partir de las nuevas tecnologías y su impacto en el plano político; en segundo lugar los efectos que este marco genera en los comportamientos sociales y sus modos de construcción de sentido y en tercer lugar, la capacidad de la semiótica de diseñar y producir aportes teóricos de reconocimiento de estas nuevas tendencias en la comunicación política, a partir de correspondencias con otras teorías, entre ellas el enfoque de la tendencia francesa del análisis del discurso.

2. La multimedialidad en Internet

La tercera edad de la comunicación política se distingue de las anteriores, entre otros puntos, por la aparición de Internet. Diversos enfoques teóricos han intentado definir las características centrales de lo que se ha denominado los *hiper media*.

Dominique Wolton sostiene que debemos observar la diferencia entre un sistema de información, el cual no es siempre un medio de comunicación. Wolton identifica tres funciones claves de Internet:

(...) la función de *información* refleja lo que es necesario para el funcionamiento de una sociedad compleja; la de *expresión* muestra la necesidad de hablar en una sociedad libre pero llena de soledades, y la de *comunicación* implica la dificultad de la intercomprensión. (Wolton, 1999, p. 108).

Desde otra perspectiva, De Kerkhove (1997) identificó 5 características: la hipertextualidad, la interactividad, la virtualidad, la conexión y la modularidad. Asimismo, señaló los siguientes impactos que puede producir la tecnología en el cuerpo: la telecepción (percepción de cosas que se acercan o tocan el cuerpo de algún modo a la distancia), expansión (aumento del sentido de pérdida de los propios sentidos), múltiple personalidad y propiocepción (la aparente necesidad que tiene la gente de entrar en contacto con su propio cuerpo). Diez años más tarde, desde la propuesta de una sociosemiótica de las interacciones digitales, Carlos Scolari ha señalado que las nuevas formas de comunicación se diferenciarían de las tradicionales debido a los siguientes ítems:

- Transformación tecnológica (digitalización)
- Configuración muchos-a-muchos (reticularidad)
- Estructuras textuales no secuenciales (hipertextualidad)
- Convergencia de medios y lenguajes (multimedialidad)
- Participación activa de los usuarios (interactividad) (Scolari, 2008, p. 78)

De acuerdo al autor, en el último medio siglo, la relación persona – ordenador se ha expresado mediante diferentes dispositivos de interacción y “cada uno de estos dispositivos ha generado una metáfora de la interfaz”. Scolari (2008) identifica cuatro metáforas de la interfaz:

- Interfaz como diálogo persona-ordenador (metáfora conversacional).
- Interfaz como extensión o prótesis del cuerpo del usuario (metáfora instrumental).
- Interfaz como superficie osmótica que separa/permite el intercambio hombre-computadora (metáfora superficial).
- Interfaz como entorno de interacción hombre-computadora (metáfora espacial).

En el marco de las nuevas tecnologías, el hipertexto ha sido referenciado en numerosos trabajos teóricos. De Kerkove sostiene que el principio básico del hipertexto es que es posible asociar cualquier parte de cualquier texto almacenado en forma digital (texto hecho con caracteres que son reconocibles

y accesibles por un programa informático) de forma automática, instantánea y permanente con cualquier otro texto almacenado de la misma forma.” (Kerkove, 1997, p. 112).

Pierre Lévy (1993) señala que el hipertexto se orienta en función de un modelo de 6 principios abstractos:

- *Principio de metamorfosis.* La red hipertextual está de manera constante en construcción y renegociación.
- *Principio de heterogeneidad.* Los nudos y los lazos de una red hipertextual son heterogéneos. En la memoria se encontrarán imágenes, sonidos, palabras, sensaciones diversas, modelos, etc., y los lazos serán lógicos, afectivos, etc. En la comunicación, los mensajes serán multimedia, multi-modales, analógicos, digitales, etc.
- *Principio de multiplicidad y encajonamiento de las escalas.* El hipertexto se organiza de un modo "fractal", es decir que no importa qué nudo o qué lazo, para el análisis, puede él mismo mostrarse compuesto de toda una red y así de manera continua, indefinidamente, a lo largo de la escala con grados de precisión.
- *Principio de exterioridad.* La red no posee una unidad orgánica, ni un motor interno. Su crecimiento y su disminución, su composición y su recomposición permanente dependen de un exterior indeterminado: adjunción de nuevos elementos, conexión con otras redes, excitaciones de elementos terminales, etc. Por ejemplo, para la red semántica de una persona que escucha un discurso, la dinámica de los estados de activación resulta de una fuente externa de palabras e imágenes.
- *Principio de topología.* En los hipertextos, todo funciona por proximidad, por vecindad.
- *Principio de movilidad de los centros.* La red no tiene centro, o más aún, posee en permanencia muchos centros que son como puntos luminosos perpetuamente móviles, saltando de un nudo al otro, estableciendo alrededor de ellas una infinita ramificación de líneas, finas líneas blancas que esbozan momentáneamente un mapa con todos los detalles, luego dibujando más alejados otros paisajes del sentido. (Lévy, 1993, p. 3-4)

En relación a estos principios del *hipertexto*, ¿cómo funciona este contrato de lectura? Scolari recupera los aportes de Bettetini (1984) en relación a las categorías de “autor modelo” y “lector modelo”, en tanto “entidades virtuales que existen respectivamente sólo en la mente del lector y del autor y que no deben ser confundidas con el *enunciador* y *enunciatario*, entidades también virtuales pero que están inscritas y viven en el texto.” (Scolari, 2004, p. 88) En relación a estas dos últimas, Bettetini sostiene que son

(...) dos sujetos distintos entre sí, uno objetivamente manifestado a través del análisis textual, el otro producido subjetivamente por el destinatario, pero ambos sin un cuerpo. El cuerpo enunciador es el proyecto de un decir; el cuerpo del autor modelo es la constatación de lo dicho. (Bettetini, 1984, p. 18, citado en Scolari, 2004, p.88).

Scolari propone entonces el concepto de la “gramática de la interacción”, dado que la actividad del usuario no puede ser reducida ni a la gramática textual ni a la gramática gráfica. De acuerdo al autor, esta gramática de la interacción incorpora los botones e iconos para la navegación hipertextual, los dispositivos para la personalización de la interfaz, los mecanismos de *feed back*, las secuencias operativas y todas las acciones que el usuario debe ejecutar para obtener un resultado predeterminado. La gramática de la interacción contribuye no sólo a imponer una manera de leer sino, sobre todo, un *modo de hacer*.” (Scolari, 2008, p. 105). A partir de destacar la relevancia de la coherencia gráfica, y destacar que esto es lo que garantiza un mismo estilo de representación en los diferentes estados del sistema, es como llega a la semiótica de Pierce: “La revolucionaria idea pierciana – el objeto semiótico entendido como un *paquete de instrucciones* – anticipa casi en un siglo el concepto de *affordance*, desarrollado por el psicólogo de la percepción J.J. Gibson (1999). La *affordance* – un concepto que permea toda la investigación en el campo de la Interacción Persona-Ordenador – indica las “propiedades reales y percibidas de las cosas materiales, en primer lugar, aquellas propiedades fundamentales que determinan cómo podría verosímelmente usar el objeto en cuestión.” (Scolari, 2008, p. 136).

Scolari concluye que en los sistemas hipermedia la estrategia de enunciación no puede limitarse a la *mise en page* de paquetes multimedia tradicionales (textos, escritos, imágenes, sonidos animaciones, videos, etcétera) ya que está en cierta manera obligada a incorporar la dimensión interactiva del intercambio, lo que está poniendo de relieve es la necesidad de replantear los modos de abordaje de la semiótica en los fenómenos de acceso a las redes.

Ahora bien, esta “gramática de la interacción” que propone Scolari se introduce en un campo problemático en relación a la aparición de una subjetividad propia en los sistemas de los hipermedia que no es desarrollada en esta teoría como un punto de partida a ser abordado. Como sostuvieron Marshall McLuhan y B. R. Powers, la sociedad electrónica

(...) no posee objetivos sólidos o una identidad privada. En ella, el hombre no transforma tanto la tierra como se metamorfosea a sí mismo en información abstracta para conveniencia de los demás. Sin restricciones, puede tornarse en un ser carente de límites, de dirección y caer en lo oscuro de la mente y en el mundo de la intuición primordial. La pérdida del individualismo invita una vez más a la comodidad de las lealtades tribales.” (Mc Luhan y Powers, 1989, p. 104)

Resulta necesaria una remisión a la mediología de Régis Debray (1997) que sostiene que “no es absurdo sostener que la cultura es lo que fracciona la especie humana, en tanto la técnica es lo que la

une. La primera cava y levanta barricadas, la segunda abre y allana. El espacio técnico es “isótropo”: la innovación se difunde en todas las direcciones, las cuales, en este aspecto, tienen las mismas propiedades físicas. El espacio cultural es “anisótropo”, como lo es de manera superlativa, el espacio religioso.” En otras palabras, “un sistema cultural evoca un abanico de lugares: un sistema técnico, una combinación de vías.” (Debray, 1997, p. 80-81)

Nos interesa a la hora del análisis la noción de materia organizada (M.O.) en la cual el autor incluye lo que denomina las *configuraciones de comunicación*, entre las que se distinguirá en el análisis, lo que compete al modo semiótico (el tipo de signo utilizado: texto, imagen o sonido), del dispositivo de difusión (lineal, radial, interconectado) y del soporte físico (piedra, madera, papiro, papel, ondas), así como los medios de transporte de los hombres y de los mensajes (camino, vehículos, infraestructuras, redes, etcétera).

Desde una perspectiva histórica de la comunicación, Eliseo Verón sostiene que “Internet no es un medio más, tampoco es un paquete de “nuevos medios”.

(...) Internet es una mutación en las condiciones de circulación de los fenómenos mediáticos de acceso. Internet hace materialmente posible, por primera vez, la introducción de la complejidad de los espacios mentales de los actores en el espacio público y, en consecuencia, vuelve visibles las estrategias de innumerables sistemas socioindividuales por fuera de la lógica del consumo, vale decir, por ejemplo, sin que medien factores de notoriedad. (Verón, 2013, p. 429)

Siguiendo el enfoque de Luhmann (2010), Verón establece una distinción entre observadores de primer grado y observadores de segundo grado, los cuales al mismo tiempo de ser observados realizan observaciones. Verón sostiene que “el fenómeno mediático facilita la constitución progresiva de un espacio público del discurso, y ese carácter público es la condición indispensable para la exposición, por parte del observador, del resultado de sus observaciones.” (Verón, 2012, p. 407)

En este punto, Verón define la posición de tercer grado a partir del ejemplo de la ciencia, entendido como “ese sistema socioindividual operando en la interpenetración en subsistema social de la ciencia y los sistemas socioindividuales de los “científicos”.

Ahora bien, en esta misma línea, nos preguntamos acerca de los orígenes de esta exposición del observador. Resulta necesario entonces referirnos a Gerard Imbert en relación a la aparición de una *hipervisibilidad* en los últimos años en la televisión. Imbert recupera la noción de neotelevisión introducida por Umberto Eco (1985) y glosada luego por F. Casetti y R. Odin (1990) y describe las rupturas propias de la televisión actual:

- *La dilución entre categorías y formatos.* Se borran las fronteras entre información y espectáculo.

- *La creación de una realidad sui géneris.* Omnivisibilidad del medio, su circulación en la calle pero también en términos simbólicos, su intrusión en el espacio privado.
- *La integración del público en el dispositivo comunicativo.* Se ve proyectado una suerte de espectador-modelo en formatos como los reality shows y los talk shows, un “hombre sin atributos” que permite todas las otras identificaciones.
- *El narcisismo del medio.* Se da aquí una función especular: el presentarle al público un espejo en el que contemplarse, en una relación que oscila entre el narcisismo y el voyeurismo (y, que es en todo caso, bastante regresiva). El autor denomina imaginaria a este conjunto de imágenes recurrentes, conformadoras de estereotipos, que produce (más que reproduce) el medio.
- *La creación de un habla profana o discurso común.* La televisión crea su propio espacio comunicativo al margen de los discursos reconocidos. Como lo ha calificado Dominique Mehl (1996), un “habla profana”, nacida de un nuevo pacto comunicativo entre el medio y el público, que los talk shows y reality shows han llevado hasta su extremo.

Gérard Imbert sostiene que estas transformaciones en el espacio público y en los modos de comunicar también tienen efectos en la representación de la realidad.

Se producen entonces “mutaciones que afectan a los objetos (los contenidos de la comunicación masiva) con la escenificación de “referentes fuertes” cuya presencia es recurrente, casi obsesiva en los medios de comunicación: todo lo relacionado con la muerte, la violencia, todo cuanto remita a lo emotivo, al pathos colectivo” (...) “estas mutaciones afectan igualmente a las formas comunicativas: a la relación que establece el sujeto con los objetos dentro de un marco colectivo y al contrato comunicativo que rige esta relación.” (Imbert, 2003, p. 233).

Según Imbert:

La *hipervisibilidad*, este régimen de saturación, de sobrepuja significa que hemos caracterizado como constante del discurso televisivo desemboca en una hipertrofia de todo el dispositivo comunicativo” en la que “el espectáculo llega a ser un fin en sí, apartándose del referente”. (...) En el directo, el tiempo de enunciación coincide con el tiempo de la realidad, la instancia discursiva se confunde con la instancia histórica y “deja hablar” a las imágenes: éstas son el referente, en una confusión total entre realidad y representación. (Imbert, 2003, p. 237)

Al mismo tiempo, esta relación entre los sujetos se reconstruye en segundo grado mediante un *ver-juntos* (M. Maffesoli, 1992): una comunión escópica fundadora de una nueva forma de socialidad y generadora de nuevos ritos comunicativos.

Estas nuevas formas de unión entre individuos y sus efectos de sentido en la red serán abordadas en el próximo título.

3. Re-pensar las subjetividades

Hasta aquí hemos realizado una revisión rápida de diversos enfoques sobre las características de esta nueva edad en la comunicación política y sobre las características de Internet. Ahora nos centraremos en los modos de interacción social que suponen estas nuevas formas de comunicación.

Un primer eje que se plantea es la relación que establece el individuo con la sociedad. En este eje nos interesa centrarnos en la posición de Bruno Latour (2005) que define una “teoría del actor-red” o, más precisamente, una “sociología de la traducción”, en la que:

(...) todos los actores pueden estar asociados a tal modo de que hagan a otros hacer cosas”, desde este punto de vista esta sociología de la traducción tendría como objetivo una sociología de las asociaciones: “no hay sociedad, dominio de lo social ni vínculos sociales, sino que sólo existen traducciones entre mediadores que pueden generar asociaciones rastreables. (Latour, 2005, p. 158)

Latour llega a una pregunta clave: ¿Por qué no postular que las subjetividades, las justificaciones, el inconsciente y las personalidades también circulan? Y, efectivamente, en cuanto planteamos esta pregunta extraña pero ineludible, se ofrecen nuevos tipos de sujetadores para facilitar nuestra investigación. Podrían llamarse *subjetivadores*, *personalizadores* o *individualizadores*, pero yo prefiero el término más neutral de dispositivo adicional (plug-in).

(...) no se necesita imaginar un ser humano “completo”, que tiene intencionalidad, hace cálculos racionales, se siente responsable por sus pecados o está en agonía por su alma mortal. Más bien uno advierte que para obtener actores humanos “completos” hay que componerlos a partir de muchas capas sucesivas, cada una de las cuales es empíricamente distinta de la siguiente. Ser un actor plenamente competente ahora viene en *pellets* discretos o, tomando nuevos términos prestados del ciberespacio, parches (*patches*) y subprogramas (*applets*), cuyo origen preciso puede buscarse recurriendo a Google antes de descargarlos uno por uno.” (Latour, 2005, p. 295)

Ahora bien, esta posición de Latour difiere de los aportes de Luhman, en relación a la dicotomización entre individuo / sociedad. El autor sostiene que “ahora el individuo es la conciencia”. Es necesario mencionar una cita extensa de Luhman, veamos esta posición:

(...) la autorreferencia del sujeto ya no sirve primariamente para localizar un agens responsable, distanciado de sí mismo y con capacidad de elegir. Con ello, se pierde aquella unidad de autorreferencia y socialidad fundada en la posibilidad de atribuir intereses. Como “sujeto”, la autorreferencia se determina primeramente con autonomía de lo social. Pero esto significa que su re-vinculación a los contextos sociales ya no puede tener lugar por medio del antiguo y amplio concepto de amistad social, sino que se debe fundamentar en la subjetividad del sujeto mismo, como por ejemplo, en la forma del imperativo categórico.(...) De acuerdo con Kant, el fundamento de la subjetividad del sujeto es la capacidad de constituir relaciones de unidad en la comprensión de la diversidad. Pero la unidad de la diversidad es la complejidad. El término “sujeto” designa, por tanto, la forma en la cual el individuo humano resuelve a través del sentido los problemas de complejidad que se le plantean en relación consigo mismo y, a la vez, en relación con el objeto.” (Luhman, 1980, p. 68)

Este conjunto de problemáticas influye sobre las categorías y las definiciones en relación a nuestro objeto de estudio: la comunicación política. En el próximo apartado abordaremos la influencia de estos factores en los abordajes sobre el discurso político en las democracias actuales

3. Los imperativos de la semiótica: el *Organon*

Abordar los objetivos de una investigación semiótica sobre las representaciones que genera Internet, una aproximación a la problemática de la subjetividad y sus efectos de sentido en la vida social, requiere de una cooperación interdisciplinaria.

Paolo Fabbri recupera en “El giro semiótico” (2000) la posición de Bruno Latour sobre la necesidad de que la semiótica debería ser un *organon* para una teoría de las ciencias o para un estudio de la tecnología.

Lo que Latour pone en evidencia es que no se trata de simples prótesis de una subjetividad que existe por sí misma. Ver las cosas de este modo sería muy simplista. Se trata, dice Latour de una idea muy semiótica de formación de unidades complejas, relaciones inextricables entre personas y cosas-instrumentos que produce lo que la semiótica llama agentes colectivos. (Fabbri, 2000, p. 99)

El *canon*, según Kant, es el conjunto de los principios *a priori* que establecen el uso legítimo de ciertas facultades del conocimiento en general. El *organon*, en cambio, es una regla de uso práctico. Yo creo que hay una fuerte demanda de la semiótica como organon para la ciencia, como una especie de arte racional, no universal, para el funcionamiento de los conocimientos locales. (Fabbri, 2000, p.100)

En esta función de *organon* de las ciencias, Fabbri propone ir formando “poco a poco una tipología de *actos semióticos*, pero entendidos no como figuras retóricas sino como fuerzas extrapoladas de la gramaticalidad lingüística (modos, tiempos, etcétera.).” (Fabbri, 2000, p. 112)

Es así como llegamos a los interrogantes centrales en nuestro trabajo: *¿De qué modo se construye la representación política en la interacción de diversas esferas de acción y de distintas escenas discursivas, emplazadas en una multiplicidad de soportes?*

¿Podemos seguir utilizando al a hora de abordar la constitución de colectivos en los términos que definió Verón en “La palabra adversativa”, en relación a prodestinatario, paradesinatario y contradestinario? ¿La aparición de Internet no está posibilitando en las audiencias nuevas potencialidades en el acceso y en la recepción que redefinirían la capacidad de establecer posicionamientos y prácticas desde la política?

¿No se requiere de un trabajo interdisciplinario para definir metodologías de análisis que puedan analizar la configuración de subjetividades de modo transversal a varios dispositivos comunicacionales?

¿De qué modo la semiótica puede dar cuenta de la complejidad en los procesos de construcción de sentido en esta nueva edad de la comunicación política?

4. La enunciación mediada: De la construcción del ethos al reconocimiento del signo pierciano

A lo largo de los últimos treinta años distintos autores han señalado la imposibilidad de generar un consenso sobre la definición de discurso político. Desde el punto de vista de Eliseo Verón, el mismo acto de referirnos a discursos políticos supone necesariamente que existen discursos que no son políticos.

Ante la imposibilidad de generar una tipología de los discursos sociales, Verón (1984) sostiene que la enunciación política parece inseparable de la construcción de un adversario. En "El discurso político" Paolo Fabbri otorga otra definición:

(...) El discurso político no es un discurso "representativo". No se lo puede describir como un conjunto de enunciados en relación cognitiva con lo real, sino que puede ser caracterizado como un discurso de campo, destinado a llamar y a responder, a disuadir y a convencer; un discurso de hombres para transformar hombres y relaciones entre los hombres, no solo un medio para reproducir lo real. El análisis lexical, sintáctico y retórico nos parece entonces, profundamente inadecuados. (Fabbri, 2002)

En relación al abordaje metodológico, Paolo Fabbri (2002) sostiene:

(...) La descripción de estrategias enunciativas sirve para puntualizar la organización y la transmisión de los contenidos de la comunicación política y para definir una dirección discursiva. En particular el análisis de las modalidades de aparición del sujeto de la enunciación ilustra los mecanismos de implicación y de explicitación del sujeto (débrayage pronominal) que son utilizados por el hablante

Nada impide reintroducir la presencia del sujeto con una operación de embrayage sobre los actantes enunciativos y tratar de identificarse con el sujeto de la enunciación. Podría ser una estrategia de valorización del discurso político, afirmar que la verdad nace del hecho que el sujeto la garantiza con su presencia en el enunciado. (Fabbri, 2002)¹

Aquí nos interesa subrayar una correspondencia necesaria con el concepto de *ethos* que desarrolla Dominique Maingueneau, puesto que "a través de la enunciación se muestra la personalidad del enunciador" (Maingueneau, 2007, p. 90). El *ethos* es un *tono* que da *autoridad* a lo que se dice, que se corresponde con un "conjunto de determinaciones físicas y psíquicas", al cual se le atribuye un "carácter" y una "corporalidad". Se trata de una "manera de decir" que se corresponde con una "manera de ser" siempre construida, tanto en el discurso presidencial como en el discurso de los medios. El discurso remite y es asumido por una imagen del sujeto, que se plantea como "*fuentes de localizaciones*" personales, temporales, espaciales e indica qué actitud adopta respecto de lo que dice y de su co-enunciador. (cfr. 2007, p. 45).

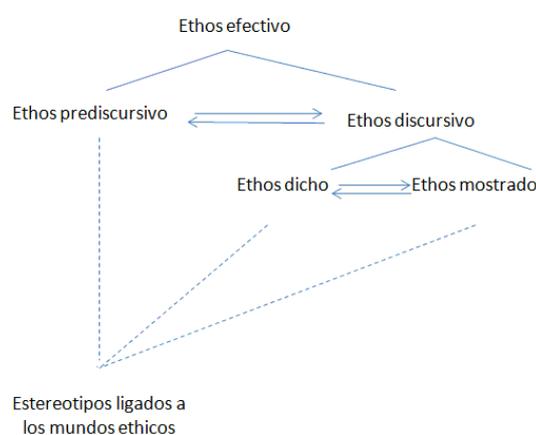
Continuando con el modelo propuesto por Maingueneau, otro concepto central es la *escena de enunciación*, entendida como aquella que "deviene en un espacio *instituido*, definido por el género del discurso, y también en la dimensión constructiva de este discurso, que se "pone en escena" e instaura su propio espacio de enunciación" (Maingueneau, 2002, p. 221).

A la hora de analizar las representaciones en Internet, consideramos central el concepto de *interdiscurso*, en tanto “el discurso sólo adquiere sentido en el interior de un universo de otros discursos a través del cual debe abrirse camino” (Maingueneau, 2007, p. 45).

Según Dominique Maingueneau (1984, 1991, 1993), por la cual “todo discurso, oral o escrito, supone un *ethos*: implica cierta representación del cuerpo de su *garante*, del enunciador que asume su responsabilidad. De esta forma, su habla participa de un comportamiento global (una manera de moverse, de vestirse, de entrar en relación con otros)”. Siguiendo a Aristóteles, Maingueneau relaciona el *ethos* con un *carácter*, un conjunto de rasgos psicológicos (jovial, severo, simpático) y con una *corporalidad* (un conjunto de rasgos físicos y de vestimenta) (Maingueneau, 2003, p. 48).

La noción de *ethos* nos permite asumir una descripción de las estrategias discursivas en la aparición de una subjetividad transversal. Aquí resulta clave el concepto de *ethos prediscursivo* y *ethos efectivo*. Maingueneau define el *ethos efectivo* al “que construye tal o cual destinatario, [y que] resulta de la interacción de las diversas instancias cuyos pesos respectivos varían según los géneros del discurso” (Maingueneau, 2002, p. 14). A partir de esta teoría, se graficó las interacciones entre el *ethos discursivo* y el *ethos prediscursivo*, en la construcción del *ethos efectivo* del discurso (Gráfico N° 1). Según Maingueneau, “el *ethos* de un discurso resulta de una interacción entre diversos factores; *ethos prediscursivo*, *ethos discursivo* (*ethos mostrado*), pero también los fragmentos del texto donde el enunciador evoca su propia enunciación (*ethos dicho*)” (Maingueneau, 2002, p. 14). Veamos a continuación el modelo de Maingueneau.

Gráfico N° 1. Construcción del *ethos* discursivo (Maingueneau, 2002)

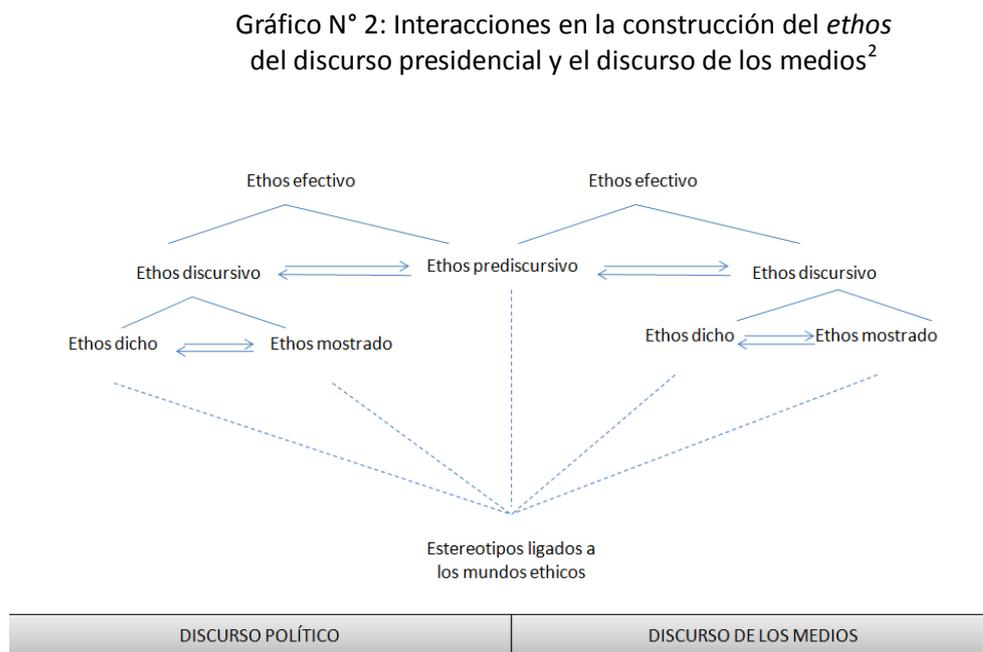


Si observamos el gráfico anterior podemos advertir la existencia de distintas tricotomías en las interacciones. Esta observación surge a partir de una investigación propia realizada en relación al

discurso presidencial en Argentina en el período 2003-2007 en la que se analizó la construcción del *ethos* presidencial a partir de la relación del discurso de la prensa gráfica y el discurso político.

La pregunta central de este trabajo ha sido la recuperación de la autoridad discursiva en la Argentina a partir de la crisis de 2001 y la posibilidad de Néstor Kirchner de asumir potencialidades de atributos que configuraba en su propia imagen en el discurso presidencial como así también aquellos adjudicados por el discurso de los medios.

El gráfico N° 2 permite observar esta relación entre la construcción de ethos y la figuración entre ambos dispositivos.



Siguiendo a Maingueneau, el *ethos prediscursivo* remite a la imagen del locutor como ser del mundo (su identidad, su biografía, su profesión, su imagen social, etc.), mientras que el *ethos discursivo* remite a la imagen que el locutor construye de sí en su propio discurso.

Desde nuestra perspectiva, Maingueneau cuando establece la relación entre la construcción de un *ethos prediscursivo* y un *ethos discursivo*, está reconociendo implícitamente un modelo de circulación próximo al modelo pierciano de signo. Si bien el autor no establece un amplio desarrollo teórico sobre el *ethos prediscursivo*, es allí donde podríamos identificar las condiciones de producción de la construcción de un ethos discursivo, que a su vez el autor distingue *entre ethos mostrado y ethos dicho*. Esta primera tricotomía entre ambos aparece mediada por una terceridad en el plano de los estereotipos.

En una tríada genuina, según Pierce en una relación triádica genuina:

(...) los miembros singulares no pueden tener su función con independencia de la existencia y función del resto de sus miembros. 2. No puede darse una relación diádica entre un par

cualquiera de sus miembros con independencia de la existencia y función del tercer miembro. (Apel, 1975, p. 186)

Pierce define un Signo como “un Representamen del que algún Interpretante es una cognición de una mente. Los signos son los únicos representámenes que han sido estudiados.” De acuerdo a la primera división establece la definición de *Cualisigno* como la

(...) cualidad que es un signo. No puede actuar como signo hasta que se encarna, pero la encarnación no tiene nada que ver con su carácter como signo. De acuerdo con la segunda tricotomía, un *Ícono* es un signo que se refiere al Objeto que denota meramente en virtud de caracteres suyos que posee independientemente que exista o no tal Objeto. (Peirce, CP 2.2333-272).

No es objetivo de este trabajo por su extensión identificar todas las correspondencias del modelo pierciano al modelo propuesto.

Por el contrario, debido a la extensión del mismo nos limitaremos a poner en relación la propuesta de Maingueneau con los aportes de la semiótica, dado que esto supondría que la primera aparición del referente refiere en función de un proceso abductivo. Según Pierce:

(...) la abducción es la forma más inmediata y aleatoria del razonamiento inferente; es una hipótesis construida sobre la base de premisas inciertas, que exige que sea comprobada por medio de inducciones sucesivas y de controles deductivos; pero se postula como rasgo revelador. (Eco, 1973, p. 132-133)

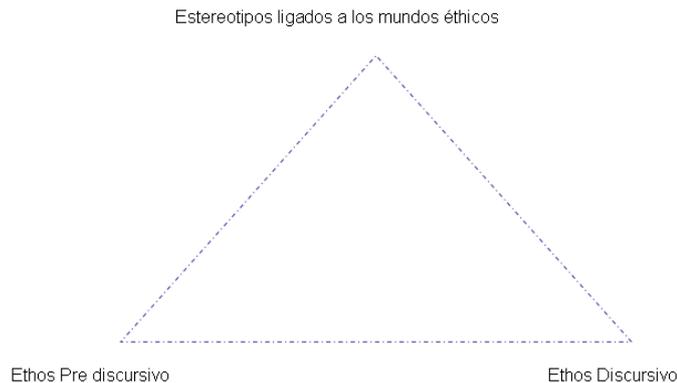
Pierce dice de manera explícita que el icono es una imagen mental: “la única manera de comunicar directamente una idea es por medio de un ícono”. (Peirce, CP 2.2.78).

El símbolo está en lugar del acto de conciencia” (Peirce, CP 2.436). En este sentido, el icono “tiene las *propiedades configuracionales* del objeto del cual es icono”, es un signo producido de tal manera que genera aquella apariencia que nosotros llamamos “ semejanza”. Como sostiene Umberto Eco (1973) “no es que los enunciados reproduzcan la forma de los hechos, es que nos acostumbramos a pensar los hechos del modo como los han configurado los enunciados” (Eco, 1973, p. 147).

Ahora bien, a diferencia de la función icónica y la función deíctica, el lenguaje humano se basa en símbolos.

Estos reciben su función significativa exclusivamente de la interpretación convencional, la cual se basa en la precomprensión implícita o explícita del uso de los signos en la comunidad lingüística entendida como “comunidad de interpretación”. Pierce hace constar, sin embargo, que si el lenguaje se compusiese únicamente de símbolos, no podría satisfacer su función de medio para el acuerdo intersubjetivo (“*Verstandigung*”) pues los hombres no podrían hacer uso de él. Para conseguir tal cosa se requiere una función significativa en cierto modo presimbólica, o en todo caso, no exclusivamente convencional en el seno del lenguaje, o de su uso, la función signíca degenerada de los íconos y de los índices. (Apel, 1973, p. 146)

Gráfico N° 3: Elaboración propia en función del modelo de Maingueneau
(2002, Ver Gráfico N° 2)



La intención de este trabajo no es abordar una discusión sobre la noción de signo en extenso. Sin embargo, como puede observarse, con esta propuesta podríamos establecer correspondencias en las metodologías del análisis del discurso y los enfoques teóricos de la teoría interpretativa, dado que en la construcción del ethos operaría un modelo de circulación que permitiría establecer una nueva aproximación a las nociones de objeto dinámico y objeto inmediato que señala la semiótica pierciana.

Resulta imprescindible advertir que aquí no existe una propuesta sobre el análisis semiótico del lenguaje bajo las categorías piercianas (lo que implicaría un trabajo en extenso), sino más bien la propuesta específica sobre un modo de funcionamiento de la construcción de los ethé en relación a los efectos en la complementariedad de soportes comunicacionales en el señalamiento de una autoridad prediscursiva en los términos definidos por Dominique Maingueneau. Esta propuesta inicial consideramos que podría instrumentarse en análisis posteriores sobre la construcción de subjetividades en Internet dado que permitiría identificar las “huellas” de una discursividad previa, que operó en la constitución de atributos definidos en una nueva interacción con las redes de información.

¿Qué cualidades y propiedades de las *imágenes prediscursivas* se habilitan en la enunciación política? ¿De qué modo podemos pensar una articulación en la construcción de ethos a partir de la complementariedad de soportes que definen y configuran estas *propiedades prediscursivas*? ¿En qué materialidades de sentido podemos explorar estas propiedades?

2. Conclusiones

Como sostiene Paolo Fabbri (...) “la semiótica puede mantener alta su calidad de trabajo si y sólo si brinda a las otras disciplinas unos modelos generales de explicación de la cultura humana.” (Fabbri, 113: 2000).

En esta misma línea de trabajo, la elaboración de modelos de análisis a partir de la articulación con otras disciplinas permitirá abordar objetos de estudios que sufren mutaciones, tales como la configuración de subjetividades en Internet.

- Promover desarrollos teórico de lo que se ha denominado una *Epistemología de la Observación* (Verón, 2012)
- Utilizar metodologías provenientes del Análisis del Discurso de la tendencia francesa relativas a *regularidades interdiscursivas* en los distintos soportes de comunicación.
- Efectuar un *análisis de la imagen* en soportes audiovisuales y en publicidades gráficas en complementariedad con recursos en Internet.
- Desarrollar estudios semióticos sobre la funciones sociales del dispositivo en la utilización política. Consideramos que existe un *contrato de lectura* propuesto en la construcción del dispositivo de red social, tales como Twitter.
- Evaluar la circulación de soportes en redes sociales que incidan en las condiciones de producción y reconocimiento de los distintos medios de comunicación. Como vías de acceso a la información y como instancia de circulación, aceleran la co-construcción de acontecimientos y la inmediatez en las reacciones públicas a las manifestaciones políticas. Para ello, se debe abordar una problematización teórica sobre la subjetividad en Internet.
- Abordar el diseño de metodologías para analizar la modalidad de *prosumidor* en las redes sociales. El seguimiento de las movilizaciones a través de los medios potencia la utilización de las redes sociales.

En el campo de la comunicación política, las dimensiones del espacio y del tiempo resultan estratégicas para efectuar análisis de control en los desvíos a partir de representaciones prediscursivas, provenientes de distintos medios de comunicación. La creciente utilización de redes sociales como vías de expresión y movilización social debería promover estudios desde la semiótica que busque cooperar en la interpretación de estos fenómenos, así como también brindar modelos explicativos.

La apertura de una temporalidad subjetiva en tiempo real que redefine los vínculos de los individuos en el plano social, exige a la semiótica un trabajo interdisciplinario en consideración de enfoques provenientes de la antropología, del análisis del discurso y también de las ciencias naturales. El desarrollo incipiente de trabajos teóricos sobre una teoría de la *comunicación molecular*, influenciada por los últimos descubrimientos tecnológicos exige a la semiótica una actualización metodológica que de cuenta de la progresiva *desestructuración* de nociones y categorías pensadas y diseñadas en un mundo ajeno a los acontecimientos que hoy vivimos.

La misión de constituirse como *organon* que recupera Fabbri se vuelve nuestro propósito, un abordaje teórico de la constitución y representación de las subjetividades a partir de su circulación en un espacio público que también es problematizado, para volverse estratégico dicho análisis en los modos y estrategias a adoptar desde la comunicación política y en los procesos fundamentales para las democracias actuales.

Notas

¹ Corresponde al artículo *El discurso político* (2002) publicado en el sitio online de Paolo Fabbri. www.paolofabbri.it.

² Este modelo fue publicado en *Legitimidad, autoridad, medios y política relaciones entre la construcción de la figura presidencial en el discurso político y en la prensa gráfica en el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007)*. Tesis de licenciatura de Comunicación Social (UBA).

Bibliografía

- APPEL, Karl-Otto (1975), *Der Denkweg von Charles S. Pierce Eine Einführung in den amerikanischen Pragmatismus*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975. Traducido al Castellano: El camino del pensamiento de Charles S. Pierce. Madrid, Ed. La balsa de la medusa, 1997.
- ARFUCH, Leonor (1987), Dos variantes del juego de la política en el discurso electoral de 1983 en Verón, Eliseo et al. (1987), *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1° ed., 1997.
- ARFUCH, Leonor (2008), *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1° ed.
- CHARAUDEAU, Patrick (1986) *Semiolingüística y Comunicación*, in Núcleo-4, U.C.V., Caracas., 1986, sitio web de Patrick Charaudeau, Livres, articles, publications. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Semiolingüística-y-Comunicación.html>
- CHARAUDEAU, Patrick (1997), *Le discours d'information médiatique*, París, Editions Nathan (1era. ed.) (Trad. Castellano: El discurso de la información. La construcción del espejo social, Barcelona, Gedisa, 1° ed., 2003.)
- CHARAUDEAU, Patrick (2002), ¿Para qué sirve analizar el discurso político?, en *Revista deSignis N°2*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2002.
- CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, París, Editions du Seuil (1era. ed.) (Trad. Castellano: Diccionario de análisis del discurso bajo la dirección de Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau, Buenos Aires, Amorrortu, 1° ed., 2005)
- CHARAUDEAU, Patrick (2009), *El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: convenciones psicosociales y convenciones discursivas*, 2009, publicado el 21 Junio de 2011 en el sitio web de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/El-contrato-de-comunicación-en-una.html>
- CONTURSI, María Eugenia y FERRO, Fabiola (2010), *La narración. Usos y teorías*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1° ed., 2000.
- DE KERKHOVE, Derrick (1997), *Connected intelligence. The arrival of the web society*, publicado por Somerville House Books Limited, Toronto, Ontario, Canadá (Trad. al Castellano: Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la web. Barcelona, Ed. Gedisa, 1997).
- Eco, Umberto (1973) *Signo*. Barcelona, Ed. Labor, 2ª edición, 1994.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 1ª edición. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2013.

-
- ESCUADERO CHAUVEL, Lucrecia (1996), , Barcelona, Gedisa, 1° ed.
- FABBRI, Paolo (1998). *La svolta semiótica*. Ed. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1998. (Trad. Al Castellano: El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de la historia. Barcelona, Ed. Gedisa, 2000.
- FABBRI, Paolo (2000). *El discurso político*, publicado en el sitio online de Paolo Fabbri. www.paolofabbri.it.
- GARCÍA NEGRONI, María Marta y Marta Tordesillas (2001), *La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001.
- GERSTLÉ, Jacques (2004), *La comunicación política*, Santiago, LOM Ediciones, 2005.
- IMBERT, Gérard (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2003.
- LUHMANN, Niklas (1980) *¿Cómo es posible el orden social?*, Distrito Federal, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero Universidad Iberoamericana Ed. Herder, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *L instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Denoel, París, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, 1976 (1era. ed.) (Trad. Castellano: Introducción a los métodos de análisis del discurso, Buenos Aires, Hachette, 1° ed., 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Liège, Mardaga.
- MAINGUENEAU, Dominique (1987), *Nouvelles Tendances en Analyse du Discours*, Hachette, 1997 (3ra. ed.) (Trad. Portugués: Novas tendencias em análise do discurso, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 3°ed., 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Énonciation, écrivain, société.
- MAINGUENEAU, Dominique (1995): L analyse des Discourse constitutians, en *Langages N°117*, marzo de 1995, pp. 112-125 (Traducción de M. Eugenia Contursi para uso exclusivo del Seminario "Análisis del discurso y comunicación").
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Edition du Seuil, 1996. (Trad. Castellano: Términos clave del análisis del discurso. Buenos Aires, Nueva Visión, 1° ed. 1° reimp., 2003).
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), *Ethos et argumentation philosophique. Le cas du 'Discours de la méthode'*, en Cossutta, F. (ed.): *Descartes et l'argumentation philosophique*, Paris, 85-110.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999): ¿Se puede asignar límites al análisis del discurso?, en *Modeles linguistiques XX, Fasc. 2* (Traducción por M. Eugenia Contursi para uso exclusivo del Seminario "Análisis del discurso y comunicación").
- MAINGUENEAU, Dominique (2002): "Problemes d ethos", en *Pratiques N°113/114*, junio de 2002, pp.55-67 (Traducción por M. Eugenia Contursi para uso exclusivo del Seminario Análisis del discurso y comunicación).
- MAINGUENEAU, Dominique (2003): ¿Situación de enunciación" o "situación de comunicación"?, en *Revista Discurso.org, año 2, N°5*.
- MAINGUENEAU, Dominique (2007), *Analyser les textes de communication. Deuxieme édition entierelement revue et augmentée*, Armand Colin, 2007 (2da. ed.). (Trad. Castellano: Análisis de textos de comunicación, Buenos Aires, Nueva Visión, 1°ed., 2009.
- MARAFIOTI, Roberto (Comp.) (1991), *Temas de argumentación*, Buenos Aires, Biblos, 2° ed., 1995.
- MARAFIOTI, Roberto y Emilce Balmayor (Comp.) (2002), *Recorridos semiológicos: Signos, enunciación y argumentación*, Buenos Aires, Eudeba, 1° ed. 2° reimp., 2004.
- NARVAJA DE ARNOUX, Elvira (2008), *El discurso latinoamericanista de Hugo Chávez*, Buenos Aires, Biblos, 1°ed.

-
- PIERCE, Charles Sanders (1893-1913). *Obra filosófica reunida Tomo I*. Distrito Federal, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Pierce, Charles Sanders (1893-1913). *Obra filosófica reunida Tomo II*. Distrito Federal, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- SCOLARI, Carlos (2008). *Hipermediaciones*. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva. Barcelona, Ed. Gedisa, 2008.
- SCOLARI, Carlos (2008). *Hacer clic: Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2004.
- SIGNO & SEÑA N°12 (2001), Revista del Instituto de Lingüística, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Abril de 2001.
- VERÓN, Eliseo et al. (1987), *El discurso político*. Lenguajes y acontecimientos, Buenos Aires, Hachette, 1° ed., 1997.
- VERÓN, Eliseo (1987), *La semiosis social*. Fragmento de una teoría de la discursividad. Buenos Aires, Gedisa, 1° ed., 1997.
- VERÓN, Eliseo (1999), *Efectos de agenda*, Barcelona, 1° ed.
- WOLTON, Dominique. *Internet et apres?* Ed. Flammarion, París, 2000. (Trad. Al Castellano: Internet y ¿y después? Barcelona, Ed. Gedisa, 1° ed., 2000.

Diarios locales: Derivas semio-discursivas del dispositivo massmediático

Autor: Pedro Jorge Omar Silva

pedrojorgeomar.silva@gmail.com

Proyecto de investigación: Metamorfosis del contar. Semiosis/memoria V. Massmediación, formatos y dispositivos.

Director: Doctor Marcelino García.

Universidad Nacional de Misiones

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Secretaría de Investigación y Postgrado

Departamento de Comunicación Social

Resumen

Esta ponencia presenta algunos avances logrados por un proyecto de investigación que se propone un abordaje interpretativo del *estado actual* de ciertas “*continuidades y transformaciones*” (Martín Barbero, 2002, p.3) que experimentan tres diarios en soporte papel que se publican en Misiones, Argentina en su proceso de metamorfosis en diarios digitales. Las primeras operaciones se orientaron a la conformación de un archivo gráfico y virtual de tres medios masivos y sus correspondientes versiones digitales. Para ello se seleccionaron los siguientes diarios de tirada provincial en soporte papel: *El territorio*, *Primera Edición* y *Noticias de la Calle*, diversos productos comunicativos: libros, revistas, DVD que acompañan sus tiradas y *El territoriodigital*, *Primera Edición Digital*, *Noticias de la calle*, *edición Web* en soporte electrónico. La recopilación de estos materiales permitió la constitución de un corpus de análisis en el cual se ensayó una interpretación desde una perspectiva semiótica-discursiva-comunicativa de este complejo devenir massmediático.

Palabras clave: Semiosis-sentido-medios-transformaciones-continuidades.

Keywords: Semiosis / meaning / media / continuities / transformations

Primeros acercamientos

La ponencia presenta ciertos avances en la construcción de una interpretación posible del sentido del estado actual de ciertas continuidades y transformaciones complejas que experimenta el dispositivo massmediático de tres medios masivos gráficos que circulan en soporte papel (*El territorio*, *Primera Edición* y *Noticias de la Calle*) en su devenir en *hipermedia*, medios digitales en soportes electrónicos (*El territorio digital*, *Primera Edición digital*, *Noticias de la Calle*, *Edición Web*) que en la actualidad transitan por la red (Internet) y cuyo encuentro con sus usuarios [“ciber-lectores”] se producen a través de las

pantallas de la PC, de la *Tablet*, de la *ThinkPad*, o en la cuarta pantalla de la telefonía móvil, entre otras. Esta presentación demanda la explicitación de ciertas cuestiones iniciales.

En primer lugar, éstos medios masivos de comunicación social se producen [editan] en la ciudad de Posadas, Capital de la provincia de Misiones, una estrecha franja de aproximadamente 317 km. de largo por 110 Km. de ancho, territorio que se sitúa al noreste de Argentina, entre Paraguay y Brasil, línea divisoria internacional representada en los mundos semióticos mediáticos como la “temida frontera caliente”. “Zona de Culturas en Contacto” (Camblong, 2009, p. 125) espacio semio-discursivo dinámico en el que se construyen los sentidos. Semiosis compleja engendradora de significados mediante interacciones comunicativas diversas que promueven, a veces de manera paradójica, cruces, hibridaciones, contaminaciones de formas, experiencias, hechos, datos, modos de comportamientos, normas, valores y hábitos, parte de cuya urdimbre está a cargo de los medios masivos, escenarios privilegiados que potencian esa “mezcolanza de matrices mnemosemióticas” (García, 2009, p.2). Procesos que hacen posible la materialización de estos universos locales inscriptos en los bordes marginales del estado nación cuya complejidad se profundiza a partir de su correlación con los escenarios globales del presente: Contexto de profundos cambios socioculturales que desde cierta mirada filosófica demanda un análisis del “proceso de producción de sentido” (Doueih, 2010, p.28) en tanto un escenario de transición que moviliza una deriva que va de una “cultura impresa” *hacia* otra de tipo “digital” que desafía y obliga al investigador a:

Observar cambios fundamentales e interactuar con ellos. Éstos han generado prácticas de masas que están instaurando a gran velocidad nuevas normas culturales, las cuales cuestionan algunas convenciones y tradiciones ya establecidas, muy ancladas en la alfabetización y la economía de la cultura impresa y en su marco sociopolítico. (Doueih, 2010, p.13).

Eliseo Verón, insinúa que esta profunda transformación de la sociedad y de la cultura de estos tiempos “tienen múltiples consecuencias y afecta a través de bucles retroactivos, muchos otros aspectos de las sociedades mediatizadas” (Verón, 2013,p. 281).

La perspectiva esbozada requiere una comprensión de ciertos aspectos de la extrema complejidad semiótica-discursiva-comunicacional de los fenómenos socioculturales de la actualidad. Esto supone el desarrollo de un proceso de investigación que permite un abordaje del estado presente de algunas permanencias y mutaciones de los dispositivos massmediáticos insertos en despliegues semióticos vastos y continuos que “re-crean la memoria” y proyectan, anticipan ciertos indicios sobre el “contexto futuro”. Interrogarse acerca del sentido de este fenómeno implica plantear un análisis de cambios socio-

culturales a escala global y su correlación posible con determinadas mutaciones que acontecen en la semiosis massmediática.

Consideramos que puede suscitar algún interés y resultar interesante interrogarse desde el campo semiótico- discursivo-comunicativo acerca de las potenciales implicancias, consecuencias y efectos de ciertas continuidades y reconfiguraciones que experimentan, en el presente, algunos diarios locales, en tanto dispositivos massmediáticos complejos cuya tarea cotidiana consiste en la construcción de la “actualidad social-pública”. Actividad repetitiva y cotidiana que implica la elaboración de una versión de lo que acontece en el mundo; trabajo que supone la puesta en práctica de un “oficio memorioso” (García, 2012, p.79) y de una acción orientada hacia un horizonte prospectivo.

El posicionamiento adoptado privilegia la fertilidad de la Semiótica como herramienta teórica- y metodológica, sin descartar los aportes de otros campos disciplinares [como el Análisis del Discurso y la Comunicación, etc.] para ensayar una interpretación tentativa del sentido de ciertas continuidades y transformaciones semio-discursivas-comunicativas que experimenta la discursividad massmediática misionera materializada en tres medios gráficos devenidos en diarios digitales. Consideramos que el esfuerzo por reflexionar acerca del sentido de estas reconfiguraciones constituye todo un desafío en la época actual caracterizada por ciertas “profecías” que presagian la “desaparición de los diarios en soporte papel”, “el fin de los medios masivos como una de las consecuencias posibles de las convergencia entre el audiovisual, la informática y las telecomunicaciones resultado de la digitalización de todo tipo de contenidos que el protocolo Internet hace posible” (Verón, 2008, p. 41). Debate que se reavivó recientemente debido a la venta del emblemático y prestigioso diario norteamericano de Washington Post a Jeff Bezos, [propietario del sitio Web Amazon y pionero de Internet] cuyos anuncios de reformas suscitó polémicas y temores diversos entre algunos de sus legendarios periodistas. Este acontecimiento constituye uno de los tantos indicios del dramatismo y las turbulencias que están provocando estas reconfiguraciones en distintos ámbitos del campo massmediático a nivel mundial.

Algunas derivas teóricas

Una interpretación de las continuidades y transformaciones que experimenta el devenir de la prensa gráfica en “prensa digital” demandó una revisión “crítica y política”¹ de ciertas categorías teóricas provenientes del campo semiótico-discursivo-comunicacional. El posicionamiento teórico adoptado

¹

privilegia las contribuciones de Charles Sanders Peirce, Mijaíl M. Bajtín, Eliseo Verón, Ana María Camblong, entre otros.

Los aportes de la Semiótica ternaria de Charles Sanders Peirce resultan claves para el abordaje del devenir de un objeto semiótico complejo como el diario. En primera instancia para intentar desentrañar los modos en que funcionan los regímenes sígnicos icónicos, indiciales y simbólicos en los medios masivos que tienen a su cargo la movilización de los intercambios públicos. En segundo lugar para efectuar una identificación y una exégesis de las operaciones que ponen en juego en la selección de determinados representámenes para la representación de ciertos aspectos de la realidad social pública de Misiones. En tercer término ensayar un análisis que permita una construcción de posibles interpretantes para estos complejos fenómenos del presente.

Una deriva de la teoría semiótica peirceana que consideramos significativa es la que promueve Eliseo Verón. Su concepción de Internet como un *red*, “un dispositivo técnico de comunicación” (Verón, 2013, p. 277), “un sistema experto a escala planetaria” (Verón, 2013, p.279) resulta fértil para un análisis de las transiciones y permanencias de una “cultura impresa” a otra de “tipo digital” en los complejos escenarios de una “sociedad mediatizada” (Verón, 2007, p.14). La transición massmediática materia de análisis constituye solamente uno de los tantos aspectos posibles de abordarse desde la óptica semiótica. Desde esta perspectiva resulta factible realizar una exploración de ciertos indicios de continuidades y transiciones de los regímenes sígnicos icónicos, indiciales y simbólicos que introdujo el “protocolo Internet” (Verón, 2013, p. 279) en los nuevos escenarios massmediáticos. Este posicionamiento permite interpretar el sentido de ciertas persistencias y mutaciones que motoriza el devenir de diarios en formato gráfico en medios digitales. Nos posibilita situarnos en el análisis de las eventuales transfiguraciones de las instancias de “producción”-“circulación” y “reconocimiento” (Verón, 2005, p. 57) que experimentan ciertos dispositivos de mediatización como los diarios. Habilita el planteo de interrogantes acerca de los modos en que se reconfiguran operaciones semióticas-discursivas relacionadas con la práctica de la lectura y de la escritura, los procedimientos de textualización/hipertextualización. Hace factible preguntarse acerca de los términos en que dinamizan éstos “nuevos hiper-medios de comunicación social” los tres órdenes semióticos en correlación con usos, navegaciones, experiencias diversas, búsquedas y exploraciones de información, hechos y datos, contactos, vínculos con otros, normas y comportamientos. Nos permite explorar algunas estrategias puestas en juego por ciertos “hiper-medios locales digitales” producidos en la frontera en su engorroso trabajo de instalarse,

ganarse un lugar en esa suerte de “plaza del pueblo de la aldea global” (Gates, en Chatfield, 2012, p. 9) que es Internet.

Los aportes teóricos de Bajtín/Medvedev (1994), Voloshinov (2009) resultan relevantes para la comprensión del funcionamiento discursivo en la esfera comunicativa massmediática. Esta concepción de la investigación como un “proceso dialógico permanente, abierto, inconcluso, crítico y polifónico” orienta otra de nuestras incursiones por los dinámicos, cambiantes, abigarrados y laberínticos universos semióticos –discursivos massmediáticos del presente. Su concepto de “género discursivo” definido como “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtín, 2005, p. 248) cuyos componentes básicos son “el contenido temático”, el “estilo” y la estructuración” (Bajtín, 2005, p. 248) que se conforma como una “totalidad” y que funciona en esferas específicas de la “praxis humana” (Bajtín, 2005, p. 248). Estas categorías permiten una exploración del “diseño arquitectónico” de los medios masivos de comunicación social estudiados a partir de un análisis en profundidad de aspectos relacionados con lo: “epistémico” [saber/conocimiento], “axiológico”, [contenido] “ético”, “práctico”, “estético”. Hacen posible una indagación de “sus composiciones orquestales” que supone una investigación de los modos en que se estructuran, organizan, diseñan sus estrategias, procedimientos y técnicas. Las maneras en que operativizan su *doble orientación* hacia la realidad (la vida y a la comunicación social). Las *valorizaciones ideológicas* que ponen en juego en la esfera pública. La noción bajtiniana de texto entendido como “enunciado incluido en la comunicación discursiva (cadena textual) de una esfera dada” (Bajtín, 2005, p. 295). Esta categoría permite la realización de un análisis de los medios masivos gráficos (en soporte papel) objeto de estudio en tanto textos complejos que funcionan en la esfera massmediática de la comunicación pública a partir de su interrelación dialógica dinámica con otros textos. Dado que nuestro itinerario interpretativo enfatiza la mirada analítica de las continuidades y cambios que experimentan los textos mediáticos gráficos en su proceso de transfiguración en hipertextos mediáticos que fluyen en el inconmensurable ciberespacio. La perspectiva de Bajtín aporta un andamiaje teórico que habilita una exploración de los modos en que se concreta ese eslabonamiento dialógico complejo entre los textos massmediáticos gráficos. Creemos que resulta factible plantear un diálogo entre la postura de Bajtín y la posición teórica de Eliseo Verón para un abordaje exploratorio de los términos en que se podría plantear la relación texto-hipertexto en los universos virtuales. Dice Verón:

(...)lo que hace Internet como dispositivo, su especificidad no está expresada en la última doble v (Web) sino en las dos primeras (World Wide [Web]). El emergente es entonces, el alcance, el campo de aplicación del concepto. Si nos focalizamos en la red como configuración de

trayectorias, llegamos a la inevitable noción de ‘hipertexto’, que no me parece muy diferente del concepto de ‘intertextualidad’ propuesto por la semiología unas dos décadas antes de Internet. Desde mi punto de vista, la hipertextualidad es una invariante de la dinámica histórica de los textos desde el surgimiento de la escritura. (Verón, 2013, p. 278- 279).

El intento de construcción de posibles interpretaciones del sentido de ciertas continuidades y transformaciones que pone en escena el devenir de los medios masivos gráficos locales en dispositivos hiper-mediáticos digitales demandó la búsqueda, el rediseño de categorías teóricas que tornaran factible un análisis situado/ contextualizados de los cambios que afectan en la actualidad a los productos massmediáticos. Entre ellas podemos mencionar una noción propuesta por el investigador misionero Marcelino García que categoriza al diario como “dispositivo formateador/ performativo”. La misma ha sido utilizada principalmente para el análisis de medios gráficos provinciales (de Misiones) y periódicos de tirada nacional (de Argentina):

(...)define el diario como dispositivo formateador/ performativo, en cuanto obra de los dos oficios memoriosos centrales en nuestro mundo contemporáneo (el periodismo y la comunicación social pública), que tiene (paradójicamente, y para re-tomar a Foucault) como objeto la actualidad. El diario funciona como un tipo de dispositivo (ritual) tal en cuanto a la mediación que realiza, con la “finalidad simbólica que construye las identidades relativas a través de alteridades mediadoras” (Augé, 1995); su contribución al proceso de re-producción, como efecto de constitución, del saber y el creer, el hábito y el deseo de ser, o no, así como (lo que) somos; su trabajo día a día de modelización del sensorium y el imaginario. (García, 2006, p. 5).

En el estadio presente del proyecto la idea del diario como *dispositivo/formateador performativo* está siendo re-visada y re-pensada con el objeto de rediseñarla y ponerla a prueba como herramienta para el análisis de los *hipermedios* en formatos digitales. Su operativización permitiría conjeturar acerca de la significación de las persistencias y mutaciones de estos dispositivos mediáticos y sus probables consecuencias en las reconfiguraciones de las formas de la mediación, del trabajo periodístico, de las maneras de producir actualidad, en la construcción de identidades/ alteridades, saberes creencias y hábitos, formas de moldear *sensorium* e *imaginarios*², entre otras cuestiones. A partir del análisis de determinados medios masivos de comunicación social locales que conforman el fangoso territorio massmediático misionero enclavado en la fascinante frontera trinacional...

La perspectiva teórica de estos autores posibilita ensayar un análisis exploratorio de los modos en que se configuran y funcionan estos aspectos semio- discursivos-comunicativos en los diarios en soporte papel como punto de partida analítico que haga posible su contrastación con sus correspondientes versiones hipermediáticas en formato digital. El cotejo permitirá identificar algunas

huellas de las posibles continuidades y transformaciones que experimentan estas dimensiones de los dispositivos massmediáticos en su proceso de transfiguración en medios digitales.

Derivas metodológicas

Concebimos a la semiótica como una teoría y una metodología que posibilita la construcción de una interpretación posible de ciertos aspectos del fenómeno massmediático que se aborda. Por ello, el punto de partida de nuestra travesía analítica se inicia a partir del abordaje del texto como “dato primario (...)dirigido hacia los pensamientos, sentidos, significados ajenos que se realizan y se presentan al investigador en forma de texto” (Bajtín, 2005, pp. 294-295). Sobre estos aspectos metodológicos Eliseo Verón sostiene lo siguiente: “(...) desde el punto de vista del análisis del sentido, el punto de partida solo puede ser el sentido producido. (...)Se trabaja sobre estados, que sólo son pequeños pedazos del tejido de la semiosis, que la fragmentación efectuada transforma en productos”(Verón, 2007, p.124)

Este punto de vista permite realizar un proceso de exploración [un Work in Progress], tanto de la textualidad desplegada en la prensa gráfica en soporte papel, como de la hipertextualidad desarrollada en los diarios digitales en soporte electrónico. Los mismos ofician como una especie de laboratorio de observación para el rastreo, identificación e interpretación del sentido de ciertos indicios de continuidades y transformaciones que están ocurriendo en la deriva de algunos medios analógicos locales a dispositivos hipermediáticos digitales.

En sintonía con estos planteos, las “operaciones metodológicas” (Verón, 2005, pp. 56-57) se orientaron al acopio de materiales de prensa gráfica y digital con el objeto de conformar un archivo de diarios en soporte papel [para luego digitalizarlos] y un archivo virtual de diarios digitales³ que posibilitara la constitución de la *corpora* de análisis del eje de investigación que se despliega. (* El trabajo constituye un aporte para el enriquecimiento del archivo de medios gráficos y digitales existentes en el proyecto de investigación).

Dado que se propone un análisis de la situación actual de ciertas continuidades y transformaciones de estos medios masivos de comunicación social se procedió a la selección de tres de ellos en soporte papel, como así los materiales complementarios que lo acompañaban y sus correspondientes versiones digitales durante una semana [desde el sábado 7 al viernes 13 del mes de julio del año 2012] en los

cuales fuesen posibles la realización de un rastreo para su posterior interpretación de ciertos *indicios*⁴/*huellas/ marcas/ pistas* de permanencias y cambios.

La elección de los medios locales que se analizan se basó en los siguientes criterios:

✓ Que los tres medios gráficos en soporte papel tuvieran su correspondiente versión hipermedia digital-virtual. Razón por la cual se seleccionaron los siguientes medios gráficos

(En soporte papel):

✓ El Diario, *El Territorio*, se escogió por ser uno de los medios gráficos pioneros de la provincia de Misiones y de la región. Sus propietarios han sido familias tradicionales (Pérez, Navajas Artaza, etc.) que en diversas etapas incidieron decisivamente en la formación de la opinión pública de la región.

✓ El Diario *Primera Edición* por ser un medio masivo de aparición posterior cuyos intereses prioritarios están ligados a lo empresarial.

✓ El Diario Noticias de la Calle cuya emergencia estuvo correlacionada con el surgimiento y consolidación en Misiones de una “nueva” formación política: “La Renovación”.

De acuerdo con los criterios precedentes se eligieron los hipermedia, diarios digitales en soporte electrónico que a continuación se detallan:

✓El Territorio digital.

✓ Primera edición digital.

✓ Noticias de la Calle edición web.

Pistas de algunas metamorfosis: Un ejemplo

Una exploración inicial del corpus posibilitó la identificación de ciertos indicios de transformación de una dimensión del dispositivo mediático escasamente considerada: el “soporte/ transporte”. Desde la perspectiva del Análisis del Discurso Maingueneau adjudica un sitio de relevancia a este aspecto de la comunicación discursiva massmediática dado que concierne:

(...) al modo material de manifestación de los discursos, tanto a su soporte como a su transporte enunciados (...) sobre papel (...) en pantalla informática, etc. (...) en la actualidad (...) el medio de transmisión no es una simple manera de transporte para el discurso, sino que fuerza sus contenidos y gobierna los usos que se pueden hacer de él (...) aparece no como un simple ‘recurso’, un instrumento para transportar un mensaje estable: una transformación importante del medio de transmisión modifica el conjunto de un género discursivo” (Maingueneau, 2007, p. 63).

El desplazamiento del “papel a la pantalla” genera una profunda transformación en el soporte/transporte y reconfigura a buena parte de los *géneros discursivos* massmediáticos que conforman al *formato* diario. La noticia constituye uno de los “géneros discursivos” claves que experimenta las consecuencias de dichas transformaciones. En tanto “realidad compleja, diversa y cambiante” (Alsina, 1993, p. 185) mediante la cual se construye un acontecimiento público materializa “una representación social de la realidad cotidiana producida institucionalmente que se manifiesta en la construcción de un mundo posible” (Alsina, 1993, p. 185) La mutaciones del género discursivo noticia se correlaciona con la metamorfosis de los modos de narrar. Las noticias que aparecen en los medios masivos gráficos objeto de análisis se hallan más cercanas a los modos de contar propios del texto escrito moderno que reconoce al libro como su formato privilegiado y se caracteriza- mayoritariamente- por la *linealidad* de sus secuencias y su *verticalidad*. En cambio, las noticias construidas por los diarios digitales se corresponden con la lógica de construcción del hipertexto, texto electrónico que se conforma a partir del ensamblaje de fragmentos, técnica propia del “collage”, del “pastiche”, “patchwork” (García, 2009, p. 12); proceso paradójico y dinámico que según Martín Barbero (2002) “fragmenta”, “descentra”, “dispersa”, “deslocaliza” hace estallar las viejas maneras de relatar, reconfigura modos de circulación y promueve una “pluralización de las lecturas” (Martín Barbero, 2008, p.15). En el presente la actualidad se construye en un presente continuo, vertiginoso y cambiante que transcurre en las pantallas de televisores, ordenadores, celulares, tablet, thinkpad, etc., y que se actualiza a cada momento. Además, estas tecnologías de la comunicación y de la información que caracterizan a los *hipermedias*⁵ de la actualidad hacen posible un flujo permanente de la discursividad massmediática local a escala planetaria.

Desde la semiótica un posible abordaje de las modificaciones de soporte/ transporte se correlaciona con las transformaciones de las “condiciones de circulación” (Verón, 2013, p. 281) de los discursos mediatizados:

Desde el punto de vista de la historia de la mediatización, lo que nos interesa es que la World Wide Web comporta una mutación en las condiciones de acceso de los actores individuales a la discursividad mediática, produciendo transformaciones inéditas en las condiciones de circulación <...> en el caso de los medios más clásicos, portadores de escritura, la digitalización altera profundamente las condiciones de circulación (Verón, 2013, p. 281).

Desde este punto de vista la deriva de los periódicos en soporte papel a diarios digitales reconfigura las condiciones de acceso por parte de los “viejos lectores” y de los nuevos “ciberlectores”. Esto significa un gesto político de toma y conquista del “switch” por parte de los usuarios de los

massmedia que modifica los términos en que experimentan su vida privada y ejercen su participación pública [en y] desde los confines de la frontera. En síntesis la metamorfosis massmediática reconfigura los vínculos de los sujetos con gran parte de la cultura humana a partir de la posibilidad de nuevos usos y experiencias, búsquedas de información, datos, pautas de comportamiento que hoy en día las redes sociales hacen posible. Pero también realizar su pequeño aporte a ese inmenso océano que en la actualidad constituye el universo virtual....

La mutación del soporte massmediático modifica profundamente al género discursivo massmediático noticia. Indicios de predominio de las transformaciones se observa en los siguientes ejemplos. (Ver pág. 11) Resulta posible notar que la noticia policial que aparece en el diario en soporte papel ha sido producida de acuerdo con el canon de redacción del texto moderno. Una narración elaborada a partir del despliegue de un encadenamiento progresivo de sus secuencias con predominio de las semiosis (simbólicas/ verbal). En cambio, la misma noticia policial que circula por el diario digital se configura a partir de la puesta en práctica de operaciones de composición que se relacionan con el hipertexto. Operaciones de montaje que ensamblan trozos de semiosis simbólicas/ verbales con fragmentos de semiosis icónicas /Fotografía. Estrategia que se condice con la facilitación del acceso y la dinámica de navegación y de lectura que ofrece al medio electrónico a sus ciberlectores.

SÍNTESIS**Murió tras el
ataque de un toro**

SAN PEDRO. Un hombre murió tras ser atacado por un toro, en insólito episodio ocurrido en la localidad de San Pedro.

La víctima fue identificada por la Policía como Brasil De Olivera, de 65 años y conocido en el pueblo como "El Brasileño". El hecho ocurrió el pasado jueves a las 15 en la Picada Guayca, en la Colonia Siete Estrellas, zona rural de San Pedro.

El infortunado chacarero fue encontrado muerto por un vecino, con severas heridas en su espalda y la cabeza, en proximidades a una plantación de yerba mate.

Tras el contacto con los lugareños, los investigadores establecieron que De Olivera momentos antes pasaba por el lugar, cuando fue atacado por un animal vacuno (toro de raza mestiza), de color negro, que le provocó las heridas mortales. En el lugar trabajaron integrantes de la División Criminalística, dependientes de la Unidad Regional VIII y más tarde el cuerpo fue trasladado al Hospital local, donde fue examinado por un médico de guardia, quien constató "una herida cortante a la altura del omóplato lado izquierdo y región cervical, solicitando además autopsia para determinar las causas fehacientes de la muerte". Interviene en el hecho el Juzgado de Instrucción 3 de San Vicente.

Policiales

[Un hombre habría muerto tras el ataque de un toro](#)

Ocurrió en la Picada Guayca en Colonia Siete Estrellas en la zona rural de San Pedro. La víctima era conocida en el pueblo como el brasileño.

Policiales
Primera Edición
Sábado 7 de julio de 2012
Soporte papel

Texto
Medio

Diario Primera Edición Digital
Page 3 of 15
<http://www.primeraedicionweb.com.ar/>
08/07/2012

Hipertexto
Hipermedio

Cierre provisorio

Quizás, y a pesar de los vaticinios catastróficos “, exista alguna posibilidad esperanzadora de supervivencia para el antiguo formato mediático. Sería deseable que este apabullante proceso de transformación, no nos prive del cotidiano y placentero ritual de leer el diario todos los días [Mientras saboreamos unos buenos mates y disfrutamos de una charla como decimos en Misiones]. Nos resistimos

solamente a “ciber-leer” hipermedias, diarios digitales, solitarios y aislados, “interaccionar sólo digitalmente frente a las pantallas gracias a las múltiples prótesis”.

Tal vez, una dosis de esperanza reside en el diálogo paradójico acerca de esta cuestión que animan Umberto Eco y Jean-Claude Carrière “No hay nada más efímero que los soportes duraderos” (Eco y Carrière, 2010, p. 27) y así como “Nadie acabará con los libros”, sería lícito pensar -en clave perifrástica- que ninguno se atreverá terminar con “los diarios en soporte papel...eso está por verse...”

Notas

¹ Debates y discusiones que se desarrollan en el marco del Proyecto de Investigación: *Metamorfosis del Contar V. Massmediación: formatos y dispositivos*, dirigido por el Doctor Marcelino García. Departamento de Comunicación Social. Secretaría de Investigación y Postgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

² En tanto magma de significaciones (...) (Castoriadis, 2010, p. 538).

³ Para la conformación del archivo de diarios digitales se utilizó el programa Copy Web Track.

⁴ Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales (Ginzburg, 2010, p. 138).

⁵ *Hipermedia* es la suma de hipertexto y multimedia (Lamarca Lapuente, 2013, p.4)

Bibliografía

- ALSINA, Rodrigo (1993). *La construcción de la noticia*. Buenos Aires. Paidós.
- BAJTÍN, Mijail (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XX.
- BAJTÍN, Mijail, y MEDVEDEV, Pavel (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1994). *Discursos interrumpidos*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- CAMBLONG, Ana (2009). Habitar la frontera. *Designis*. Revista de la FELS, 13. Buenos Aires, La Crujía, 125 -133.
- CASTORIADIS, Cornelius (2010). Las significaciones imaginarias sociales”. En C. Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*. (529-576). Buenos Aires. Tusquets.
- CHATFIELD, Tom (2012). *50 cosas que hay que saber sobre el mundo digital*. Buenos Aires. Ariel.
- DOUEIHI, Milad (2010). *La gran conversión digital*. Buenos Aires. F.C.E.
- ECO, Umberto y CARRIÈRE, Jean-Claude (2010). *Nadie acabará con los libros*. Buenos Aires. Lumen.
- GARCÍA, Marcelino (2009). Diarios y conflictos. *Montaje esceno-gráfico del MERCOSUR*. *Diálogos de la comunicación*, Revista de la FELAFACS 78, ISSN 6630. Enero-Julio, 1-16.
- GARCÍA, Marcelino (2006). “Contar (nuestra) Mision(es). Massmediación, memoria, comunidad, identidad”. *Unirevista3* Revista de la Unisinos. San Leopoldo, Brasil: <http://www.Unirevista.unisinos.br/>. 1-13
- GARCÍA, Marcelino (2004). *Narración, Semiosis, Memoria*. Posadas, Editorial Universitaria.
- GINZBURG, Carlo (1999) Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona, Gedisa, 138-175.
- IGARZA, Roberto, VACAS, Francisco VIBES, Federico (2008). *La cuarta pantalla*. Buenos Aires. LectorumUgerman.

LAMARCA LAPUENTE, María Jesús (2013). Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura. <http://www.hipertexto.info/documentos/hipermedia.htmimagen>.

MAINGUENEAU, Dominique (2009) Medios de transmisión del mensaje y discurso. En D. Maingueneau, *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión, 63-75.

MARTÍN BARBERO, Jesús (2002). La comunicación desde la educación.

<http://www.eduteka.org/pdfdir/SaberNarrar.pdf>

MARTÍN BARBERO, Jesús (2008) Estallido de los relatos y pluralización de las lecturas. *Comunicación*. Revista Científica de Comunicación y Educación, 30. Bogotá. ISSN: 1134-3478: 15-20)

PEIRCE, Charles Sanders (1986). *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

DESIGNIS. (2003). Revista de la FELS 5. Corpus Digitalis. Semióticas del mundo digital.

<http://copu.uprrp.edu/designis/designis5.pdf>

VERÓN, Eliseo (2013). La revolución del acceso. En E.Verón, *La semiosis social 2, ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires. Paidós, 277-287.

VERÓN, Eliseo (2008) ¿Diario digital o diario papel?. *Diario Perfil*. Buenos Aires. Domingo 31 de agosto., 41

VERÓN, Eliseo (2007). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá. Grupo Editorial Norma.

VERÓN, Eliseo (2007). *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa.

VERÓN, Eliseo (2005). *Fragments de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

VOLOSHINOV, Valentín Nikólaievich (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Prólogo y Traducción Tatiana Bubnova. Buenos Aires, Ediciones Godot.

Destellos de lo Neutro en un corpus de literatura argentina contemporánea

Gabriela Simón

mariagabrielasimon@hotmail.com

gsimon27@gmail.com

Proyecto de investigación: Lo Neutro: un aporte de la semiología de Roland Barthes. Código: 21/F928

Directora: Gabriela Simón; integrantes: Marcela Coll, Laura Raso, Gabriela Gasquez, Elvira Gargiulo, Virginia Zuleta, Daniela Ortiz.

Universidad Nacional de San Juan

Resumen

La propuesta es dar a conocer avances del proyecto de investigación *Lo Neutro: un aporte de la semiología de Roland Barthes*, radicado en la Universidad Nacional de San Juan, dirigido por Gabriela Simón e integrado por Marcela Coll, Elvira Gargiulo, Daniela Ortiz, Laura Raso, Virginia Zuleta y Gabriela Gásquez docente-investigadora de la Universidad Nacional de San Luis. El proyecto estudia *lo Neutro* como una categoría semiológica barthesiana de actual potencia teórica y analítica que permite leer críticamente textos literarios contemporáneos (corpus de este proyecto). Lo primero para destacar es la importancia que tiene el pensamiento de lo neutro no solo para Barthes sino para el pensamiento contemporáneo, pues constituye una lógica productiva para mirar -desarticulando- la cultura occidental en sus relaciones con el poder, la arrogancia, la violencia como síntomas para pensar nuestro presente.

Palabras clave: Semiología - lo Neutro - Roland Barthes - literatura

Keywords: Semiology – the Neuter – Roland Barthes - literature

1. El horizonte de lo Neutro

Nos proponemos dar a conocer algunos avances del proyecto de investigación *Lo Neutro: un aporte de la semiología de Roland Barthes*¹.

El proyecto estudia *lo Neutro* como una categoría semiológica barthesiana de actual potencia teórica y analítica que permite leer críticamente textos literarios contemporáneos.

Lo primero para destacar es la importancia que tiene el horizonte de lo neutro no solo para Barthes sino para el pensamiento contemporáneo (cfr. Espósito, 2009), pues constituye una lógica

productiva para mirar -desarticulando- la cultura occidental en sus relaciones con el poder, la arrogancia, la violencia como síntomas para pensar nuestro presente.

En su planteo, Barthes señala que lo Neutro “no corresponde forzosamente con la imagen achatada, profundamente depreciada, que de él tiene la doxa (el sentido común), sino que constituye un valor fuerte, activo”. Justamente lo Neutro posibilita un discurso de la no-arrogancia. Resalta Barthes: “No fabrico el concepto de Neutro; expongo los Neutros” (Barthes, 2004, p.56). Pues decir “lo que es” correspondería a un “dogmatismo definicional”. Se trata más bien de descubrir una región, un horizonte. De esta manera, lo Neutro es para Barthes una travesía –no un objetivo o un blanco– como modo de marcha para poder pensar. Se caracteriza por el “no querer asir” y en este punto está pensando sobre todo en el “querer asir de los dogmatismos”. Vale la pena aclarar que para Barthes el “querer-asir” está relacionado con la figura de “la arrogancia”. El querer-asir, como un rostro de la arrogancia, se materializa en discursos “de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo la autoridad, la garantía de una verdad dogmática, o de una demanda que no piensa, no concibe el deseo del otro”. (Barthes, 2004, p. 211).

Para hablar de lo Neutro, Barthes reúne un conjunto de “figuras” que abriga bajo el nombre de “lo Neutro” y propone como modalidad operativa “pasear” la palabra “Neutro” a lo largo de cierto número de lecturas. Modalidad que llama “el procedimiento de la tópica: grilla en cuya superficie se pasea un ‘tema’” (Barthes, 2004, p.53). Se trata de “pasear” lo Neutro “no a lo largo de una grilla de palabras sino a través de una red de lecturas, es decir, de una biblioteca” (Barthes, 2004, p.54). Plantea lo Neutro como una sucesión de fragmentos, cada uno de los cuales constituye una figura: *la benevolencia, el silencio, la delicadeza*. Se trata de fragmentos no sobre lo Neutro, sino en los que, para Barthes, o “hay Neutro” o “desvío de lo Neutro”. Así, presenta figuras que pueden reunirse en dos grandes grupos: unas que remiten a modos conflictivos del discurso, figuras de lo anti-Neutro, (la Afirmación, la Arrogancia, la Cólera); otras, a los estados que suspenden el conflicto, figuras de lo Neutro, (el Silencio, la Delicadeza, el Retiro).

A partir de la puesta en diálogo de lo Neutro barthesiano con aportes de la crítica literaria y la filosofía contemporáneas (Cfr. Pelbart, 2009, Espósito, 2009, Link, 2005 y 2009), configuramos un corpus de textos literarios -de 1990 a la actualidad- de escritores argentinos, entre ellos Aira, Casas, Kohan, Pauls, Saccomanno, Saer, que analizamos a partir de las figuras de lo Neutro.

2. Sobre el corpus

En cuanto a la tarea de constitución del corpus, la lectura de los textos literarios nos planteó nuevos interrogantes que nos obligaron a revisar la teoría barthesiana², para pensarla “del lado de acá”, esto es en relación con literatura argentina contemporánea.

Como señala Graciela Speranza, para Barthes, “el *deseo de lo Neutro* busca la suspensión de los discursos contestatarios, las oposiciones apremiantes, las demandas de posición, la violencia del conflicto” (Speranza, 2005). Pero, en nuestra cultura ¿cómo leer lo Neutro?, ¿cómo desprenderse del *querer-asir*, de la arrogancia del discurso?

En sentido y tomando como referencia la lectura que propone Speranza en torno a la experiencia de leer a Barthes desde una cultura como la nuestra marcada por la lógica jerarquizadora del conflicto, la tarea de selección del corpus implicó comprender lo Neutro, desde “el lado de acá” para decirlo con Speranza. De esta manera, el proceso de la investigación requirió no sólo volver a la teoría barthesiana sino también a los textos literarios a fin de analizar los alcances teórico-analíticos de lo Neutro inscripto en un marco cultural contemporáneo y en determinada producción estética. Esta tarea nos ha permitido repensar lo Neutro desde horizontes particulares, en este caso desde textos literarios de escritores argentinos contemporáneos.

Una vez planteada esta reflexión, nos vimos obligadas a sistematizar el corpus estableciendo criterios que tuvieran en cuenta el planteo barthesiano situado en problemáticas de vigencia en la crítica literaria y en temáticas de la literatura argentina actuales. Se nos fue configurando un amplio mapa que recortamos, tomando como ejes, tres problemáticas (que también pueden ser pensadas como temáticas) que consideramos relevantes.

Para la selección de los textos que integran nuestro corpus, tuvimos en cuenta sobre todo, la posibilidad de leerlos en articulación/tensión con las figuras de lo Neutro y de lo anti- Neutro – insistimos – al interior de problemáticas de plena actualidad y vigencia en la discusión de la crítica literaria contemporánea, donde el pensamiento de lo Neutro tiene mucho para aportar. Seguimos además ese deseo del que habla Barthes a la hora de investigar: las orientaciones y las opciones de cada una de las investigadoras del proyecto.

Resumiendo, hemos constituido un corpus que detallamos a continuación. Organizamos los textos del corpus en tres ejes heterogéneos y relevantes, los cuales orientan nuestro análisis. Cabe aclarar que el análisis del corpus está distribuido entre los integrantes del equipo.

2.1- Eje 1: Un pensamiento situado sobre la literatura y la práctica de escritura en relación con lo Neutro

Trabajamos este eje en dos vertientes: ensayística de Saer y narrativa de Aira.

2.1.1. El adjetivo como anti-Neutro. Saer: una literatura “sin atributos”

Barthes sitúa el adjetivo entre las figuras de lo Neutro, advirtiendo su doble comportamiento. Hablamos del doble comportamiento del adjetivo según Barthes, en tanto para el semiólogo cuando

el adjetivo “viene al lenguaje de manera puramente estereotipada, abre de par en par la puerta” al sentido común, a la doxa, a los sentidos consolidados, a lo políticamente correcto. Ese es uno de los comportamientos del adjetivo. Pero para Barthes “en otros casos, cuando escapa a la repetición, el adjetivo, en cuanto atributo mayor es también la vía regia del deseo: es el *decir* del deseo”. (Barthes, 2005, p.152)

Ahora bien, como anti-Neutro (el adjetivo que abre la puerta a los sentidos consolidados), el adjetivo “fija”, “sella al ser como una imagen fija, lo encierra en una especie de muerte” (Barthes, 2004: p.103), pues, depreciador o laudatorio, dota de características y así, limita. Lo Neutro – aquello que desbarata el paradigma– es el deseo de una lengua sin predicaciones, lo Neutro es “lo impredecible”. Toda lengua, por el contrario, es fascista, pues obliga a elegir, y en ella el adjetivo es siempre aserción, agresión.

Hemos seleccionado una serie de ensayos de Juan José Saer publicados en *El concepto de ficción*, *La narración-objeto* y *Trabajos*, ensayos en los que advertimos la misma desconfianza acerca de esa forma asertiva de la lengua. El autor cuestiona predicaciones acerca de la literatura, como “latinoamericana”, “europea”, “argentina”, “oficial” o acerca del escritor, “exiliado”, etc. Todos estos adjetivos limitan, fijan, comprometen, y, por el contrario, para Saer, “todo escritor debe fundar su propia estética –los dogmas y las determinaciones previas deben ser excluidas de su visión del mundo” (Saer, 2010, p.267). En este horizonte, en esta búsqueda de una literatura sin sobredeterminaciones, “literatura sin atributos”, como la llama Saer, se centra nuestro análisis.

Abordamos ensayos de Juan José Saer: (1999) *La narración-objeto*, (2006) *Trabajos*, (2010) *El concepto de ficción*.

2.1.2. Aira: una escritura que desbarata la arrogancia del discurso

Para Barthes, la escritura es el lugar en el cual se desbarata la arrogancia del discurso. Una salida a la arrogancia es el paso del discurso a la escritura, en tanto espacio en donde se asume la arrogancia como un señuelo específico: “señuelo de la escritura, violenta por sí misma y no por un efecto de procuración venido de otra fuerza” (Barthes, 2004: p.222). Por lo tanto, puede haber escrituras provocadoras, pero no hay escrituras arrogantes, ya que la arrogancia está ligada a lo “natural”, lo “razonable”. Encontramos en los textos de Aira una interrogación permanente acerca del acto creador en general y de la escritura en particular. Su literatura puede ser leída como un gesto desesperado por romper con los discursos de la doxa acerca de la “buena literatura”, literatura esta que se constituye como arrogante. Consideramos que *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (2003) y *Parménides* (2006) de Aira plantean, a través de su escritura, una tensión entre la provocación que comportan y la reflexión que implican como gesto continuo del escritor sobre el

acto de escribir y las posibilidades de una literatura que rompe (con) paradigmas tales como: ficción/realidad; buena literatura/mala literatura; verosímil/inverosímil.

Abordamos los textos de César Aira (2003) *Un episodio en la vida de un pintor viajero* y (2006) *Parménides*.

2.2. Eje 2: Lo Neutro como un movimiento desarticulador del querer-asir: categoría teórica y aspiración ética

Una primera notación: para titular este eje, remitimos a la idea de *aspiración ética* propuesta por Graciela Speranza y que presenta como “una forma de enfrentarse a la invasión del mundo, a los emplazamientos para elegir, definirse, identificarse, y una reivindicación del derecho a decir “no sé”, no como escapismo sino como respuesta responsable” (Speranza, 2005, p.3).

Roland Barthes sitúa lo Neutro como “toda inflexión que esquivo o desbarata la estructura paradigmática, oposicional, del sentido” (Barthes, 2004, p.277). Teniendo en cuenta esta propuesta nuestra reflexión se centra, a partir de ciertas figuras, en los diferentes modos de vivir con otros.

Las figuras propuestas a lo largo de los cursos titulados *Cómo vivir juntos* y *Lo Neutro* son las que nos invitan a pensar aquello que en la cultura contemporánea ha sido naturalizado como los *modos posibles de estar con otros* (el contacto permanente, el ruido, la simultaneidad, la inmediatez, el tiempo ritmado).

En este punto es preciso recordar, como dijimos anteriormente, que las figuras que Barthes recupera para pensar lo Neutro están reunidas en dos grupos “unas reenvían a los modos conflictivos del discurso (...), las otras, a los estados y las conductas que suspenden el conflicto”³ (Barthes, 2004, p.277). En diálogo con la distinción que plantea Barthes entre los grupos de figuras, el recorrido propuesto incluye un trabajo en torno a figuras tanto de lo Neutro (el retiro, la oscilación, el silencio) como de lo anti-neutro (la arrogancia, la palabra aseverativa como ejercicio del poder).

A su vez, las figuras delimitadas en cada uno de los textos literarios nos permiten interrogar las implicancias de cada gesto asumido y estudiar la posibilidad de lo Neutro como movimiento desarticulador del querer-asir y por lo tanto, de la función-poder que señala Barthes en torno al lenguaje.

En este sentido, pensamos la potencialidad de lo Neutro como categoría teórica-analítica en tanto desbarata el funcionamiento del paradigma, algunas de cuyas operaciones pueden analizarse en cada narración (palabra/silencio, proximidad/lejanía, etc.), a la vez que permite observar algunas formas de su desplazamiento (la fatiga, el retiro, el silencio asistemático).

Así, estudiar lo Neutro como categoría semiológica da lugar a la reflexión en torno al lenguaje pero también da cuenta de la densidad ética-política en el orden de la subjetividad toda vez que

estamos ante otro. Si como sostiene Barthes “Hablamos hasta la muerte un solo y mismo discurso, y la muerte es la única potencia que puede cortarlo, romper el sostenimiento de nuestro discurso” (Barthes, 2003, p.197), entonces, lo Neutro puede entenderse como un gesto que en ese discurso intenta, de manera efímera, sutil y asistemática, no ser arrogante.

En este eje abordamos los textos: de Casas, Fabián (2010) *Ocio y de* Saccomanno, Guillermo (1999) *El buen dolor*. (2004) *La lengua del malón*. (2008) *El 77*. (2011) *El oficinista*.

2.3.- Eje 3: *Un síntoma de la literatura argentina: el lugar de lo Neutro en la narración de la violencia*.

Siguiendo a Pampa Arán, creemos que cada novela entraña una “respuesta” a la interpelación del pasado y despliega una actividad intensa en la selección de su polifonía y en su rechazo a la doxa, los lugares comunes, los sentidos cristalizados “en los que se muestra el trabajo de las significaciones sociales imaginarias que se despliegan en una época caracterizada por el conflicto ideológico” (Arán, 2010, p.40).

El significativo número de narrativas que tematizan la violencia y el terror en la Argentina (la mayoría de ellas, referidas a la dictadura militar 1976-1983), y los cambios de modalidades discursivas que ellas implican a medida que ese pasado ya no resulta tan reciente, nos llevó a preguntarnos sobre esas modalidades⁴. Estas pueden ser leídas como un síntoma de la nueva narrativa argentina: cómo se textualiza lo “ominoso” (Cfr. Deffis, 2010) en nuestra literatura y qué papel juega acá la escritura (pensada como práctica, en términos barthesianos).

Creemos con Barthes, que la escritura es “practicar una violencia del decir (el decir como violencia, pase lo que pase), y no una violencia del pensamiento: violencia de la frase, en la medida en que se sabe frase” (Barthes, 2004, p.222). Esta “violencia del decir” asume, como ya señalamos, modalidades enunciativas que abordamos especialmente desde las figuras de lo Neutro.

Consideramos que en novelas de los últimos años, la violencia aparece como un tema, un estilo, una manera de narrar que se sitúa en un espacio intersticial entre la arrogancia de ciertos discursos (la doxa, el discurso oficial de la última dictadura, el olvido social) y la fuerza activa de la escritura, como práctica ligada al horizonte de lo Neutro. De esta manera, lo ominoso cobra una nueva dimensión que, lejos de negar el horror de los acontecimientos, va desplegando un nuevo mapa de significados sobre/de la memoria colectiva.

En este eje, abordamos los siguientes textos de Martín Kohan: *Dos veces junio* (2010) y *Ciencias Morales* (2007), y de Alan Pauls: *Historia del llanto* (2007) e *Historia del pelo*(2010) .

Esta tarea nos permite repensar lo Neutro desde horizontes particulares. El desafío consiste en *situar* el pensamiento barthesiano.

Notas

1 Proyecto de investigación (SECYT-UNSJ), Código 21/F928 (duración 2011-2013) radicado en la Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Duración trianual: 2011-2013, Directora: Dra. Gabriela Simón, Integrantes: Esp. Prof. Marcela Inés Coll, Prof. Elvira Gargiulo, Lic. Laura Raso, Lic. Virginia Zuleta, Daniela Ortiz (estudiante avanzada de la Lic. en Letras UNSJ) y Esp. Lic. María Gabriela Gásquez (docente-investigadora de la Universidad Nacional de San Luis).

2 Entendemos que el trabajo de análisis reviste un estatuto dialógico toda vez que la teoría se confronta con el análisis, que, a su vez, vuelve sobre la teoría, para que ésta se repiense en una operación reflexiva como quería el propio Barthes. Consideramos que la constitución del corpus en una investigación semiótica comporta una opción por construir un objeto interrogado e interrogante.

3 Como por ejemplo, "la arrogancia", en tanto figura de lo anti-neutro y "el silencio", en tanto figura de lo Neutro.

4 En suma, se trataría de una nueva forma de resignificar la memoria. En *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*, Pampa Arán (2010) sostiene que estaríamos ante una nueva "cronotopía novelesca diferenciada". Su anclaje teórico se basa en la noción bajtiniana de cronotopo.

Bibliografía

BARTHES, Roland, (2003). *Como vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1976-1977, Buenos Aires: Siglo XXI.

BARTHES, Roland (2004). *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BARTHES, Roland (2005). *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ARÁN, Pampa -dir. y coord.- (2010). *Interpelaciones: hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

DEFFIS, Emilia (2010). *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*. Buenos Aires: Biblos.

ESPÓSITO, Roberto (2009). *Tercera Persona. Política de la vida y la filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.

LINK, Daniel (2005). 1980. Roland Barthes. En D. Link. *Clases. Literatura y disidencia* (p.217-225). Buenos Aires: Norma.

LINK, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

PELBART, Peter Pál (2009). *Filosofía de la deserción*. Buenos Aires: Tinta Limón.

SPERANZA, Graciela (2005). Elogio de la delicadeza. *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, N°5, Agosto 2005. <http://www.revistaotraparte.com/>

Corpus

AIRA, César (2003). *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo.

AIRA, César (2006). *Parménides*. Buenos Aires: Mondadori.

CASAS, Fabián (2010). *Ocio*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

KOHAN, Martín (2007). *Ciencias Morales*. Buenos Aires: Anagrama.

KOHAN, Martín (2010). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo.

PAULS, Alan (2007). *Historia del llanto*. Buenos Aires: Anagrama.

PAULS, Alan (2010). *Historia del pelo*. Buenos Aires: Anagrama.

SACCOMANNO, Guillermo (1999). *El buen dolor*. Buenos Aires: Booket.

SACCOMANNO, Guillermo (2004). *La lengua del malón*. Buenos Aires: Planeta.

SACCOMANNO, Guillermo (2008). *El 77*. Buenos Aires: Planeta.

SACCOMANNO, Guillermo (2011). *El oficinista*. Buenos Aires: Seix Barral.

SAER, Juan José (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.

SAER, Juan José (2006). *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.

SAER, Juan José (2010). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Arte, actos y prosumidores

Bianca Liliana Suárez Puerta
estrellitaspirit@lyta.tv

Título tesis de investigación, Doctorado en Semiótica: Empanada de Píxel, Argumentos en creatividad tecnológica, Perspectiva latinoamericana. Director: Gustavo Agüero, Universidad Nacional de Córdoba. Codirector: Carlos Augusto Hernández, UNAL.

Resumen

Desde sus inicios las experimentaciones en el campo del arte, usaron los principios de la ciencia con una gran carga metafórica, lo que permitió las primeras innovaciones tecnológicas fuera de la esfera de los medios masivos o la industria. El arte, audaz e irreverente experimentó con ecosistemas digitales o transformaciones genéticas aplicadas en animales. En el presente el arte con ciencia y tecnología tiene el desafío de cumplir que el observador participe, colabore, haga parte de la pieza artística, re-cree la obra, haga una parodia de ella o en algunos casos, le da los elementos para crear su propia innovación tecnológica. La reflexión sobre el arte y objetos tecnológicos, y la experiencia con este tipo de arte relata para el etnógrafo que transcribe itinerario del arte en Latinoamérica hacia su complejización y reconoce la actualidad performativa en el gesto por el cual el texto artístico es invadido de códigos binarios y movimientos automáticos. Este gesto ha de leerse como una palabra hablada que confiesa una predisposición socio-histórica. El arte con ciencia, nuevos materiales, aparatos, cables y dígitos en Latinoamérica, irrumpe en la reflexión sobre cómo nos reconocemos, sobre el mundo, la cotidianidad, sobre la memoria colectiva, cumpliendo un papel dinámico fundamental del sistema total de la cultura que asimismo representa a todo el sistema, lo que el semiótico Iuri Lotman llama dispositivo pensante.

Palabras clave: canon, arte, Latinoamérica, argumento, creatividad

Keywords: canon, art, Latin-American, argument, creativity

Introducción

En cualquier actividad humana a través de la historia, el poder y el conocimiento han ido siempre de la mano. Desde los inicios del siglo XX filósofos de la cultura y del lenguaje como Ludwig Wittgenstein admite que la comprensión de la realidad y del mundo no proviene únicamente del lenguaje reglamentado por la lógica y las matemáticas, sino también del lenguaje cotidiano y ordinario, de los vocablos y de las expresiones verbales, están sujetos a la evolución y por lo tanto preguntas, ruegos, amenazas, narraciones se transforman junto a las épocas y el contexto. A comienzos de los años 60 John Austin llamó actos performativos¹ o realizativos a las enunciaciones, incluso las no cognitivas, que sirven para manifestar los deseos o las decisiones del sujeto que habla y están destinadas a influir en el oyente. Motivados por sus reflexiones, posteriormente se evidenció que la existencia misma de algún texto es generada cooperativamente por un condicionamiento impuesto por el interpretante del texto. Ya a finales de los años setenta, Umberto Eco (1979)

mantiene un diálogo con Roland Barthes, argumentan que una expresión evoca por lo menos a un lector preciso y empírico, es así como esta performatividad nos permite una comprensión de la semiosis ilimitada presentada por Charles Peirce a finales del siglo XIX. Esta semiosis es el fenómeno por el cual un signo da nacimiento a otro signo y, especialmente, un pensamiento da nacimiento a otro pensamiento: la audiencia en general no es un observador pasivo, sino que reflexiona, su pensamiento se activa con nuevos pensamientos, no es un sujeto real afuera del texto, sino que es una figura virtual inscrita en el texto mismo.

A finales de los años sesenta aparecieron en la esfera del arte proyectos de creación interesados por crear sistemas autónomos para producir luces y sonidos, objetos que respondieron a elementos como el calor y la luz para cambiar los sonidos como la obra de Stanley Luneta, involucrar a los interlocutores en la performatividad de la creación, como en el trabajo del artista argentino Juan Downey, quién es uno de los artistas más reconocidos por su trabajo en el campo de la innovación tecnológica y su trabajo de videoarte, el cual se constituye como un viaje ecléctico hacia el discurso político, la historia universal del arte, la idea de identidad, el auto conocimiento y la auto reflexión. Downey utiliza principios de la cibernética, es decir, sus obras tienen que ver con la información, la comunicación entre seres humanos y las máquinas, y es así como comienzan a aparecer estos primeros proyectos escultóricos. A mediados de los años noventa los proyectos de creación demandaron el fortalecimiento del trabajo en equipo y así se gestaron innumerables grupos de creación colectiva.

El semiólogo social danés Klaus Bruhn Jensen (1997), explica que espectadores y artistas, tejen una red de significación de modo que los medios y el público receptor se interrelacionan activamente en la construcción de significados sociales. Uno de los objetivos de los artistas de esta época, en que se masificaba el uso del internet, es crear obras en colaboración con ayuda de la telepresencia y obras para que los espectadores participaran de la creación de manera activa; en un segundo momento tenían el objeto de apropiarse de otros códigos resignificándolos para hacer hibridaciones entre la literatura, la danza, el video, el performance, el teatro y el código binario; en un tercer momento utilizaron los medios de comunicación e interacciones para que finalmente, el arte que aplica sus propias leyes imponiéndose rigurosos programas en una carrera incansable por el reconocimiento, ofreciendo bienes comunes a la comunidad, compartiendo librerías, invitando a otros miembros para ofrecer una perspectiva crítica frente a los medios y así fortalecer lo que en el texto del año 2000 *Code and other laws of cyberspace*, Lawrence Lessig llamara cultura libre.

Hasta la llegada del CD-Rom y el Internet, no existía otro dispositivo que permitiera difundir mensajes en los que se combinaran diversos códigos y que, además, el usuario pudiera interactuar hipertextualmente con dichos contenidos. Según el investigador en medios, Henry Jenkins (2006b)

esta convergencia de códigos resulta en un fenómeno social y colaborativo que lleva a los consumidores a transformarse en productores de textos, es decir, lo lleva a convertirse en prosumidores.

Si en efecto el arte de manera general hace conscientes los mecanismos de la dominación —como lo presenta Jacques Rancière²— para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo, se podrá entender como las creaciones de arte con tecnología intervienen en su contexto y circunstancias enunciativas, haciendo visible una dimensión discursiva, principalmente política que revela a esta práctica social ya estandarizada como productora de sentido.

Texto artístico

El texto artístico que no tiene la estructura de la lengua natural, y por el contrario tiene un sistema de niveles en correspondencia funcional, proponiéndole al espectador de la obra que cumpla un papel frente a un discurso polifónico. La obra, su texto, el espectador y sus funciones se integran en un sistema semiótico único, particular en cada contexto. Este sistema semiótico es así mismo modelado por el lenguaje natural que es en sí una estructura de elementos y reglas para ser combinados en un estado de analogía.

El lenguaje natural y el texto artístico son al mismo tiempo modelados y modelizantes, el espectador debe cumplir una función que ha sido permitida por el lenguaje natural, y al cumplirla es modelizado por el texto artístico. Influenciada por estas observaciones la semiótica soviética enalzó a la cultura como un universo semiótico textual o semiosfera, y así estructuralistas como Iuri Lotman fueron precursores en abordar el tema del significado. Thomas A. Sebeok (2001a) entiende la centralidad de la semiosis como un organismo que no percibe un objeto en sí mismo, sino de acuerdo al tipo particular de modelo mental que le es propio y le permite interpretar el mundo de personas, objetos y eventos en una forma programada. Entonces, la semiosis es el resultado de un programa mental preexistente, como una capacidad que transforma los impulsos sensoriales, motivados afectivamente, dentro de un mundo de modelos mentales expresados en el lenguaje, especialmente diseñados para el intercambio de cualquier tipo de mensajes (Sebeok, 2001a).

¿Cómo es la significación en mensajes no textuales? Las imágenes y los sonidos demandan de las palabras para que el mensaje fije en una dirección, aunque puede cumplir con un recorrido no lineal como en el lenguaje poético. Es sólo hasta mediados de los años setenta que Julia Kristeva en un artículo publicado en la revista *Critique* de 1974 que vincula la definición de lenguaje poético de Roman Jakobson, sus funciones, con el lenguaje de las vanguardias literarias y, de alguna manera, abre un campo de relaciones entre el lenguaje poético y el lenguaje visual, emprendiendo un camino

hacia la interpretación, sin embargo, es difícil superar las diferencias entre el lenguaje natural y escrito y aquello que existe sin palabras, la imagen. En este plano de la expresión la significación excede lo lingüístico y el lenguaje es relegado a asociar materias semióticas distintas, a describir y fija el mensaje en una imagen única total.

El lenguaje poético ha apropiado esta perpendicularidad entre las palabras y la imagen, instalando nuevos dispositivos de comunicación, destruyendo no solamente las creencias afianzadas en la palabra, sino demostrando experiencias radicales, teorías improbables, pensamientos dadaístas formando estilos como los antropofagistas brasileños, el surrealismo del viejo y nuevo mundo, los ready-made de Duchamp, en el estallido de las formas de Joan Miró, de Francis Bacon, en el arte conceptual, las películas de Andrei Tarkovsky o la Nouvelle Vague de Jean Luc Godard y el nadaísmo colombiano.

La imagen es considerada instrumento de conocimiento del mundo sensible a partir de un sistema de relaciones; una posición de enunciación eficiente para el que ve, antes de la imagen como constructo —ya que habla de una situación, un ángulo, un encuadre, una elección—. la imagen es también un dispositivo de punto de vista, una herramienta para el conocer lo que está representando y conocerse como agente en posición en una situación. El receptor reconstruye partes a partir de ignorar agentes y variables irrelevantes y también reconstruye una serie lógica que ha ido identificando a partir de patrones.

Siguiendo esta evolución en la representación, desde mediados de los años setenta el semiólogo belga Jean-Marie Klinkenberg junto al Groupe μ , caracteriza elecciones posibles de elecciones efectivas entre posturas individuales y colectivas, estilos y criticismo estilístico. El problema de la iconicidad analizado por Umberto Eco, Tomás Maldonado y retomado por Jean-Marie Klinkenberg muestra a grandes rasgos como paradigmas epistemológicos sobre la iconicidad han confrontado y atravesado el debate sobre la imagen y su estatuto: una posición convencionalista que ve en la imagen un producto cultural dominado por reglas de articulación precisas, y cómo son percibidas y conocidas gracias a entradas sensoriales. Klinkenberg describe rigurosamente un sistema donde la estilística proporciona a la crítica el poder de descubrir el rostro de una obra por su descripción detallada, minuciosa, ordenada y en su clasificación el lenguaje poético devela entonces, categorías y estructuras lingüísticas y plásticas, que demuestran la existencia desde una escena, un frame, que expone ciertas condiciones desde la cual el artista se comunica con el otro. El aparato discursivo del artista y la crítica no cumple funciones de comunicación únicamente, sino que cumple también un papel transformador en la cultura.

El poder del texto

El desarrollo orgánico se realiza en un medio cultural sufriendo una transformación en un proceso biológico que ha sido condicionado históricamente, por eso creo que el desarrollo del habla y la producción de imágenes han sido las principales características humanas indispensables para nuestra evolución cultural. Este desarrollo se debe también a procesos de formación, disciplina, lúdica, teniendo en común el fortalecimiento de la conciencia, la abstracción y el control del individuo. Esta actividad racional individual está dada por un desarrollo común, desde el texto —sea imagen, texto poético o un comunicado de medios— a la cultura.

Sin tener en cuenta el desarrollo del cerebro humano, es evidente que poseemos una actividad intelectual compartida que es presionada por un poder simbólico. Los análisis sociolingüísticos de Pierre Bourdieu (2001) están destinados a hacer visible cómo se articula y se ejerce este poder, a través de la producción y la circulación de discursos sociales, dentro de un escenario de intercambios en el que el valor, su función y el prestigio por el que se puede intercambiar una formación en el discurso se construye en el juego de interacciones que crean las acciones y decisiones de los grupos de poder establecidos en un campo social.

Para Bourdieu, la lengua oficial es la encargada de establecer un escenario desigual, fragmentado, por ello, en términos de Lotman, hay una pluralidad de códigos y tiene más de dos significados, pero la lengua oficial se fortalece en las diferencias de sus usos sociales legitimados. Las actividades propias del Estado en sus planteamientos institucionales crean las condiciones para ejercer prácticas unificadas, normalizadas, prácticas de control, dominadas por la lengua oficial, consolidando textos oficiales.

En los espacios de intercambios lingüísticos de los diferentes campos profesionales, académicos, laborales, artísticos, etc. donde se producen transferencias simbólicas internas sobre un espacio de poder concreto a través de las instituciones como ministerios, escuelas, museos, decretos y políticas que se convierten en la norma teórica con la que se miden objetivamente todas las prácticas lingüísticas.

La palabra legítima —como las historias oficiales o los instrumentos institucionales— son producto de la dominación política constantemente reproducida para la aceptación, la conservación del patrimonio, que es a la vez una herramienta simbólica de poder que regula las prácticas culturales. El lenguaje es un instrumento de poder y de acción antes que de comunicación, puesto en práctica con mecanismos ejercitados entre la instrucción y la reproducción.

De usuarios a prosumidores

Un código único es insuficiente para la semiosis, esto quiere decir que para que ocurra una transformación de signos es necesario al menos dos códigos (Lotman, 1996). Este dualismo semiótico

es la unidad de un sistema semiótico activo en el que los lenguajes de la comunicación dialogan y se mezclan entre sí procurando la pluralidad de códigos, propia de la convergencia digital que es una forma concreta de la semiosis presentada por Charles Sanders Peirce a finales del siglo XIX, por el cual ocurre una sucesión infinita de interpretantes, representaciones de otro signo, signos que se asocia con otro signo y cada uno de los cuales depende recíprocamente del otro de manera ilimitada.

La convergencia digital que fue posible por la aparición de las herramientas digitales, también procuró que los caminos de la educación, comunicación, el arte, la ciencia y tecnología se encontraran, sin que esto signifique compatibilidad, o unificación de códigos. Aunque sí tienen propósitos compartidos como ceder la palabra para convertir a los usuarios en los actores de cada proceso, incidentes en la transformación social de su contexto.

El nuevo desafío para el cual muchos no están preparados implica la gestión institucional de espacios de interacción, la resolución de conflictos, la negociación entre dispares, creación de contenidos híbridos, pluricódigos o transmedia, comercialización de innovación. Todos estos desafíos implican la tendencia de formar hábitos para que estos textos permanezcan en la memoria colectiva y procuren el desarrollo social de las comunidades.

Aún hoy, los emisores no tienen el hábito de reconocer a los usuarios como productores de contenidos, es decir, aún la audiencia no es identificada como prosumidores, oyentes que producen y consumen material, esto reduce el espacio del usuario al de un receptor de un medio tradicional, sin lugar para desplegar sus capacidades interactivas, críticas y colaborativas donde pequeños aportes que tienen un impacto en muchos a nivel global.

Conclusiones

Lo que hacemos siempre cuando asociamos una cosa con otra, tenemos un representamen que determina un objeto y un pensamiento que lo hace posible, cuando explicamos ese interpretante, siempre lo hacemos parcialmente, y eso que explicamos parcialmente es un representamen que determinará otro objeto, que determinará otro interpretante y así ilimitadamente. Si uno puede asociar de manera ilimitada, esto significa que no hay simples pasos en la comunicación que procuran la interacción entre individuos y entre máquinas e individuos. Su carácter ilimitado también se refiere a sí la semiosis se detiene, para también la vida, cuando cesa la producción de sentido cesa todo. La convergencia entre los espacios de intercambios lingüísticos de los diferentes campos profesionales, académicos, laborales, artísticos, también demuestra esta energía explosiva del signo.

Nos hemos valido de un conjunto de conceptos, semióticas y socio-lingüísticas heterogéneas destinado a explicar y comprender el cómo el lenguaje y el texto artístico han tenido un papel modelizante en nuestra historia y en nuestra cultura. Como hemos visto un sin fin de investigadores

han procurado observar su sentido, su significación, han propuesto una crítica abriendo el camino hacia entablar un suelo teórico para entender la transformación de la cultura.

El principio de la confusión, es la base de la innovación que comienza con un cambio en la formación, o la operación del sistema educativo. Si algo cambia en un grupo de organismos, de modo que los hábitos existentes no puedan extinguir una necesidad, es decir que si ocurre una situación de confusión entre los organismos, son los propios organismos los que deben hallar una nueva solución, por lo que es necesario enseñar a aprender de forma personalizada, motivar a la adquisición de conceptos, de tal manera que la adaptación, la innovación y la creatividad hagan parte de los hábitos educativos, penetrando líquidamente otros grupos sociales e instituciones. Esta nueva solución consiste en una adaptación evolutiva, lo que quiere decir la transformación de conductas y hábitos modificados irreversiblemente para resolver la vida y poder hacer parte del escenario de intercambios o participar del mercado a nivel global.

La convergencia digital, tecnológica, comunicativa obedece a una integración bajo los propósitos de los medios, la estética, las telecomunicaciones, para satisfacer la demanda del mercado por información, conocimiento, imágenes y textos, en búsqueda de una economía, aumentando la calidad, alcance, cobertura y velocidad de respuesta; así, cuando se habla de producción de sentido en las tecnologías de la información y la comunicación, se debe aclarar bajo que representamen será observado.

La convergencia de códigos ha hecho que el grupo de instituciones transformen sus hábitos existentes. Aunque ocurre en principio una situación de confusión, se reconoce a las TIC como improductivas, su producción infinita de sentido depende de factores como incluir métricas a largo plazo, la capacidad y formación en torno a su uso y aprovechamiento, promover la innovación empresarial, formación de emprendimientos apoyados en las tecnologías de la información y la comunicación, y centrar la atención sobre el contexto y la sociedad y así, conceptos como intangible, innovación, experimentación, participación y conocimiento son asociados además con inversión social. Es por ello que cuando se concentran los recursos en pequeñas soluciones que usan tecnologías de la información y la comunicación se estima que tengan una gran explosión social.

El trabajo colaborativo entre diversos códigos, interpretantes y representamenes de la cadena de producción de sentido, pueden fijarse en una red integrada dedicada a resolver problemas comunes, integrar estrategias y mejorar la capacidad de producir un beneficio que compense la inversión o el esfuerzo que se ha hecho por transformar la semiósfera, y así dar un sentido a la producción de TIC.

Aparte de la colaboración de los prosumidores al interior de las instituciones, también se necesita un trabajo en conjunto hacia la comunicación externa, una fuerza estratégica entre

condiciones sociales, económicas, laborales, comerciales, tecnológicas para hacer de la innovación, respuestas favorables, para lograr un alto nivel en la adquisición de competencias para formar la cultura.

Notas

- ¹ El sustantivo inglés de las artes escénicas, performance, es traducible por representación, actuación, ejecución, realizar una acción, función.
- ² El argelino Jacques Rancière en 1995 publica *El desacuerdo* (La Méssentente, Galilée, 1995), retomando algunos temas que ya se habían planteado cinco años antes en *Los bordes de lo político* (1990. Aux Bords du politique, Osiris). A partir de 1996 produce un “giro estético” en el que parece emerger una tesis fundamental: “la negación de la modernidad como categoría crítica en provecho de la postulación alternativa del concepto de *régimen estético del arte*.”

Bibliografía

- AUSTIN, John (1962). *How to do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press.
- (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Palabras y acciones, Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*, París: Seuil/Points.
- ECO, Umberto (1979). *The role of the reader. Explorations in the Semiotics of Texts*: Midland.
- JENKINS, Henry (2006A). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Revisado en Mayo de 2012 http://digitallearning.macfound.org/atf/cf/%7B7E45C7E0-A3E0-4-B89-AC9CE807E1B0AE4E%7D/JENKIN_SWHITE_PAPER.PDF
- (2006B). *Convergence Culture*. New York: New York University Press.
- JENSEN, Klaus Bruhn (1997) *La Semiótica Social de la Comunicación de Masas*. Barcelona: Bosch.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1985). *El signo icónico. La retórica icónica en Proposiciones*, en *Teoría semiótica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, I, ps. 713-722
- (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil.
- (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- LESSIG, Lawrence (2000) *Code and other laws of cyberspace*. New York: Basic Books.
- LOTMAN, Jurij (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis -Cátedra.
- SEBEOK, Thomas (1985): *Contributions to the Doctrine of Signs*. Lanham: University Press.
- (2001a): *Global Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2001b): *Signs. An introduction to semiotics*. Toronto: University of Toronto Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1922): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Harcourt, Brace & Co., New York.

Fuentes, desarrollos y derivas de la Semiótica del Teatro

Susana Tarantuviez

sutarantuviez@hotmail.com

Universidad Nacional de Cuyo– Consejo Nacional de Investigaciones científicas y tecnológicas (CONICET),
Argentina

Resumen:

Este trabajo parte de una reflexión sobre la función que la Semiótica puede cumplir en el campo de las artes del espectáculo en general y, en particular, en el ámbito de la llamada “teatrología”, disciplina que se desarrolla al poner énfasis en la dimensión transliteraria del teatro: si bien el drama es un género literario, el teatro atraviesa las fronteras del texto y se plenifica en unarealidad construida por actores y públicos. Esta problemática propia del teatro suele dificultar su análisis y explica que sea la Semiótica, desde su encuadre epistemológico que le permite abarcar todo lenguaje, la ciencia que se ocupe de dar cuenta de las complejidades de este objeto de estudio. Justamente, el enfoque semiótico da cuenta de esta problemática considerando al drama como fenómeno plurimedial, es decir, como una estructura múltiple de signos verbales y no verbales que se desenvuelven en diversos niveles, una realidad polifacética que requiere de un método de análisis propio.

Palabras clave: Semiótica del Teatro

Keywords: Theatre Semiotics

“Todo lo que está en el escenario es un signo” (Jurí Veltrusky)

Este trabajo parte de una reflexión sobre la función que la Semiótica ha cumplido y puede cumplir en el campo de las artes del espectáculo en general y, en particular, en llamada “teatrología”. Esta disciplina surgió cuando el objeto de estudio “texto dramático” dejó lugar al objeto “espectáculo”y, más adelante, tal como señala Marco de Marinis (uno de los representantes más importantes de este campo disciplinar), cuando se pasó del espectáculo entendido como producto al teatro considerado como proceso:

Sólo recurriendo a las ciencias de los procesos, como las ciencias humanas y sociales, el teatrólogo será capaz de dar cuenta del hecho teatral ya no sólo, o sobre todo, como producto, objeto, resultado, sino también y en especial como proceso: como fenómeno socio-cultural, y con mayor precisión todavía, como fenómeno de significación y de comunicación. (de Marinis, 1990, p. 44-45)

Esta cuestión del cambio de objeto, ocurrida en la década de 1980, se hallaba profundamente vinculada con la problemática de la revisión metodológica. En efecto, una vez constatada la necesidad de

recurrir a una cierta multidisciplinariedad para abordar el teatro, se requirió de un marco teórico coherente que englobara las disciplinas involucradas. Y, dado que el teatro es un fenómeno esencialmente comunicativo-significativo, resultaba natural que fuera la semiótica (ciencia de la comunicación y de la significación) la que proporcionara ese marco teórico coherente. (Cfr. de Marinis, 1990)

Ahora bien, la semiótica teatral es una semiótica sincrética, es decir, capaz de trabajar con diversos lenguajes de manifestación y es el lugar de encuentro de otras semióticas particulares:

Las semióticas sincréticas son semióticas que mezclan fenómenos semióticos de diferente índole en la producción de un sentido global. La cuestión del sincretismo se plantea en las semióticas específicas que involucran más de un órgano sensorial (teatro, ópera, cine)". (Marty & Marty, 1995, 223)

La diferencia de medios que emplean la obra dramática (en tanto creación verbal) y la representación escénica explica que la primera pertenezca al ámbito de la literatura y la segunda se ubique en el campo de las artes del espectáculo. Justamente, el texto dramático es solo una dimensión del fenómeno teatral, junto al cual se presenta un conjunto de elementos que escapan a lo literario:

Durante décadas se ha debatido acerca de si el teatro, o más bien, el texto dramático, es o no un género *literario*, o si se trata de una práctica escénica. Ya en 1941 Jirí Veltrusky señalaba que "La infinita disputa acerca de la naturaleza del drama, si es un género literario o una obra teatral, es absolutamente inútil. El uno no excluye al otro. (De Toro, 1992, p. 51)

Este hecho constituye uno de los problemas al que debemos enfrentarnos cuando abordamos un texto dramático: "el carácter literario o no (o no sólo) se convierte en el primer problema que un acercamiento teórico al teatro tiene que plantearse. Es también el problema quizás más discutido y no está, desde luego, resuelto". (García Barrientos, 1991, p. 371)

En síntesis, el drama es un género literario, pero el teatro tiene, además, una dimensión transliteraria: lo dramático rompe los límites del texto para plenificarse en una realidad cuyo centro es el actor, mediador indispensable entre el texto y el público. Esta característica propia del teatro hace que nos encontremos con algunas dificultades a la hora de encarar su análisis. Además, estas dificultades metodológicas se acentuaron en las últimas décadas debido a que la dimensión transliteraria del hecho teatral, como la puesta en escena, por ejemplo, fue ganando preferencia en desmedro del texto, hasta llegar al extremo de la exclusión de la dramaturgia del ámbito de los estudios literarios, donde se suele dar preferencia al estudio de textos narrativos y líricos. Como afirma Veltrusky, "Algunos teóricos han

llegado incluso a excluir el drama de la literatura y a declarar que se trata meramente del componente verbal del teatro". (Veltrusky, 1990, p. 15)

Patrice Pavis (1998, p. 413) destaca que la relación entre texto y representación ha sido conflictiva pues las investigaciones de corte semiótico se han desarrollado paralelamente: por un lado se realizaba una "semiología del texto" y, por el otro, "una semiología de la representación", cuyos resultados muchas veces ni siquiera se contrastaban.

Ahora bien, la semiótica teatral, desde sus primeros atisbos en las teorizaciones de la Escuela de Praga (cuyos integrantes, ya durante las décadas de 1930 y 1940, identificaron y clasificaron los diferentes tipos de signos teatrales según su función y examinaron cómo se integraban los diversos elementos en la dinámica jerárquica de la puesta en escena), se ocupó de la relación entre texto y representación¹. La aplicación de un enfoque semiótico a los estudios teatrales por parte del Círculo Lingüístico de Praga se enfrentó a diversos obstáculos epistemológicos, tales como la determinación del signo mínimo (fragmentar el *continuum* de la representación provocaba una contradicción metodológica, pues la definición de microunidades temporales de un mismo significante pasaba por alto la integridad del texto escénico), la tipología de los signos puestos en juego, la aplicación de modelos narratológicos al teatro, entre otros. Así, a lo largo de todo su desarrollo como disciplina, la semiótica teatral intentó responder a los planteos que suscitaba su objeto de estudio, el teatro, sobre todo en lo referido a su carácter literario y a la relación texto/puesta en escena:

[...] la polémica entre escenocentrismo y textocentrismo se trasladó intensamente a la semiótica teatral [...] Pero lo que interesa destacar aquí es, en todo caso, el carácter casi determinante que tuvo el debate para la constitución de la disciplina, a tal punto que cuesta hallar un concepto o un desarrollo teórico de la semiótica teatral que no esté atravesado por una toma de partido, explícita o implícita, consciente o inconsciente, a favor de alguna de esas concepciones sobre el teatro (Abraham, 2006, p. 3).

El enfoque semiótico dio cuenta de esta problemática considerando al drama como fenómeno plurimedial, es decir, como una acumulación compleja de signos verbales y extraverbales, una realidad polifacética que es producción literaria, pero que también tiene como finalidad la representación concreta, lo cual implica, entre otras cosas, la utilización del diálogo, el uso abundante de deícticos, la incorporación de indicaciones sobre la mímica y los gestos de los personajes, su tono de voz, etc. (Cfr. Bobes Naves, 1997, p. 20-22)

En efecto, en la obra dramática el plano de la expresión consiste en el sistema de la lengua escrita. En la puesta en escena, en cambio, hallamos gran variedad de sistemas, cada uno con una materialidad particular. Por lo general los lenguajes que se utilizan sobre escena se componen de signos visuales

(cuerpo del actor, elementos del vestuario y de la escenografía, accesorios, iluminación), auditivos (lengua oral en los diálogos, sonidos musicales, ruidos), paraverbales, kinésicos, proxémicos, entre otros. Ya en 1969, Tadeusz Kowzan entendía al teatro como un conjunto heterogéneo formado por diversos lenguajes, una pluralidad de códigos no homogéneos, y presentó su célebre clasificación de los signos involucrados en el teatro, agrupándolos en trece sistemas: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, escenografía, iluminación, música, sonidos.

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor	Signos auditivos	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1.986)

Anne Ubersfeld fue pionera en proponer una metodología semiótica para el análisis del teatro. Al reflexionar sobre la noción de “teatralidad”², Ubersfeld postuló que existía “algo específico” en la escritura teatral: en el interior de un texto dramático hay matrices de “representatividad” que posibilitan supotencial representación (Cfr. Ubersfeld, 1998). En efecto, el texto dramático lleva en sí una infinita posibilidad de representaciones: “[...] el texto perenne es estímulo y desencadenante de interpretaciones cada vez nuevas y distintas[...]” (Spang, 1991, p. 25). Esta potencialidad del texto está relacionada con dicha noción de “teatralidad”, entendida, en primer lugar, como reconocimiento de que algo pertenece al dominio del teatro. Podemos aseverar que la teatralidad es un hecho anterior a la “representación” misma, pues se encuentra ya en las matrices de representatividad del texto, y está relacionada con el concepto de “espesor de signos”: todos los signos que permiten poner en escena el texto dramático

están ya presentes en él³, no los añade la representación. Por lo tanto, no se trataría de analizar semióticamente el texto escrito y luego los signos que aparecen en el escenario, sino de analizar en el texto dramático los signos verbales y no verbales, lo verbal actual y lo escénico en potencia:

[...] al análisis del texto, que hacía la crítica tradicional, habría que añadir el análisis de los signos de la representación que aparecen en el escenario, lo cual significaría que el análisis textual anterior era una parte del análisis total, y esto no es así sencillamente porque no se corresponden texto con literatura y representación con signos no lingüísticos, ya que el mismo texto escrito es específicamente dramático porque contiene una teatralidad virtual. (Bobes Naves, 1991, p. 21-22)

Ahora bien, ante la pregunta “¿Qué hace que un texto pueda ser conceptuado como texto de teatro?” (Ubersfeld, 1998, p.17), Ubersfeld observó, en primer lugar, que un texto teatral posee dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalias. En el diálogo habla el personaje, mientras que en las didascalias es el propio autor quien nombra a los personajes, atribuyéndoles un momento y un lugar para hablar, así como una porción del discurso, e indica sus gestos y acciones.

De esta primera constatación, Ubersfeld concluyó que el primer rasgo de la escritura teatral es de no ser nunca subjetiva, pues el autor no habla en nombre propio, sino a través de los personajes, y sólo es sujeto de la parte textual constituida por las didascalias:

En la medida en que el discurso teatral es discurso de un sujeto-autor, se trata del discurso de un sujeto inmediatamente desprendido de su Yo, de un sujeto que se niega como tal, que se afirma como por boca de otro (o de muchos otros), que habla sin ser sujeto; el discurso teatral es discurso sin sujeto. La misión del autor consiste en organizar las condiciones de emisión de una palabra de la que niega, al mismo tiempo, ser el responsable. (Ubersfeld, 1998, p.186)

Así, el rasgo de ser “discurso sin sujeto” sería definitorio del género dramático, en comparación con la narrativa, por ejemplo, en la que hay un sujeto evidente de la emisión, es decir, el narrador.

Además, en la representación teatral se abren posibilidades de ficción que no poseen los otros géneros, como la del juego actoral, que hace que los actores se comporten como si fueran las personas que encarnan; la del montaje escénico, que convierte al escenario en una casa o ciudad; y la ficción temporal, gracias a la cual la actualidad del espectador es reemplazada por el tiempo en el que sucede la acción del drama.

Retomando la idea del epígrafe que abre este trabajo, en el teatro todo es signo, todo es sustituto significativo de otra cosa. De ahí la factibilidad⁴ de entender al teatro como “el” objeto de estudio de la semiótica. Tal como afirmaba Cesare Segre, el teatro posee características intrínsecas que lo convierten en un objeto de estudio sumamente atractivo para un abordaje semiótico:

Las particularidades que han hecho del teatro un lugar privilegiado de aplicaciones de teorías semióticas son numerosas. Me detendré a considerar aquí las siguientes: I) La naturaleza signica de los mismos elementos que fundamentan el teatro; II) Las características de la comunicación teatral; III) La pluricodigocidad de la representación; IV) La relación entre el modelo espacio-temporal de la escena y el tiempo-espacio del espectador". (Segre, 1990, p. 327)

En cuanto a su desarrollo histórico, también es importante destacar que la semiótica teatral postuló la ruptura de la "inmanencia"⁵, propia de los primeros modelos de la semiótica estructuralista de la Escuela de París, apelando a realizar un esfuerzo por conectar el análisis de las estructuras textuales con sus condiciones de producción, es decir, con su contexto histórico, y para ello propuso un trabajo interdisciplinario:

"Quizás sea aún utópico intentar analizar estas macroestructuras textuales esforzándose a su vez por no desconectarlas de sus condiciones de producción, es decir, de su relación con la historia. Es tanto lo que se pone en juego que bien vale la pena esbozar al menos el proceso. Nuestra investigación, por simple e ingenua que parezca, puede permitir, en el campo del teatro, delimitar el lugar donde se articulan estructuras e historia. [...] Nos hallamos así en un punto en el que la interdisciplinariedad se impone, en que la semiología teatral, la antropología y la historia se ofrecen mutuamente sus auxilios". (Ubersfeld, 1998, p. 23)

En la década de 1990, Ubersfeld inscribía su semiótica teatral en la tradición de la Escuela de París al mismo tiempo que afirmaba que cada pieza teatral debe considerarse dentro de la historia del teatro en la que se inscribe, pues está relacionada con los conflictos ideológicos del campo social:

Dentro de la línea marcada por Greimas y François Rastier, podemos atrevernos con una sintaxis del relato teatral en su especificidad, sin olvidar que cada una de las formas concretas engendradas por el modelo:

- a) se inscribe dentro de una historia del teatro;
- b) es portadora de sentido y, en consecuencia, se halla directamente relacionada con los conflictos ideológicos (Ubersfeld, 1998, p. 48).

Sintetizando los desarrollos históricos de la disciplina que hemos mencionado en este trabajo, podemos identificar diferentes etapas en los estudios semióticos del teatro. Desde una primera fase que podríamos llamar "protosemiótica", durante los años '30 y '40 con los trabajos del Círculo de Praga y durante los años '50 con los de E. Souriau que priorizaron el análisis del texto dramático, hasta la propuesta de Kowzan, en 1969, que abordaban el espectáculo como realidad existente. A partir de entonces, gracias a los estudios del espectáculo teatral, se plantearon los problemas de la mimesis en el teatro desde el enfoque de la semiología estructuralista, con los aportes de los formalistas rusos y los teóricos de la Escuela de Tartú. Así, sobre todo en las décadas de 1970 y 1980, los estudios teatrales se

ocuparon de la semiótica de la puesta en escena, en su especificidad, y se comenzó a trabajar en modelos de análisis del espectáculo:

De esta manera la puesta en escena puede ser enfocada por el crítico como una organización semiótica que consiste en la organización productiva de un discurso y en la constitución de un espacio representativo, que como tal posee una autonomía significativa en dialéctica con el texto originario. Si se acepta esta descripción, la puesta en escena es susceptible de ser analizada semióticamente. (Tordera Sáez, 1999, p. 176)

Sin embargo, un obstáculo irremontable parecía ser el hecho de que la representación, aunque parecía completar el sentido de la obra dramática, era irrepetible y de difícil aprehensión en su fugacidad.

En la década de 1980 el semiólogo italiano Marco de Marinis señaló que la semiótica del teatro se encontraba en una encrucijada: si continuaba su recorrido ya establecido de análisis estructural del texto dramático y de la puesta en escena, se arriesgaba a convertirse en un instrumento útil pero subsidiario de la investigación crítica o histórica. De Marinis argumentaba que para tomar un giro más ambicioso y convertirse en una verdadera disciplina de estudio, la semiótica del teatro debía abarcar el contexto histórico y sociológico de la materialización dramática y su recepción. Este giro se dio en las últimas décadas hacia la semiótica del espectáculo intercultural o transcultural y comenzó a prestarse más atención a la ubicación sociocultural del espectáculo y al público, en un intento de elaborar un análisis de la recepción.

También a principios de la década de 1980, en Francia se originó una división polémica entre los semiólogos que intentaban analizar los códigos teatrales y sus operaciones y ciertos teóricos postestructuralistas (seguidores de las teorizaciones de Josette Féral, entre otras) que adherían a un enfoque de corte filosófico y antropológico y a una fenomenología de la percepción. Se trataba hasta cierto punto de un posicionamiento de la teoría fenomenológica contra la semiótica. El aporte de André Helbo, en su libro *Les mots et les gestes. Essai sur le theatre* (1983), logró resolver en cierta medida la polémica, al sugerir que la semiótica y las teorías postestructuralistas eran parte de un juego dialéctico esencial en la experiencia teatral.

En la década de 1990, en el mundo anglosajón se publicaron estudios que reafirmaban el interés que presentaba la semiótica en tanto abordaje para el estudio del teatro: por ejemplo, en Inglaterra, Elaine Aston y George Savona publicaron *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*, cuya primera mitad está dedicada al análisis del texto dramático y la segunda al análisis del espectáculo y a la relación entre texto dramático y puesta en escena. Se publicó también (en 1992) la traducción al inglés

de un clásico alemán de la semiótica del teatro, *The Semiotics of Theater* de Erika Fisher-Lichte (publicado en alemán en 1983, en 3 volúmenes), enraizado en el trabajo de Julia Kristeva y en la investigación semiótica precedente en el campo teatral⁶.

Finalmente, cabe señalar que en las últimas décadas se han propuesto diversos modelos para el análisis textual del espectáculo (entendido como un texto complejo compuesto por textos parciales de diversa materialidad expresiva y regido por una pluralidad de lenguajes) que dejan de lado el enfoque semiótico-textual de cuño estructuralista y ponen a prueba diversos abordajes, entre los que se destacan los estudios de la recepción que se centran en el espectador e implican una complejización ulterior del objeto de estudio, al incorporarle los mecanismos cognitivos y emocionales que pone en juego el sujeto espectador en la construcción de sentido⁷.

Conclusiones

Decía Barthes que el teatro es una maquinaria capaz de enviar numerosos estímulos:

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina se oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica particular: que son simultáneos, y sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras otras cambian (la palabra, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos(...). (Barthes, 1983, p. 310)

Jirí Veltrusky había señalado que en el teatro el sistema de signos lingüísticos está siempre en conflicto y se combina con el lenguaje de la actuación, que pertenece a un sistema de signos completamente diferente. A inicios del siglo XXI, el conflicto sigue en pie y sigue siendo tema de reflexión:

No se trata de volver a una visión puramente literaria de teatro, sino de reconsiderar el lugar del texto en la representación; tampoco se trata de dirimir incesantemente si el teatro es literatura o espectáculo, sino de distinguir el texto que leemos encuadrado del texto que percibimos en la puesta en escena. (Pavis, 2000, p. 201-202)

Si la Semiótica es o no es la herramienta más apropiada para analizar las artes escénicas en general y el teatro en particular es una respuesta que la darán los desarrollos de este campo epistemológico y los recorridos disciplinares que permitan elaborar una propuesta de análisis que incluya fenómenos actuales tan disímiles como el teatro posdramático y la dramaturgia de autor (solo por dar un par de ejemplos), ambos vigentes en el siglo XXI y ambos a la espera de un discurso crítico-interpretativo que los acompañe en el recorrido de su producción de sentido.

Notas

¹ Parto del supuesto de la existencia de un texto dramático que luego se lleva a escena, lo cual no significa que desconozca, por ejemplo, los desarrollos del teatro “posdramático” actual que prescinde de un texto previo ni de la dramaturgia de director o de actor, donde el texto suele ser posterior a la creación escénica. Sin embargo, en la tradición occidental, el texto dramático fue y sigue siendo uno de los componentes esenciales de la representación.

² Noción definida por Roland Barthes como una “polifonía informacional”, un “espesor de signos”, en contraste con la “monodía literaria”, pero cuestionada un tanto oscuramente por Patrice Pavis (1998, 434): “Pero el concepto [de teatralidad] tiene algo de místico, de demasiado general, incluso de idealista y de etnocentrista”.

³ En el caso de los textos dramáticos que respetan los códigos genéricos, claro está, mientras que en los textos genéricamente “híbridos”, estas matrices ya no están tan claramente puestas en juego. *Vid.* un ejemplo de “hibridez” genérica en el teatro argentino en mi artículo “Matrices de representatividad en los textos dramáticos de Daniel Veronese: un teatro genéricamente bastardo” (En: *Teatro XXI*, 35-40. Buenos Aires: UBA-GETEA, nº 24, Otoño 2007).

⁴ Y la tentación o quizás la obligación de hacerlo.

⁵ Talens (1999, 45-47) explica *in extenso* el recorrido histórico que permitió romper con la ortodoxia inmanentista: los modelos semióticos estructuralistas postulaban la inmanencia con la pretensión de dar base científica a un tipo de trabajo caracterizado hasta entonces por su falta de método. Prescindían de cualquier referencia a la realidad implicada, cediendo así a la semántica el problema del contenido mientras continuaban, con aparente “asepsia y neutralidad”, analizando los mecanismos sistemáticos de la expresión: “Luego el pleno de los contenidos, analizado desde fuera, añadía el componente ideológico, que no alcanzaba así al plano de la expresión” (46).

⁶ Sin embargo, Fisher-Lichte abandonará más tarde este encuadre epistemológico: en 2008 publicó su libro *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, en el cual su visión del fenómeno gira claramente hacia la Estética.

⁷ Se trata de la noción de “espectador modelo”, deudora del constructo teórico de “lector modelo” de Umberto Eco.

Referencias bibliográficas

- ABRAHAM, Luis Emilio (2006). *Elementos de semiótica teatral*. Documento de la cátedra “Semiótica” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, inédito, facilitado por el autor.
- ASTON, Elaine y George Savona (1992). *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.
- BARTHES, Roland (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BOBES NAVES, María del Carmen (comp.) (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- DE MARINIS, Marco (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- (1990). “La Semiótica y las posibilidades de la nueva teatrología”. En Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano* (p. 43-50). Buenos Aires: Galerna.
- DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- (1999). *Intersecciones. Ensayos sobre teatro*. Madrid/Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.
- ELAM, Keir (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London-New York: Routledge.

-
- FÉRAL, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- FISHER-LICHTE, Erika (1992). *The Semiotics of Theater*. Indiana: Indiana University Press.
- . (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge.
- FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). "Texto, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)". En *Revista de Literatura de Madrid*(p. 371-390), Tomo LIII, nº 106, julio-dic.
- HELBO, André (1983). *Les mots et les gestes. Essai sur le theatre*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- KOWZAN, T. (1969). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris: L' Arche.
- MARTY, C. y MARTY, R. (1995). *La Semiótica. 99 respuestas*, Buenos Aires: Edicial.
- PAVIS, Patrice (1998). Diccionario del teatro. *Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- RASTIER, François (1997). *Meaning and textuality*. Toronto : Univeristy of Toronto.
- (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris: PUF.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.
- SEGRE, Cesare (1990). "Semiótica y teatro". *Rilce* 6.2. Navarra: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 327-336. [Se trata de la traducción al español de C. Segre (1988), "Semiotica e teatro", *Versantes* 14, p. 3-12. En línea en: <http://hdl.handle.net/10171/4207>. Sitio web consultado el 1 de agosto de 2013.]
- TALENS, Jenaro; Romera Castillo, José; Tordeba, Antonio; Hernández Esteve, Vicente. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*(1999). Madrid: Cátedra.
- UBERSFELD, Anne (1977). *Lire le théâtre I*. Paris :Éditions Sociales.
- (1981). *L' école du spectateur. Lire le théâtre II*. Paris:Éditions Sociales.
- (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- (2003). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- VARELA, José R (1992). "El texto vuelve por sus fueros: algunas consideraciones sobre el lugar del texto dramático en la semiología teatral". En: Roster, Peter y Rojas, Mario (eds.). *De la colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- VELTRUSKY, Jirí (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.

Turismo: una semiosis inadvertida

María Silvina Tatavitto

silvintata@yahoo.com.ar

Instituto Universitario Nacional del Arte

Universidad Nacional de Buenos Aires

Resumen

De insoslayable magnitud global y objeto de variados análisis de impacto (económico, ambiental, geográfico, cultural, entre los más destacados), las prácticas turísticas han despertado un interés un tanto aletargado en la perspectiva semiótica, sobre todo en comparación con el presto examen de tantas otras que configuran la contemporaneidad. Sin embargo, es posible encontrar algunos intentos analíticos, sea en el ámbito de la disciplina, sea en la forma de préstamos tomados por otras ciencias de sus nociones y modelos –en particular aquí examinaremos los de la sociología–, de modo que el objetivo de estas páginas será reseñar aquellos que han logrado sentar escuela, para esbozar una suerte de estado del arte de tres modalidades de abordaje, según las tópicas de la autenticidad, la mirada y la imagen.

Palabras clave: autenticidad, mirada, imagen, asimetría

Keywords: authenticity, gaze, image, asymmetry

1. Autenticidad

Se podría afirmar que hay un antes y un después de Dean MacCannell y su libro *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa* (1999) [1976]). Previamente, los abordajes asumían dos figuraciones contrapuestas: dato duro (por ejemplo porcentajes estadísticos) o contorno humano, el turista que, contrapuesto al viajero, se torna en objeto de escarnio por atribuciones de superficialidad, cuando no de tontería, presente, por ejemplo, al sostener que:

(...) las atracciones turísticas (...) ofrecen (...) un producto artificial que se consume en los mismos lugares en los que la cosa real es libre como el aire. ¿Qué podría ser más tonto que un turista pagando un dineral por un sustituto artificial cuando la cosa real, a su alrededor, es tan libre como el aire?¹ (Boorstin, citado en Culler, 1990, p. 154).

Otros rasgos completan su figuración en este relato de héroes (el viajero) y antihéroes (el turista), principalmente el aislamiento del primero respecto de los entornos de acogida: actante del turismo masivo y sus grupos resguardados en una burbuja, disfruta crédulamente de pseudo eventos, sin tener en cuenta el mundo *real* que lo circunda. Las proposiciones de Mac Cannell dialogan con este encuadre al que opone una de las más tempranas consideraciones sobre el estatuto semiótico del turismo, caracterizada por dos orientaciones: por una parte, inscripción teórico-metodológica en los aportes de la primera semiología, especialmente en los rumbos abiertos

por el Barthes de las *Mitologías* y la noción de signo semiológico o función signo, como también en la estructura triádica del signo peirciano, ambas tradiciones para analizar la atracción turística; por la otra, descripción del turismo como peregrinaje secular, a partir de la convicción de que una teoría de objetos y prácticas sociales debe basarse en su significado, más que en la noción de necesidades o en la de valor de uso.

1.1. Atracciones y consumo turístico

En esta deriva, el espectáculo o sitio turístico cobra estatuto de tal, es decir, digno de visitar o mirar no tanto por auto evidencia, sino por implicado en una práctica y por su omnipresente mediatización (*souvenirs*, fotografías de destinos turísticos, folletos de viajes, publicidades, canales televisivos sobre el tema, blogs de viajeros...); en definitiva, por una perpetua y dinámica producción de significados en una semiosis verificable en esa suerte de medioambiente sígnico creado para el placer del turista. Su descripción de la operatoria significativa de la atracción turística ha logrado mayor circulación en el ámbito más específicamente semiótico que en el sociológico (proclive a desarrollar el segundo de los aspectos indicados y, al parecer, el que más objeciones ha recibido, como se desarrolla más adelante).

Entre las retomas específicamente semióticas, Jonathan Culler (1981) insiste en el carácter no dado de las atracciones, ya que la distinción auténtico-artificial, natural-turístico cobra carácter de operación de producción de sentido estable de la gramática (Verón, E. 2007) turística, cuyo indicador más claro es el topos del viaje, por ejemplo, “al interior del México real o la París real”, recursivamente utilizado en los argumentos de venta de los operadores de viaje. Lo *auténtico es un uso*, percibido como signo de ese uso y el turismo es, en gran medida, una búsqueda de tales signos. La noción de uso devenido signo de sí mismo sustenta la industria del viaje, ya que el turista no está interesado en los fines prácticos de objetos o costumbres, sino en todos ellos en tanto signos de sus funciones, en su carácter significativa de prácticas culturales típicas.

De allí que Culler visualice, dispersos por el orbe, ejércitos de semiólogos en marcha, los turistas, buscando consumir típicos canales venecianos o pubs tradicionales ingleses y:

(...) sordos a las explicaciones de los nativos que (...) los pubs son simplemente lugares convenientes de encuentro entre amigos (...), o que las góndolas son una forma natural de moverse en una ciudad llena de canales, los turistas persisten en la consideración de estos objetos y prácticas como signos culturales. (Culler, 1990, p. 156)

Qué consumen, en fin, los turistas, signos y, para ellos, es transparente esa condición, opacada, por el contrario, como puro uso no significativa para los nativos.

Concomitante, el otro aspecto que analiza Mac Cannell son los recuerdos o *souvenirs* del viaje (postales, imanes, torres Eiffel en miniatura, reproducciones, etc.). En la semiosis de la atracción

turística, son *marcadores* de aquello que amerita fruición; planteada a partir de la tradición peirciana, la atracción turística cobra una configuración signífica triádica: un marcador (representamen) que representa un espectáculo (objeto) para el turista (soporte de hábitos y actividades interpretativas). Marcador es cualquier tipo de información (placas, fotos, folletos, comentarios, etc.) que indica algo como vista o visión o panorama al proporcionar información, al representarlo tornándolo reconocible. La semiosis marcadores-atractivo turístico-consumo o interpretación pone en juego continuamente a los primeros para señalar o cristalizar qué características del espectáculo son realmente importantes; para participar en la producción de nuevos marcadores (escribiendo sobre la atracción/espectáculo en las redes sociales o fotografiándolo), para comparar explícitamente el original con sus reproducciones (“no es tan azul como parece en la foto”, o “es aún más impresionante de lo que imaginaba”).

Desmintiendo la doxa, es, justamente, la proliferación de marcadores, la existencia de reproducciones, lo que hace que algo sea un original, una autenticación del original del que los comentarios en redes sociales, postales, estatuas, etc. son reproducciones. El proceso semiótico en juego plantea un curioso efecto, ya que *la multiplicación, al parecer sin límites, de marcadores o reproducciones es lo que genera autenticidad*. Veamos esta paradoja.

La autenticidad no opera por reflejo especular de un original que no haya sido previamente semiotizado, es decir, representado, escrito o fotografiado como, supongamos, japonés y esto no implica impostura: lo auténtico no es algo sin marcar o indiferenciado. De modo que tampoco carecen de marcación aquellos lugares de los que obtienen placer los viajeros, sino que, para ellos y siguiendo el ejemplo, se han convertido en el Japón *real* por un proceso semiótico, sólo que sus marcadores son más elusivos y menos pregnantes que las reproducciones plásticas o recuerdos de las vistas o lugares de interés turístico más famosos. Ese *real japonés* debe estar marcado como real turístico, como espectáculo que vale la pena ver. Si no está marcado o diferenciado, no es algo notable, a pesar de que pueda ser japonés en virtud de su ubicación en Japón. La visión, espectáculo o panorama auténtico requiere marcadores, pero la noción corriente de autenticidad es lo no marcado, territorio imaginario asignado al viajero, contracara *digna* del turista.

MacCannell ha esbozado una suerte de tipología de marcadores indiciales o metonímicos (suelen operar *in situ*, fijos -por caso, placas que indican “San Martín durmió aquí”- o móviles: volantes y folletos diseñados para direccionar el flujo de visitantes al sitio) y aquellos más bien analógicos o simbólicos, que sirven como recuerdos o representaciones para llevar a la casa.

Así, en la perspectiva semiológica de John Frow (1991) los marcadores son, también, facilitadores de la remembranza, especialmente los que guardan relación metonímica o indicial con lo visitado. Responden a la insaciable demanda de nostalgia (Stewart, 1984, citado por Frow, 1991, p.

145) que caracteriza a la semiosis turística contemporánea, ya que uno de los verosímiles distintivos de la modernidad es que la autenticidad se ha perdido y sólo existiría en otras regiones o culturas, en otros estilos de vida más simples o en el pasado, cuyos signos (antigüedades, edificios restaurados, imitaciones de interiores antiguos) son nostálgicamente preservados. De allí la incidencia y auge, en especial, de los museos de la vida cotidiana que, además, proliferan por una marcada ampliación de los objetos considerados dignos de conservación. Los visitantes son crecientemente atraídos por representaciones de lo normal o corriente o lo popular debido al giro de los museos de lo aurático a lo nostálgico (Lumley, 1988).

El turismo patrimonial es, efectivamente, una de las tipologías con crecimiento sostenido y, a menudo, considerado como una expresión de añoranza romántica de un pasado inexorablemente perdido (Caton y Santos, 2007; McMorran, 2008) o como un símbolo distintivo de identidad cultural (Logan, 2001): nostalgia, en este caso, de un mundo con áreas de diferencia y alteridad, según la tónica más corriente del efecto de homogeneización cultural de la globalización.

1.2 Viajar, peregrinar

Por este camino desembocamos al segundo de los rasgos característicos de la propuesta de MacCannell, para quien el análisis de las prácticas ancla más bien en su significación antes que en la noción de necesidades o valor de uso. En esta perspectiva, el turismo sería el equivalente moderno y secular del peregrinaje religioso. Peregrinaje en busca de una autenticidad perdida y perpetuamente subvertida, ya que en los destinos visitados, los anfitriones ofrecen una escenificación de lo genuino, noción que rinde tributo al modelo de análisis de la interacción social de Goffman en términos de la dupla "fachada/trasfondo". Ha sido esta proposición de peregrinaje y búsqueda la de mayor prosperidad en el ámbito de la sociología, que empezó a detectar múltiples significados de autenticidad: objetiva, construida, existencial, *hot*, *cool* y, por esta vía, arriba a una pléthora casi infinita de subtipos, cuando no a plantear su reemplazo por la noción de autentificación, es decir, el proceso –semiótico diríamos en esta perspectiva- mediante el cual "algo - una función, producto, lugar, objeto o evento - se confirma como 'original', 'genuino', 'real' o 'confiable'" (Cohen y Cohen, 2012a, p. 3).

Comparativamente con la descripción de la semiosis de la atracción turística, este segundo aspecto ha sido el más controvertido ya que resulta un principio de afán omni explicativo, desafiado por el impacto, de dos hechos históricos: el giro postmoderno en el turismo occidental y el aumento del turismo no occidental.

En el primer caso, entra en cuestión por el cada vez más diversificado abanico de motivaciones turísticas (diversión, hedonismo, aventura, ecología, dark tourism, etc.), propio de los procesos de

individuación de las sociedades complejas. Opuesta al turista como un tipo ideal unitario se yergue abrumadora evidencia empírica de la diversidad de prácticas. Algunos autores tales como Baudrillard (1978, 1988) y Eco (1987) plantean, incluso, un goce con lo que es simulacro o hiperrealidad vigente, por ejemplo, en la prosperidad de ciertas ofertas: paradigmáticamente los museos de cera, los parques temáticos, la Venecia del *Venetian Hotel* en las Vegas, cuando no monasterios medievales en Nueva York o el tour *Sex & the City*, también en esa ciudad. Los post-turistas pueden deleitarse irónicamente en disfrutar copias en un mundo supuestamente carente de originales (Gale, 2005; Pretes, 1995). La impugnación de esta lógica objeta su frecuente reducción de la experiencia turística al primer contacto con la atracción, ya que tras él puede advenir otro más reflexivo y más escéptico, a menudo mordaz respecto las ofertas que se le dirigen, por consciencia de que los operadores turísticos locales proceden a construir una suerte de *autenticidad escenificada*, por lo que la simulación o la artificialidad es resultante de las relaciones sociales y no de búsquedas individuales. (McCannell, 2001).

Tanto entre epígonos como detractores se puede observar una lectura algo esencialista del par delante-detrás de escena con el que Goffman (1993) analiza las auto-narrativas de la interacción social, ya que el relato del yo *verdadero/auténtico* se resguarda tras escena y entre íntimos. Sin embargo, el constructivismo social ofrece una interpretación diferente: los actores se producen constantemente a sí mismos en todos los contextos de intercambio negociando y volviendo a contar y actuar sus auto-narrativas, pero ninguno de estos auto-relatos es más *auténtico* que otro (Halkier, 2010).

La segunda objeción parecería bastante atendible. El contexto en enunciación de *El turista* ancla en los 70: cúspide del crecimiento de lo que ha dado en llamarse turismo moderno, que se encabalga en la típica serie de factores de la post guerra (prosperidad o crecimiento del estándar de vida y acortamiento del año laboral, acompañados por las vacaciones pagas) y se torna en uno de los más importantes fenómenos de masas, prácticamente transversal a todas las capas medias y altas de las sociedades industrializadas de occidente. Algunas cifras ilustran el vigor de su expansión: de 25.3 millones de turistas internacionales en 1950 a 75.3 millones en 1960 y en 1970 llega a 169.0 millones (Cohen, 1984). A partir de los 80 este panorama cambiaría radicalmente con la rápida expansión del flujo turístico no occidental, sobre todo de Asia, que estaría impulsada por otros motivos que la búsqueda de autenticidad, motivos aun poco explorados.

2. Mirada

También en el seno de la sociología y tributarios de las proposiciones foucaultianas se encuentran los desarrollos emblemáticos del inglés John Urry quien, a partir de la publicación en

1990 de su libro *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, funda lo que ha dado en llamarse escuela de la mirada turística. En este apartado indicaré cómo el funcionamiento icónico atribuido a la semiosis turística ha logrado circulación en dos áreas: por una parte, análisis de su efecto normalizador en los mercados receptores de flujo de viajeros, por la otra sus nexos con la mediatización contemporánea de las prácticas culturales.

Urry comienza por indicar que la investigación previa se había concentrado en la instancia de la producción y no del consumo. Acuerda que la generación global de experiencias turísticas es fuertemente recursiva en sus fórmulas (una gramática desde la sociosemiótica). Por ejemplo, la escenificación de la sociedad comunista a los turistas que visitan Cuba comparte muchas características con la presentación estereotipada de tradiciones americanas en Disneylandia. Sin embargo, sobredimensionar el polo de la producción puede llevar a concluir que la conducta de consumo es uniforme y mecánica (MacCannell, 2001). En ese marco propone el concepto de mirada turística que pone en foco la subjetividad, el consumidor y, además, señala que el mirar, incluso en un examen preliminar, puede ser altamente diferenciado: el de las mujeres no se asimila al de los hombres, tampoco entre las de diferentes clases sociales, además es históricamente cambiante (la modernidad buscó la autenticidad, pero los post turistas conocen y se deleitan más con lo inauténtico, según se acaba de plantear). La relativa ductilidad de esta noción permite una cierta fluidez de acoplamiento con la diversificación y diferenciación vigentes en las distintas prácticas de las sociedades post industriales, lo que ha llevado a Urry a distinguir dos variedades principales de mirada -la romántica, la colectiva- y a la posterior adición de muchas otras tales como, por caso, la mutua (Maoz, 2006) o la intraturística (Holloway, Green y Holloway, 2011).

No siempre aceptada (ver por ejemplo MacCannell, 2001), la hipótesis de Urry sobre el motor del viaje turístico recae en el deseo de abandonar el hogar para ver algo diferente ya que:

Los lugares son elegidos para ser mirados porque, especialmente a través de la ensoñación y la fantasía, hay una anticipación de intenso placer, sea en diferente escala o involucrando sentidos diferentes de aquellos acostumbradamente empleados... Estos aspectos son mirados porque se considera que, de alguna manera, están fuera de lo normal... La gente persiste en semejante mirada que está, en general, objetivada visualmente o capturada a través de fotografías, postales, películas, modelos, etc. (Urry, 1990, p. 3)

Tres aspectos vale resaltar aquí: la relación no especular producción-consumo, el funcionamiento semiótico del par mirada-alteridad y, finalmente, la mediatización del placer.

2. 1. La no linealidad producción-consumo

Por un lado, la mirada del turista está pre construida con antelación al contacto con lo otro: se puede visitar ciertos lugares precisamente porque así han sido instaurados como visitables por la presión de la industria, pero, por el otro, bien se puede optar por mirar otros o, directamente, se

puede no mirar. Hay espacio para la disrupción del orden de las cosas. Aún cuando el sistema global de producción de atracciones turísticas resulta una grilla fijada y preestablecida, no siempre ni mecánicamente determina las prioridades o las conductas turísticas.

2. 2. *Mirada-alteridad*

La anticipación de un goce ya preconcebido organiza la alteridad y la regula al identificar qué está visualmente fuera de lo ordinario para establecer diferencias y estipular qué es lo otro. Basándose en ese funcionamiento signico del turismo, Urry plantea que la mirada turística presupone: "un sistema social de signos que particulariza las prácticas turísticas, no en términos de algunas características intrínsecas, sino por contraste con prácticas sociales de otro orden, específicamente las correspondientes al hogar y al trabajo remunerado" (Urry, 2003, p. 13).

En otras palabras, la alteridad debe ser significada por oposición a la propia cultura del que mira. Esto implica una estrategia hegemónica de domesticación de lo exótico y, en algunos casos, se considera el consumo turístico orientado a experimentar la diferencia casi como si estuviera empaquetada, primordialmente estructurada y evaluada por criterios estéticos (Chatelard, 2005); incluso el ecoturismo constituye, en algunas perspectivas, una experiencia de belleza y hedonismo antes que cognitiva (Ryan, 2000). Resulta, así, una empresa semiótica virada a la búsqueda de lo predecible en un nuevo contexto de significado. Por ende, las diferencias culturales no son problemáticas en este esquema, pero deben estar o ser claramente marcadas. Los turistas operan tal marco semiótico básico donde quiera que vayan.

2.2.1 Una mirada cargada

En esta perspectiva, entonces, viajar, conocer, no son prácticas inocentes, ya que el hecho mismo de mirar a eso otro ajeno lo sitúa en una relación especular, donde el visitante ejercita una suerte de imposición simbólica sobre lo mirado, al poner en juego sus representaciones sobre cómo son y actúan los visitados, quienes, a su vez, *aprisionados* por ellas devuelven reflejos que buscan complacer a quien los mira. De este modo, se conservarían, tal vez en desmedro de otras, aquellas tradiciones y prácticas destinadas a la satisfacción de los mercados emisores de flujo turístico que, así, planterían influencias efectivas en las comunidades receptoras, que se representan y *tergiversan* en el curso de este encuentro. El efecto normalizador del turismo, en tanto ejercicio de poder, constituye una de las principales líneas de exploración en este caso y aunque el propio Urry, a diferencia de Foucault, no estuviera primordialmente preocupado por la mirada como dispositivo de control y vigilancia, su teoría habitualmente fundamenta enfoques del turismo en tanto forma renovada de colonialismo (Cohen y Cohen, 2012b).

El centro de debate aquí se organiza en términos de cómo se concibe la identidad: si se la considera una propiedad *inmutable, dada* o, más bien, una *construcción histórica que se va redefiniendo a partir de complejos procesos de intercambio*, en los que también participa el turismo al poner en contacto prácticas culturalmente heterogéneas. En suma, la identidad como discurso cristalizado o, por el contrario, como discursividad en constante reconfiguración (Rickly-Boyd J. 2012).

En el primer caso, se sostiene que las apetencias turísticas penetran las regiones más inexploradas mercantilizándolas con su creciente interés por otros entornos ecológicos, por otras culturas y tradiciones. Se asistiría entonces a una suerte de fetichización del primitivismo y exotismo que los convierte en mercancía. Subyacente a estas adjudicaciones palpita un verosímil según el cual el turismo genera pérdida de significación identitaria que, para otros enfoques, conduce, en no pocas ocasiones, al congelamiento en un pasado etnográfico, muchas veces idealizado, de ese patrimonio cultural que se desea preservar.

También se estima que el recorte en la imposición unilateral estaría alentado por ciertas carencias en la investigación antropológica. Si bien son numerosas las indagaciones acerca de los impactos y cambios promovidos por el flujo turístico en las culturas receptoras, decrece, en cambio, la consideración de los efectos que ellas, a su vez, promoverían en los visitantes. Aunque dicha unilateralidad descriptiva supone un cierto sesgo etnocéntrico de los enfoques más habituales, puede entenderse, también, como un tácito reconocimiento de un desequilibrio existente en las relaciones de poder. Situación que, para ciertas posturas, podría modificarse siempre y cuando se revisara el automatismo de asumir que los mercados emisores de la industria turística se imponen en los mercados receptores, fatalmente conceptualizados como pasivos e impotentes (Salazar 2006, Maoz, 2006).

Ese revés de la trama está testimoniado por investigaciones sobre cómo, en ciertas ocasiones, el turismo internacional se torna en recurso de empoderamiento, ya que los destinos receptores pueden deliberadamente optar por reinventarse en el tiempo, modificar la forma en que son vistos y percibidos por diferentes grupos de turistas, o darse experiencias como la conversión de cazadores furtivos de reservas nacionales en guías o guarda parques, por caso (Medina, 2003; Aas, 2005; Cole, 2005; Briedenhann, 2005). Estudios, en fin, que están mostrando vínculos complejos entre ambos polos del intercambio turístico. Podría resultar útil, en este punto de la discusión, recurrir a Luhmann (2007, 1998) y abordar estos intercambios a partir de la noción de interpenetración de sistemas culturales diferentes, cuyo encuentro promueve mutuas modificaciones, que serán reelaboradas en el seno de cada uno de ellos en los términos y lógicas que los organizan; lo que supone una semiosis

compleja entre ambos polos del intercambio turístico, no sólo pensado a partir de relaciones especulares mecánicas y algo simplistas, donde uno de ellos es mero eco o reflejo degradado del otro

2.3. Una mirada mediatizada: la construcción del placer.

Independientemente de su impacto en los debates antes reseñados, la centralidad otorgada a la mirada informando la práctica del vacacionar logra amplia circulación porque engarza fluidamente con el verosímil del presente histórico en tanto cultura de la imagen y donde – tal como se planteara en 1.1.- la semiosis turística promueve la creación de una suerte de medio ambiente sígnico, muchas veces de carácter icónico, destinado a la fruición del que viaja.

La mirada, en su fase anticipatoria, es construida, desarrolla y sustentada a través de una variedad de prácticas no turísticas, en particular el consumo de medios (films, diarios, programas de TV, folletería de los tour operadores, sitios web, grabaciones y videos, entre múltiples otros). Aquí la mediación, especialmente fotográfica, ha sido considerada como fundamental en la expansión y consolidación del sector. El desarrollo fotográfico y el turístico no son procesos separados, por el contrario, son profundamente interdependientes: cada uno deriva del otro y se intensifican mutuamente (Caton y Santos, 2008). Retomando al Barthes de *La cámara lúcida*, Urry (2003) alega que la fotografía ha sido enormemente significativa en la democratización de distintas modalidades de viaje, haciendo notable lo que sea que fuere fotografiado. Los objetos y las cámaras (fotográficas o de video) constituyen la naturaleza misma del viajar, ya que los sitios se convierten en visión o paisaje y construyen lo que amerita ir a ver, como así también, qué imágenes y recuerdos deben ser llevados de regreso al hogar. La cámara torna a la naturaleza y a la sociedad en entidades asibles: la toma transforma en familiar e íntimo el aspecto resistente de ambas, las convierte en algo que se puede sostener en las manos y en la memoria; permite controlar el entorno visual de la cultura. Naturaleza, otros entornos y humanos se convierten en objetos que son transmitidos de persona a persona. Se colocan en las paredes del hogar para decorarlo, estructuran reminiscencias y crean imágenes del lugar. Un ejemplo de cuán inextricable es la relación imágenes-turismo puede verse en el Egipto de finales del XIX que, a partir del proceso de *kodakización*, se transformó en lugar de visibilidad construido con múltiples escenas teatrales establecidas para el entretenimiento y consumo visual de los visitantes europeos.

Ahora bien, la centralidad de la mirada en la organización de la semiosis turística ha sido muy cuestionada. La evidencia empírica de la industria muestra fuerte orientación hacia lo performativo, comprobable en el auge del heteróclito turismo activo (con inclusiones contradictorias que van del *trekking*, la aventura, hasta variedades *slow*), cuyo goce no estriba únicamente en la contemplación de escenarios que se ofrecen a ser visitados, que no se reduce a una experiencia enteramente visual,

más bien pasiva y estática, sino, por el contrario, evidencia el componente performativo de los consumos. De modo que el campo de la sociología comienza a manifestar un interés creciente en el cuerpo y sus otros sentidos, al virar hacia análisis multisensoriales (Dann y Nordstrand, 2009).

Más aún, a partir de la crítica a la división cartesiana sujeto-objeto llega a argüirse que una perspectiva performativa resulta necesaria a fin de aprehender la cotidianeidad de las prácticas turísticas (Edensor, 2001), antes que centrarse en lo exótico o en lo extraordinario; y que ellas deberían ser analizadas como múltiplemente corporales y sensoriales, no sólo como visión y discurso, de modo que la mirada es sólo una (y no la central) de las formas de participación del cuerpo en el turismo.

Por otra parte, los estudios del componente emocional y pasional no son infrecuentes desde la perspectiva de las conductas de consumo. Cuestión que se observa, también, en los cambios de figuración del turista por parte de la industria que, a instancias del auge del marketing experiencial (Agapito 2012), empieza a entenderlo ya no sólo unidimensionalmente enclavado en ver y comprar, sino como un activo consumidor de vivencias múltiples no sólo visuales, orientado a la realización de la mayor cantidad y diversidad de actividades posibles durante su viaje, que demanda una variada oferta complementaria a la motivación principal de su visita.

3. Imagen

Este apartado podría, a su vez, ser organizado en dos grandes tipos de perspectivas: la actividad comunicacional del sector turístico considerada en su conjunto, independientemente de los colectivos (nacionales o locales, públicos o privados) y los medios implicados en el intercambio, como una suerte de lengua de alcance global; otra que, por el contrario, ancla su enfoque en la dimensión marcaría y recorta un conjunto de problemas de un discurso geográfica, social y culturalmente situado.

3.1 El lenguaje del turismo

Este abordaje se asocia con una clásica orientación de la semiótica aplicada, tradicionalmente interesada en la publicidad y que, en este caso, configura un campo multiforme de abordajes y análisis de su eficiencia persuasiva, según los desiderátums canónicos de ponderar las comunicaciones promocionales de la industria turística. Paradigmática de este dominio y su lógica macro es la propuesta del finés Graham M.S. Dann. Si bien inscrita en la sociolingüística, echa mano del paradigma semiótico en sus diversas perspectivas, con inclusiones heteróclitas tales como Barthes, Hollinshead, MacCannell y Urry, entre múltiples otros. Todo ello al servicio de analizar lo que ha denominado lenguaje del turismo, una forma monológica de comunicación estructurada y de control social entre “anónimos receptores parentales y receptores infantiles fácilmente

identificables” (Dann, 2011, p. 27) que, a través de múltiples registros, diversos medios y en todas las etapas del viaje “transmite mensajes atemporales, mágicos, eufóricos y tautológicos que contienen las expectativas y experiencias de los turistas y el turismo” (Dann, 2011, p. 27).

Esa perspectiva le permite explorar todas las formas de comunicación empleadas en la promoción dirigida a los potenciales turistas en una serie de situaciones previas al viaje, ya sea que se lleve a cabo por destinos, *resorts*, transportes, hoteles, lugares de interés, eventos, empresas de paquetes turísticos; ya sea que se canalice a través de folletos, diarios de viajes, la televisión, Internet o mediante una combinación de lo anterior. Todo forma parte de la lengua del turismo.

3.2 La marca destino

A diferencia del anterior, que representa un enfoque más bien clásico, es bastante más reciente el interés por la dimensión marcaria, cuya propuesta representacional de bienes y servicios se divisa, las más de las veces, como entidad del orden del enunciado, orientada a la generación de mundos posibles, organizados según una lógica narrativa (Rossolatos 2012; Ruiz Collantes, 2011; Semprini, 1995; Floch, 1993); y, en menor medida, como proceso sígnico, a través del cual se establece una suerte de pacto interpretativo o comunidad de marca, a partir de un encuadre pragmático, tributario de Peirce (Thellefsen, T., Sørensen, B., Danesi, M. y Andersen, C., 2005). Ambas variantes comparten, no obstante, su carácter de estudios en producción, muchas veces indiferentes (especialmente en el primer caso) a la índole asimétrica de los intercambios comunicacionales y económicos en el dominio del consumo (Verón, 2007 y 1993; Stiglitz, 2002), que plantea diferencias entre imagen proyectada y percibida (Holt, 2004).

Los exámenes de marcas destino (*destination brand*) son incluso más escasos y recientes. Globalmente parten de postular la condición semiótica del intercambio turístico que reseñáramos en los párrafos anteriores: forma de consumo simbólico mediante la cual los turistas despliegan su identidad y sus roles sociales en la elección de los sitios vacacionales, por lo que los destinos representan experiencias simbólicas específicas. La discusión de fondo en esta área pasa por la legitimidad de considerar una entidad geográfica, sociopolítica y cultural (un estado, una región), como bien económicamente transable y las particularidades que asumiría una marca en esta área, si se llegara a acordar en que dicha entidad puede ser una mercancía (Maccarrone-Eaglen, A. 2009, Tatavitto, 2012).

Son casi excepcionales los estudios en recepción. Entre los más citados se encuentran los de Charlotte M. Etchner, quien rechaza suponer que “el significado de los signos de promoción sea el mismo para los productores (...), los diferentes segmentos de consumidores potenciales (los turistas) y las personas que viven en el destino” (Etchner, 2003a, 2003b, 1999, p. 55). En tal dirección, señala

que, justamente, esa condición asimétrica del intercambio turístico, es el campo más fructífero de investigación semiológica y examina dos alternativas metodológicas, no excluyentes entre sí, que resultan pertinentes para indagar la experiencia simbólica de los viajes a destinos específicos o tipos de destino (por ejemplo, los de sol y playa, los urbanos, los temáticos, etc.) y detectar cómo los turistas encarnan estatus y roles sociales reales o aspirados (indagaciones in situ a través de técnicas etnográficas -observación participante y/o entrevistas en profundidad-; entrevistas focales individuales o grupales con aplicación de técnicas proyectivas).

4. A modo de cierre: cuerpo y coenunciación

En los distintos apartados se ha ido indicando cuáles aportaciones disciplinares llegaron para quedarse y cuáles se han ido debilitando. Es claro que la condición semiótica del turismo, el carácter sígnico de las atracciones y la distinción entre producción y reconocimiento se cuentan entre las primeras, en tanto que la indagación en las motivaciones (búsqueda de lo auténtico o disfrute icónico) parecerían ubicarse entre las segundas, tal vez porque, como es apotegma en la sociosemiótica, no dejan de ser descripciones del sentido de la acción social desde el punto de vista del actor, en un encuadre correspondiente, de modo general, al idealismo fenomenológico que llevan a embrollarse con modelos subjetivistas (Verón, 1993).

En lo que respecta a las líneas futuras de indagación que seguirían ostentando cierta vigencia podríamos señalar dos. Ambas en buena medida destinadas a echar luz respecto de la especificidad de la enunciación marcaria, dada la reciente ampliación de su campo semiótico que empieza a atravesar áreas de intercambio regidas, hasta no hace mucho, por otras lógicas discursivas. Una reflexión semiótica sobre las condiciones de producción divergentes de las marcas destino respecto de las de otros sistemas de intercambio (económico y de mensaje) es campo de problemas relevante (Tatavitto, 2012), por cuanto no pocas naciones han emprendido acciones tendientes a posicionarse en tanto marcas, lo que ha generado un amplio debate sobre la legitimidad de esta estrategia y las tensiones, solapamientos y diferencias entre los dominios de las políticas económicas, las comunicacionales y las de relaciones exteriores (Szondi, 2008, 2007; Kemming, 2007; Dinnie, 2003; Skinner, 2007; Chaves, 2011; Verón, 2011). A continuación reseño las líneas más prometedoras de intervención semiótica, previamente mencionadas.

4.1 Modos de participación del cuerpo y lo biológico

Una dirección ya empieza a insinuarse a partir de cuestionamientos de la centralidad de la mirada en la semiosis turística cuando plantean una producción-consumo de sentido multisensorial. En este caso, los desarrollos semióticos centrados en las formas de significación con soporte en el cuerpo, tales como las que se advierten los últimos trabajos de Eliseo Verón (2013), pueden permitir

una mejor comprensión de las diferencias entre las condiciones de producción las marcas destino y las de otras industrias.

Así es dable observar en el caso de los destinos que las condiciones de producción-consumo (en el sentido veroniano del término) de los intercambios turísticos exhiben en ambos polos una incidencia de lo biológico y lo natural comparativamente mayor respecto de otros sistemas industriales (por ejemplo frente a aquellos más independientes del polo biológico, como ocurre en la industria textil que prescinde de él para la obtención de sus materias primas al producir telas sintéticas). Especialmente los así llamados destinos de naturaleza (una de las tipologías de mayor crecimiento sostenido mundialmente) intensifican las relaciones y determinaciones entre los polos biológicos de la producción y el consumo. Por ello muchas de las operaciones comunicacionales de la industria subrayan la experiencia corporal y psíquica de bienestar para el turista, así como de preservación del recurso natural, de sus escasos perjuicios para el entorno, lo que contribuye a la protección de las culturas y prácticas a él asociadas. En consecuencia, las relaciones entre turismo y comunicación se sitúan en diferente escala con respecto de otros regímenes industriales que pueden limitarse a registros discursivos basados en los sentidos a distancia (oído, vista). Por el contrario, el turístico demanda siempre la mediación de los sentidos de proximidad para definir una plena experiencia o inmersión en el destino: tacto, sabor, olor y diversas combinaciones. Hasta acá estas propiedades engloban también a la industria agroalimentaria (Traversa, 2003), pero la diferencia se observa en la integralidad *immersiva* que supone el consumo turístico. De esta manera, la comunicación centrada en este dominio conjuga el inicio natural del proceso de consumo (una degustación de manjares regionales, una caminata por senderos de montaña, por caso) con la acción de “vivenciarlo e inscribirlo” integralmente en el cuerpo - sea como movimiento o como envoltura - que está sometido a los efectos y las reacciones somáticas y afectivas que genera el recorrido por los distintos lugares del destino y sus múltiples atracciones y que imprimen su firma (índice) en la envoltura sensorial del cuerpo explorador (Fontanille, 2004). La descripción y análisis de estos “procesos indiciales silenciosos inscriptos en la red” (Verón, 2013, p.338) y que definen la inscripción corporal en la semiosis, bien podría ser llevada a cabo a partir de los enfoques e intercambios entre la sociosemiótica y la semiótica de las pasiones.

Finalmente, si bien los destinos podrían ser asimilables a la noción de marcas sombrillas por ausencia de direccionamiento a un mercado objetivo único dada su oferta múltiple, ellos son, sin embargo, desde el principio mismo, biológica y naturalmente diversificados, a diferencias de las sombrillas amplias de otros regímenes industriales.

4.2 Matrices vinculares y coenunciativas

En tanto entidad coenunciativa (Culioli, 2010)² la marca, tal como se propone aquí, gerencia identidades y vínculos en el mercado de consumo (Verón, 2011) y define una operatoria vincular (no sólo productiva y material) que intenta ser el lugar u oportunidad de acceso a un mundo posible, aquel al que desea acceder cierto segmento de público, a través del acto de consumir una particular mercancía; propone así un vínculo de adhesión donde ella se espeja con ese universo aspiracional que define el deseo del cliente y que lo constituye. El espejo aquí es vehículo para la captura y retención de quien también es objeto y blanco de otros competidores.

Ahora bien, podría pensarse que esas configuraciones vinculares plantean diferencias con las que ocurren en los intercambios turísticos, de modo más visible en los viajes a destinos internacionales o, dentro de un mismo territorio o región, hacia aquellos lugares más inexplorados y secretos. En este caso, el vínculo que plantean los mercados receptores que se orientan a la captura de ese tipo de flujo ponen en juego una matriz coenunciativa de orden diferente, por cuanto el mundo representacional movilizado en esta ocasión busca que la identificación y adhesión más que operar como espejo -es decir, indicando las afinidades con el público- funcione, en cierta medida, de modo contrario, ya que se buscaría despertar interés y deseo por algo que es sustantivamente del orden de la alteridad para el viajero potencial: sería aquí más bien la diferencia y el exotismo la proposición fundante del intercambio (Verón, E., 2011).

Notas

¹ La traducción de esta, como también del resto de las citas que figuran de aquí en más, es propia.

² Retomamos la proposición de Culioli para quien la enunciación es básicamente una actividad intersubjetiva, ya que el “enunciador es un origen subjetivo que se construye necesariamente como intersubjetivo. Nos construimos siempre un coenunciador” (2010:25). En su perspectiva, lo enunciativo pone el acento en los efectos de no-coincidencia producción-reconocimiento. Por tal motivo, resulta pertinente para la forma de darse el fenómeno de la marca como diseño de captura y ajuste con sus públicos objetivo.

Bibliografía

- Aas, Christina., LADKIN, Adele. y FLETCHER, John. (2005). Stakeholder collaboration and heritage management. *Annals of Tourism Research* 32 (1). Londres: Elsevier Ltd., 28-48.
- AGAPITO, Dora, DO VALLE, Patricia y DA COSTA MENDES, Julio (2012). Sensory marketing and tourist experiences. *Discussion Papers Nº10: Spatial and Organizational Dynamics*. Algarve: Research Centre for Spatial and Organization University of Algarve, 8-20.
- BAUDRILLARD, Jean. (1978) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.
- _ (1988). Simulacra and simulations. En M. Poster (ed.) *J. Baudrillard, Selected Writings* (p.166-184). Stanford: Stanford University.
- BRIEDENHANN, Jeannifer, RAMCHANDER, Praniil (2006). Township tourism- blessing or blight? The case of Soweto in South Africa. En M. Smith y M. Robinson (ed,) *Cultural tourism in a changing world. Politics, Participation and (R)epresentation* (p. 124-142) London: Channel View Publications.
- CATON, Kelle y ALMEIDA SANTOS, Carla. (2007). Heritage tourism on Route 66: Deconstructing nostalgia. *Journal of Travel Research*. 45(4), Londres: Sage, 371-386.

-
- _ (2008). Closing the hermeneutic circle? Photographic encounters with the Other. *Annals of Tourism Research*, 35 (1) Londres: Elsevier, 7–26.
- CHATELARD, Geraldine. (2005). Tourism and representations: Of social change and power relations in Wadi Ramm, Southern Jordan. En S. Latte Abdallah (dir.) *Images aux frontières. Représentations et constructions sociales et politiques. Palestine, Jordanie 1948-2000* (p. 194-251). Beirut: Institut Français du Proche-Orient (IFPO).
- CHAVES, Norberto (2011) *La marca-país en América Latina. Bases teóricas y técnicas del diseño de la marca-país y auditoría gráfica de veinte países latinoamericanos*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- COHEN, Erik. y COHEN, Scott (2012 a). Authentication: Hot and Cool. *Annals of Tourism Research*, 39 (3). Londres: Elsevier, 1295-1314.
- _ (2012 b). Current sociological theories and issues in tourism. *Annals of Tourism Research*, 39(4). Londres: Elsevier, 2177-2202.
- COHEN, Erik. (1984). The Sociology of Tourism: Approaches, Issues, and Findings. *Annual Review of Sociology*, 10. Chicago: Annual Reviews Inc ., 373-392.
- COLE, Stroma (2005). Cultural tourism, community participation and empowerment. En M. Smith y M. Robinson (ed.) *Cultural tourism in a changing world. Politics, Participation and (R)epresentation* (p.89-103). London: Channel View Publications.
- CULIOLI, Antoine (2010). *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- CULLER, Jonathan (1988). *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Oxford: Blackwell Publishing.
- DANN, Gerard y NORDSTRAND, Katherine (2009). Promoting wellbeing via multisensory tourism. En R. Bushell y P.J. Sheldon (eds.) *Wellness and Tourism* (p. 125-137). Nueva York: Cognizant Communication Corporation.
- DINNIE, Keith (2004). Place branding: overviews of emerging literature. *Place Branding*, 1 (1). Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1-10
- ECO, Umberto (1987). *Travels in Hyperreality*. Londres: Picador.
- EDENSOR, Tim (2001). Performing tourism, staging tourism. (Re)producing tourist space and practice. *Tourist studies* 1(1). Londres: Sage Publications, 59-81.
- ECHTNER, Charlotte y PRASAD, Pushkala (2003a). The context of third world tourism marketing. *Annals of Tourism Research*, 30(3). Londres: Elsevier Science Ltd., 660-682.
- ECHTNER, Charlotte y RITCHIE J.R. Brent (2003b). Measurement of Destination Image. *The Journal of Tourism Studies*, 14 (1), Townsville: James Cook University, 37-48.
- ECHTNER, Charlotte (1999). The semiotic paradigm: implications for tourism research. *Tourism Management* 20. Londres: Elsevier Science Ltd., 47-57.
- FLOCH, Jean-Marie (1993). *Semiótica, marketing y comunicación* Barcelona: Paidós.
- FONTANILLE, Jacques (2004). Cuando el cuerpo testimonia: aproximación semiótica al reportaje. *Soma et sema. Figures du corps*. París: Maisonneuve & Lorose, 225-240.
- FRON, John (1997). *Time and Commodity Culture. Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. New York: Oxford University Press.
- GALE, Tim (2005). *Modernism, post-modernism and the decline of British seaside resorts as long holiday destinations: A case study of Rhyl, North Wales*. *Tourism Geographies*, 7 (1). Londres: Routledge. Taylor & Francis Group, 86-112.
- GOFFMAN, Erwin (1993). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Bs As: Amorrortu.
- HALKIER, Bente (2010). Focus groups as social enactments: integrating interaction and content in the analysis of focus group data. *Qualitative Research* 10 (1). Londres: Sage, 71–89.

-
- HOLLOWAY, Donell, GREEN, Lelia y HOLLOWAY, David (2011). The intratourist gaze: Grey nomads and other tourists. *Tourist Studies*, 11(3). Londres: Sage, 235-252.
- HOLT, Douglas (2004). *How brands become icons. The Principles of Cultural Branding*. Boston: Harvard Business School Press.
- KEMMING, Jan Dirk y SANDIKCI, Özlem (2007). Turkey's EU accession as a question of nation brand image. *Place Branding and public diplomacy*, 3 (1). Londres: Palgrave Macmillan Ltd., 31-41.
- LOGAN, William (2001). Globalizing heritage: World heritage as a manifestation of modernism and challenges from the periphery. En *Proceedings of Australia ICOMOS National Conference 2001: 20th Century Heritage – Our Recent Cultural Legacy* (pp. 51-57). Adelaide 28 Noviembre - 1 Diciembre 2001. Digitalmente disponible en: <http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30004820/logan-globalizingheritageworld-2001.pdf> (consultada el 11/11/13).
- LUHMANN, Niklas (2007). *Introducción a la teoría de sistemas*. México DF.: Universidad Iberoamericana.
- _ (1998). Interpenetración. En N. Luhmann, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. (p. 199-235) Barcelona: Antrophos.
- LUMLEY, Robert (1988). *The museum time-machine*. Londres: Routledge.
- MAC CANNELL, Dean (1999) [1976] *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Berkeley: University of California Press.
- _ (2001). Tourist Agency. *Tourist Studies*, 1(1). Londres: Sage, 23–37.
- MACCARRONE-EAGLEN, Agata (2009). An analysis of culture as a tourism commodity. *Tourism, Culture & Communication* 9. Putnam Valley, NY: Cognizant Communication Corporation, 1-14.
- MAOZ, Darya (2006). The mutual gaze. *Annals of Tourism Research*, 33 (1). Londres: Elsevier Science Ltd., 221-239.
- MCMORRAN, Chris. (2008). Understanding the “heritage”. Heritage tourism: Ideological tool or economic tool for a Japanese hot spring resort? *Tourism Geographies*, 10 (3). Londres: Taylor & Francis Group, 334-354.
- MEDINA, Laurie Kroshus (2003). Commoditizing culture: Tourism and Maya Identity. *Annals of Tourism Research*, 30 (2). Londres: Elsevier Science Ltd., 353–368.
- PRETES, M. (1995). “Postmodern tourism. The Santa Claus Industry. *Annals of Tourism Research*, 22 (1). Londres: Elsevier Science Ltd., 1-15.
- RICKLY-BOYD, Jillian M. (2012). Authenticity and aura. A Benjamin approach to tourism. *Annals of Tourism Research*, 39 (1). Londres: Elsevier Science Ltd., 269–289.
- ROSSOLATOS, G. (2012). Applying structuralist semiotics to brand image research. *The Public Journal of Semiotics* IV (1), 25-82. Electrónicamente disponible en: http://www.academia.edu/2039150/Applying_Structuralist_Semiotics_to_Brand_Image_Research (consultado el 11/11/13).
- RUIZ COLLANTES, Xavier (2011). Marcas para vender historias para vivir. Marca, narración y sentido. *deSignis. Revista de la FELS*, 17. Buenos Aires: La Crujía, 60-68.
- RYAN, Chris, HUGHES, Karen y CHIRGWIN, Sharon (2000). The gaze, spectacle and ecotourism. *Annals of Tourism Research* 27 (1). Londres: Elsevier Science Ltd., 148-163.
- SALAZAR, Noel (2006). Antropología del turismo en países en desarrollo: análisis crítico de las culturas, poderes e identidades generados por el turismo. *Tabula Rasa* 5. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 99-128.
- SEMPRINI, Andrea (1995). *El marketing de la marca. Una aproximación semiótica*. Barcelona: Paidós.
- SKINNER, Heather y KUBACKI, Krzysztof (2007). Unravelling the complex relationship between nationhood, national and cultural identity and place branding. *Place branding and Public diplomacy*, 3. Londres: Palgrave Macmillan Ltd., 305 – 316.

-
- STIGLITZ, Joseph E. (2002). La información y el cambio en el paradigma de la ciencia económica. *Revista asturiana de economía* 25. Electrónicamente disponible en: http://www.ucv.ve/fileadmin/user_upload/facultad_agronomia/Imagenes/J_Stiglitz_Nuevo_Paradigma.pdf (consultado el 27/08/2010).
- SZONDI, György (2008). Public Diplomacy and nation branding: conceptual similarities and differences. En V. Dethoit y E. Huijgh (ed.) *Discussion papers in diplomacy* Amsterdam: Netherlands Institute of International Relations 'Clingendael' and Antwerp University
- _ (2007). The role and challenges of country branding in transition countries: The Central and Eastern European experience. *Place Branding and Public Diplomacy*, 3. Londres: Palgrave Macmillan Ltd., 8-20.
- TATAVITTO, Silvina (2012). Viajar y conocer, representaciones y prácticas construidas por el discurso de la provincia de Corrientes como destino turístico. *Actas del XIV Congreso RedCom*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Electrónicamente disponible: <http://www.comonbyte.com.ar/portfolio/cdRedCom/ponencias/eje04/PON04TATAVITTO>
- THELLEFSEN, Torkild, SØRENSEN, Bent, DANESI, Marcel y ANDERSEN, Christian (2005). A Semiotic Note on Branding. *Cybernetics And Human Knowing*, 14 (4): 59-69. Electrónicamente disponible en: http://vbn.aau.dk/files/14102924/christian_andersen_a_semiotic_note.pdf (consultado el 11/11/13)
- TRAVERSA, Oscar (2003). Sistema agroalimentario y comunicación. *Cuadernos del CEAGRO*, 4. Bs As: Fac. Ciencias Agrarias, Universidad de Lomas de Zamora.
- URRY, John. (1990). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Londres: Sage.
- _ (2003). The sociology of tourism. En C. Cooper (ed) *Aspects of tourism. Classic reviews in tourism* (p. 9-21). Londres: Cromwell Press.
- VERÓN, Eliseo (2013). *La semiosis social 2: ideas, momentos, interpretantes*. Bs As: Paidós.
- _ (2011). No hay por qué inquietarse: Brasil es una marca. *Papeles en el tiempo* (p. 235-237). Buenos Aires: Paidós.
- _ (2007). Del sujeto a los actores. La semiótica abierta a las interfaces. En J.J. Boutaud y E. Verón, *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication* (p. 165-178). Paris: Lavoisier, Hermès Science.
- _ (1993) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Animación y acción en vivo en el cine de Hollywood. ¿Hacia una desaparición de las fronteras?

Julián Tonelli

juliantonelli84@gmail.com

Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea.

Mónica Kirchheimer. Mabel Tassara (co-directoras). María Alejandra Alonso. Ángeles Mendoza. Diego Maté. Julián Tonelli.

Proyecto UBACYT, Facultad de Ciencias Sociales (UBA)

Resumen

El presente trabajo se propone analizar algunos ejemplos conectados con la evolución del cine de animación y acción en vivo hollywoodense. Este artículo destaca cuatro momentos históricos. Primer momento: orígenes del cine – década del 40. Las obras de animación y acción en vivo de esta época se caracterizan por una materia significativa autorreflexiva. Segundo momento: década del 40 – década del 70. Se emprende una búsqueda de verosimilitud, de aproximación a los parámetros representativos propios de la acción en vivo. Los personajes animados triunfan en los géneros fuertes del *star system*. Tercer momento: década del 50 – década del 80. Proliferación de nuevas técnicas. Hibridaciones de géneros y estilos.

Cuarta etapa: década del 90 - presente. En la era de la imagen digital, las fronteras entre animación y acción en vivo tienden a desaparecer. Retorno de lo *reprimido* del cine.

Palabras clave: animación, acción en vivo, realismo, imagen digital.

Introducción

La premisa del siguiente texto consiste en analizar algunos ejemplos conectados con la evolución del cine de animación y acción en vivo hollywoodense, desde sus inicios en los albores del Siglo XX hasta su actual período de aparente declive. ¿Sería pertinente hablar, acaso, de la historia de un género? ¹Podría decirse que, a lo largo de todo su desarrollo, este cine contó con el capital de previsibilidad suficiente para funcionar como género, o como subgénero dentro de un encuadre mayor. El objetivo aquí, de cualquier manera, no es explicar la naturaleza de su objeto en cuanto “horizonte de expectativas” (Steimberg, 1993, p. 55), sino detectar las transformaciones e hibridaciones atravesadas en ciertas áreas –tanto de producción como de efectos de sentido- por la combinación de lo animado y su contrapartida *real*.

El recorrido propuesto apunta a esbozar un panorama de los últimos años cuyo alcance temático aludiría a un más allá de los films mencionados. Ese más allá podría ser, quizás, el estatuto actual de la propia imagen de cine y del dispositivo -cambiante, escurridizo, inasible- que la determina. Como

punto de partida podemos afirmar que el período contemporáneo se caracteriza por una progresiva volatilidad de las fronteras entre lo animado y lo real, merced a las innovaciones impuestas por los procedimientos digitales y computarizados. Ahora bien, ¿De qué manera se llegó a esto? Las causas son múltiples y resultaría una empresa quimérica tratar de definir las en este espacio limitado. Podríamos tomar, en cambio, dos variables, dos ejes analíticos para nada exclusivos de la confluencia entre animación y acción en vivo, aunque sí preponderantes en ella: a) el modo de representación (entendido en cuanto estilo realista o no realista de la sustancia animada según el contexto); y b) la técnica utilizada. En un segundo nivel de relevancia no podemos dejar de referirnos a las filiaciones genéricas de estas películas, si bien aquí las sistematizaciones son más complicadas.

La segmentación se estructurará a partir de un eje histórico. Como primera etapa, la reflexión de lo animado sobre su propia materia expresiva, que abarca desde los orígenes del cine hasta la década del cuarenta. Como segunda etapa, la antropofomización de las fantasías animadas y su arribo a los géneros fuertes del *star system*, desde los años cuarenta hasta los setenta. Como tercera etapa, la hibridación posmoderna de materialidades, técnicas y clasificaciones discursivas, propia de la década del ochenta. La cuarta etapa se extiende desde mediados de los años noventa hasta la actualidad, y consiste en ese desvanecimiento de las fronteras entre lo animado y la acción en vivo, que ya hemos señalado.

Debido a problemas prácticos y de extensión, el corpus de ejemplos se limitará a productos de Hollywood, no sólo porque se trata de la industria más importante, sino también porque las transformaciones actuales en el cine de animación y acción en vivo –nuestro principal punto de interés- provienen de allí.

Volviendo a las delimitaciones de épocas y de corrientes estéticas, estas no pretenden ser absolutas; cada momento presentará excepciones, retrocesos, anticipaciones. Como en toda selección (y más si se tiene en cuenta la amplitud del objeto), cierta arbitrariedad se torna imprescindible. Por ello creí necesario remarcar la cuestión referente a los criterios orientadores. De acuerdo con tales pautas, en algunos casos los cambios principales serán de estilo representacional; en otros, de técnica. Ocupando el centro del análisis, el cine de animación y acción en vivo con sus avatares, sus historias, sus bifurcaciones imaginarias, sus maneras de construir mundos.

La era de la autorreflexividad

La imagen del aparato cinematográfico inicial era, por así decirlo, dibujada. Esto no sorprende si se consideran artefactos como el Zootropo de Horner (1820), el Fenaquitoscopio de Plateau (1828), el Kinematoscopio de Coleman Sellers (1861) y, especialmente, el Praxinoscopio de Reynaud (1877). En su libro *Understanding animation*, Paul Wells señala:

Still intrinsic to the understanding of these developments was the idea of the moving image as essentially magical [...] This notion was essentially eradicated by the realism of early cinema photography, but perpetrated [...] in the continuing development of the animated film² (Wells, 1998, p. 12)

Hay que tener en cuenta que esta imagen “mágica” mucho le debía al espectáculo de ferias y al vodevil, antecedentes ajenos a la proyección cinematográfica. De cualquier manera, el dispositivo cinematográfico de base fotosensible inventado por los hermanos Lumière cambió todo. Poco pudieron hacer los recursos animados frente a la impresión de realidad habilitada por el nuevo registro. La animación y sus criaturas, en consecuencia, fueron relegadas al terreno de la fantasía, expulsadas para siempre –eso se creía– del reino de lo real.

En este contexto surgió la tentación de hacer converger en un mismo plano lo real fotografiado y lo irreal animado. El primer producto de dicha convergencia es un corto del año 1900, realizado por Stuart Blackton y titulado *The enchanted drawing*, en el cual el director aparece dibujando el rostro de un hombre. Este fuma y bebe una copa de vino. A través del uso de *stop motion*, la cara dibujada se transforma y asume diversas expresiones. Años después, en 1914, se estrenó *Gertie the dinosaur* de Winsor McCay, donde un narrador real interactúa con el dinosaurio animado hasta adquirir su misma naturaleza. También podríamos mencionar la serie *Out of the inkwell* (1918-1929) de Max Fleischer, cuyo protagonista Koko the Clown salta fuera de la hoja de papel y del tintero para insertarse en el mundo exterior, o el episodio “Alice’s Wonderland” de la serie de Disney *Alice Comedies* (Walt Disney, 1923), en el que una niña real visita un estudio de animación, sólo para comprobar que los dibujos son capaces de cobrar vida y jugar con ella.

En todos estos casos la materia animada parecía resistirse a formar parte de lo real. En lugar de eso, reflexionaba sobre sí misma, se yuxtaponía a los elementos empíricos del cuadro revelando las costuras del proceso creativo que le había dado germen. Los personajes animados reafirmaban, de esta manera, su propia naturaleza (tal postura, por cierto, no era intencional sino que derivaba de los antecedentes extra fílmicos mencionados en torno a la naturaleza de la imagen mágica). Esta autorreflexión significativa no tenía lugar en todos los ámbitos de la animación -recordemos, a partir de los fabulosos experimentos de Méliès, el uso de *stop motion* en relatos de aventuras como *King Kong*, (M.C. Cooper, E.B. Schoedsack, 1933)-, aunque sí era la tendencia dominante en el dibujo animado.

La era del estrellato

En 1940 se estrenó el corto de la Warner *You ought to be in pictures*, dirigido por Ian Freleng, el cual supone un auténtico quiebre. Aquí, el astuto y envidioso Lucas convence a Porky de renunciar a las fantasías animadas para probar suerte allá afuera, en la industria del cine *real*. Engañado por

Lucas, el cerdito se dirige a la oficina del productor Leon Schlesinger y le comunica su renuncia. Sabiendo que su empleado se arrepentirá tarde o temprano, Schlesinger guarda el contrato, mira hacia la cámara y con un guiño cómplice nos dice: “volverá”. Tal como lo predice el hombre, Porky se termina percatando de su equivocación y decide regresar al atril, a la hoja de papel. Una vez allí le da una paliza al pato (este había usurpado su rol protagónico) y pone las cosas en su lugar. La idea del plumífero, no obstante, resultaría profética. Se necesitaba un ser animado más audaz que Porky para compartir cartel con los astros de carne y hueso, pues ese mismo año Disney estrenó *Fantasia* (*Fantasia*, 1940), otra película de animación y acción en vivo donde el Ratón Mickey, en el papel de estrella indiscutida de la factoría, interactúa con el director de orquesta Leopoldo Stokowski.

Los estudios Disney fueron los que, indudablemente, mejor advirtieron el potencial de sus personajes animados en el mundo real. Desde fines de la década del treinta, el estilo disneyano había descartado ciertas cualidades intrínsecas de la animación (la capacidad de asumir y exacerbar el artificio, el exceso de significante, y demás subversiones formales que habían cautivado, entre otros, a Eisenstein³) para embarcarse en una búsqueda de aproximación a los parámetros propios de la acción en vivo. Más importante que la temática de los films era que estos se inscribieran en las nuevas convenciones miméticas. Para integrarlas al *star system*, las factorías de Hollywood tuvieron que “antropomorfizar” a sus fantasías animadas. Todos los elementos –personajes, objetos, construcción del movimiento, gestos corporales, sonido- debían tender a la verosimilitud, a satisfacer un canon externo. En resumen: Disney adhirió a los esquemas realistas clásicos impuestos por lo que Noel Burch define como el Modo de Representación Institucional (MRI), dentro de una forma que se consideraba ontológicamente no realista.

Trasladada a la combinación con la acción en vivo, Esta nueva modalidad se presenta por primera vez en dos films realizados a partir de una gira de Disney por Sudamérica, *Saludos amigos* (N. Ferguson, W. Jackson, J. Kinney, H. Luske, W. Roberts, 1943) y *Los tres caballeros* (*The three caballeros*, N. Ferguson, 1945). Aquí se ve al Pato Donald y sus compinches bailando danzas tradicionales con los lugareños (entre los que se encuentra Aurora Miranda, hermana de Carmen Miranda) y aprendiendo sus costumbres. La MGM tomó nota de esto, haciendo bailar a Tom y Jerry con Gene Kelly en *Levando anclas* (*Anchors aweigh*, George Sidney, 1945) y nadar con Esther Williams en *Peligrosa cuando se moja* (*Dangerous when wet*, Charles Walters, 1953). Hasta el apático Droopy se da el lujo de coquetear con Lina Romay en *Senior Droopy* (Tex Avery, 1949). Cuando los personajes animados no hacían el papel de estrellas-embajadores, habitaban el universo de los cuentos, algo apreciable en *Canción del Sur* (*Song of the South*, H. Foster, W. Jackson, 1946), de Disney, donde el Tío Remus narra tres historias que son precisamente los tramos que incluyen caricaturas (estas, por cierto, no se reconocen como tales). A su vez, en *Mary Poppins* (Robert

Stevenson, 1964), Dick Van Dyke baila con unos pingüinos que, a fines diegéticos, son criaturas fantásticas y nada más que eso. Ya no había lugar, entonces, para aquellas experimentaciones autorreferenciales de comienzos de siglo. Los dibujos animados se habían convertido ellos mismos en actores del Hollywood *real*, cuya presencia se destacaba en tres géneros: la comedia, el musical y el cuento de hadas.

La era de la multiplicidad

Los años setenta y ochenta derribaron estas delimitaciones genéricas. En *Heavy Traffic* (Ralph Bakshi, 1973), las fantasías trasnochadas de un dibujante neoyorquino dan lugar a criaturas cuyo equivalente de carne y hueso son los antihéroes marginales del Nuevo Hollywood, como el Travis Bickle de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o el Joe Buck de *Perdidos en la noche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969). En este contexto, las caricaturas (indigentes, delincuentes de poca monta, prostitutas, etc.) se integran al violento y miserable submundo urbano de la era Nixon. El film, dirigido al público adulto, marcaría temáticamente el camino para obras como *Pink Floyd El Muro* (*Pink Floyd The Wall*, Alan Parker, 1982), en la cual los traumas de una estrella de rock (su maestro autoritario, su madre sobreprotectora, su esposa arpía) son corporizados por animaciones. Más allá de consolidar el vínculo de lo animado con lo adulto, la década del ochenta se caracterizó, en todos los ámbitos del arte, por el uso frecuente de la cita y del *pastiche*. En el entorno posmoderno, los entrecruzamientos se tornaron deliberados. ¿Cómo repercutió esta poética en el cine de animación y acción en vivo? Mientras que en los albores del siglo los seres animados habían revelado las costuras de su proceso de elaboración, ahora la autorreferencia no apuntaba hacia las capacidades lúdicas de una materialidad original sino a la yuxtaposición fílmica y extrafílmica de géneros y estilos. En *El festín del terror* (*Creepshow*, George A. Romero, 1982), la acción en vivo se convierte en animación, y la referencia estilística explícita a los comics de horror de los cincuenta (*House of mystery*, *Tales from the crypt* y *The Haunt of fear*, etc.) es un guiño cómplice al espectador. El matrimonio entre terror y animación, de hecho, resurgió en parte debido al uso de stop motion en *La cosa* (*The thing*, John Carpenter, 1982), *La gran huida* (*Dreamscape*, Joseph Ruben, 1984) y *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988), entre otros éxitos -cabe señalar que esta técnica había recibido un gran impulso gracias al método *Dynamation* creado por Ray Harryhausen⁴. Aparecían, además, nuevos dispositivos para combinar lo real y lo irreal, producto de la irrupción de poderosas compañías de efectos visuales, consagradas en la industria luego del impresionante éxito de *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, George Lucas, 1977). Películas como *E.T el extraterrestre* (*E.T. the extraterrestrial*, Steven Spielberg, 1982), *Los cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984), *La historia sin fin* (*The neverending story*, (Wolfgang Petersen, 1984), *Oz, un mundo fantástico* (*Return*

to Oz, Walter Murch, 1985) y *Willow* (Ron Howard, 1988) exhiben seres sobrenaturales elaborados mecánicamente, que por dicha configuración animatrónica pasan a formar parte de la acción en vivo. El espectador, de esta manera, ya no percibe materialidades distintas.

Con *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (*Who framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) era posible, a priori, imaginar un regreso a las fuentes, aunque el resultado fue otro. El film de Zemeckis no sólo rinde un sentido homenaje al policial negro de los cuarenta sino también a la era dorada de la animación americana, con las estrellas de Disney y Warner a la cabeza. Lejos del notable protagonismo de antaño, estas se han convertido en íconos de nostalgia, empero, su fisonomía no parecer ser la misma: pequeños detalles, como el brillo en el vestido de Jessica Rabbit, sugieren otros recursos de producción, otras maneras de dar vida a las fantasías de ayer. Por más extraño que suene, aquí todavía no hay intervención de la computadora, sino un trabajo monumental del equipo dirigido por Richard Williams. La cámara se mueve alrededor de los seres animados, logrando un nivel de profundidad inédito en cualquier animación hecha a mano. Es el canto del cisne de una era que se termina.

Los primeros efectos de la digitalización se observan en los personajes de Warner que protagonizan *Space jam* (Joe Pytka, 1996) junto a Michael Jordan, aunque para ese entonces las prácticas genéricas y estilísticas habían cambiado. En los años noventa, de hecho, la estética *cartoon* comenzó a desaparecer del cine de animación y acción en vivo. Las criaturas de *Jumanji* (Joe Johnston, 1995), *Sexo, bichos y rock 'n roll* (*Joe's apartment*, John Payson, 1996), *Pequeños guerreros* (*Small soldiers*, Joe Dante, 1998) y *Stuart Little* (Rob Minkoff, 1999) se alejan de la nostalgia, sólo deben su apariencia a los programas informáticos que, tomando modelos reales, se utilizaron para crearlas, una técnica destinada a generar figuras más auténticas que la vida misma.

La era del ocaso

En la década pasada, las nuevas tecnologías de animación no se interesaron demasiado por las formas del *cartoon*; apenas *Ósmosis Jones* (*Osmosis Jones*, B. Farrelly, Peter Farrelly, 2001), *Looney Tunes: De nuevo en acción* (*Looney Tunes: Back in action*, Joe Dante, 2003) y *Bob Esponja, la película* (*The SpongeBob SquarePants movie*, S. Hillenburg, M. Osborne, 2004) responden a ese canon. Asimismo, muchas caricaturas clásicas fueron sometidas a una notoria digitalización, tales son los casos de *Scooby Doo* (Raja Gosnell, 2002) y *Garfield: La película* (*Garfield*, Peter Hewitt, 2004), sólo que aquí se torna más necesaria que nunca la portación de un saber cultural previo; de lo contrario, ¿Cómo diferenciar a ese perro o a ese gato, versiones actualizadas de figuras entrañables, del osito de peluche de *Ted* (Seth MacFarlane, 2012)? Esta película, por cierto, introduce en la combinación

real/irreal el humor adulto popularizado por *sitcoms* familiares como *Los Simpsons* (*The Simpsons*, 1989-presente) y, años más tarde, *Padre de familia* (*Family guy*, 1999-presente).

En relación con las adscripciones genéricas, este momento se caracteriza por un retorno de los géneros de siempre -aventuras, comedia, ciencia ficción, infantil- que poco se asemeja a las mixturas de la década del ochenta. Aquí, por lo tanto, no se registran avances significativos en cuanto a la evolución histórica planteada. Distinto sería el caso si se consideraran algunas innovaciones internas de dichos géneros, por ejemplo, la tendencia recién mencionada, consistente en el abordaje a tópicos adultos o “políticamente incorrectos” en la comedia animada destinada al público familiar.

Con todo, la presente coyuntura coloca al cine de animación y acción en vivo en una inédita encrucijada al examinarse más detenidamente el campo de la técnica. Si nos referimos a películas como *La ciudad del pecado* (*Sin city*, Robert Rodríguez, 2005) y *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, Tim Burton, 2010) –la primera transpone al cine el comic de Frank Miller, valga la salvedad en torno a los rasgos estilísticos derivados del lenguaje fuente- ya no podríamos hablar de un contraste entre lo real y lo irreal. En nuestra incertidumbre con respecto a la imagen, ya no contamos con herramientas cognitivas suficientes para distinguir los seres y objetos animados de aquellos que no lo son. El avance digital es implacable y ni siquiera los actores de carne y hueso han podido detenerlo. Si en algún momento Tom y Jerry debieron someterse a la vara realista para acceder al *star system*, ahora este sistema deberá adaptarse a la visualidad inédita del nuevo siglo en pos de asegurar su vigencia, al menos en el marco de ciertos géneros. Las celebridades de estas películas (Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Bruce Willis, Mickey Rourke) siguen siendo las mismas de siempre, nadie podría tener dudas al respecto, ¿O sí? El debilitamiento de la barrera que dividía lo animado de lo empírico queda expuesto de lleno en una obra como *Avatar* (James Cameron, 2009), acaso la confirmación radical de lo que *La Guerra de las Galaxias Episodio I: La amenaza fantasma* (*Star Wars Episode I: The phantom menace*, George Lucas, 1999) insinuó una década antes.

Varios autores han analizado con lucidez el momento actual de la animación en el cine. Uno de ellos es Philip Kelly Denslow, quien en su ensayo *What is animation and who needs to know?* expresa que todas las definiciones de animación deben ser re pensadas en el contexto de tecnología cambiante (1997: 2-4). La palabra film implica una restricción tecnológica.

[la palabra film] se está volviendo anacrónica con el reemplazo de las formas de producción y distribución de base química por medios electrónicos y digitales. [...] Las técnicas de composición continúan avanzando, dejando un margen de separación cada vez menor entre las partes de acción en vivo y de acción no en vivo de una producción. [...] Con la futura digitalización de todos los media, todas las formas de producción serán animación (trad. a.)

El otro es Lev Manovich, cuya opinión en el ensayo *¿Qué es el cine digital?* se asemeja a la de Denslow

El rol privilegiado que cumple la construcción manual de imágenes en el cine digital es un ejemplo de un fenómeno más amplio: el retorno de técnicas de imagen móvil pre-cinemáticas. Marginadas por la institución del cine narrativo de acción en vivo del siglo veinte, que las relegó a los dominios de la animación y los efectos especiales, estas técnicas reemergen como la fundación de la cinematografía digital. Lo que era suplementario en el cine deviene su norma, las que eran sus herramientas devienen su centro. Los medios digitales nos devuelven lo reprimido del cine. [...] La cultura de la imagen móvil está siendo redefinida otra vez, el realismo cinematográfico está siendo desplazado de su lugar hegemónico para convertirse en solamente una opción entre muchas. (Manovich, 1995, p. 28-29)

El ocaso de la técnica fotosensible acarrea, en esta coyuntura, una pérdida de “efecto de realidad”. Ya no resulta evidente creer en la imagen, pues, un siglo más tarde, ella ha vuelto a ser *mágica*. Podría decirse que, en este cine mágico del nuevo siglo, las fronteras entre lo real y lo fantástico se tornan borrosas.

Conclusiones

Como primera observación final: en el interior discursivo de los textos, la cuestión de la autorreferencialidad con respecto al proceso creativo de los seres animados se halla ausente desde comienzos del siglo pasado. Las técnicas contemporáneas se hacen invisibles ante nuestros ojos, nada de lo que vemos remite al origen o la elaboración de sus criaturas. Esa imagen mágica mencionada por Wells, de hecho, se nos presenta más abarcadora que nunca.

Como segunda observación: la sustancia animada aún conserva el molde realista impuesto por Disney, si bien en los films más recientes la totalidad de lo visible es absorbida de modo indistinto por la factura digital. Lejos de lo que ocurría en el segundo y en el tercer período de este desarrollo, hoy en día resulta ya imposible diferenciar un realismo netamente estilístico (el de la animación de raíz disneyana) de otro cuya técnica supone la reproducción de lo real (el de la acción en vivo captada por los procedimientos fotosensibles). La pérdida de la huella, del indicio, inaugura así el juego de la pura iconicidad. Ahora es en ambos frentes, y con más claridad que nunca, donde el realismo permite entrever su condición de estilo.

Frente a este panorama, ¿Es posible afirmar que el cine de animación y acción en vivo se dirige inexorablemente hacia su desaparición? Si nos regimos por el pensamiento de Denslow, según el cual todas las formas de producción pasarán a ser animadas en un corto plazo, la respuesta sería afirmativa. Películas como *Ted*, sin embargo, demuestran lo contrario. El realismo de la acción en vivo mantiene intactos los efectos de contraste, incluso en la era digital. Es de suponer, entonces, que de aquí en adelante dichos efectos dependerán de una yuxtaposición de estilos más que de

técnicas. La huella ha sido mágicamente borrada, pero la impresión de realidad permanece. Y con ella -junto a ella- la fantasía.

Pensar sobre el cine de animación y acción en vivo conlleva, a fin de cuentas, una reflexión sobre la imagen, sobre los dispositivos, sobre un *estar en el mundo* propio de los discursos animados y sus creaciones. Durante un siglo, estos aceptaron el desafío de la imagen fílmica y la enfrentaron en su propio terreno, aun sabiéndose minoría. La premisa de este trabajo consistió en dar cuenta de esa historia atravesada por sumisiones y rebeliones, hasta llegar a las transformaciones dramáticas, inéditas, del momento presente. Resultaría inútil, sin duda, buscar algo parecido un a cierre en este proceso. El paisaje audiovisual del siglo XXI es el espacio donde lo reprimido del cine ha sido liberado, y la magia de dicho fenómeno permite imaginar nuevas modalidades en el encuentro de lo real con lo irreal, nuevos acoplamientos de sentido, nuevas dimensiones de lo posible.

Notas

¹ Según la clasificación realizada por Oscar Steimberg (1998), los géneros son clases de textos u objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que, en su recurrencia histórica, instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño de intercambio social y semiótico. A diferencia de los géneros, los estilos constituyen “maneras de hacer” discursivas. Los primeros (cuyo carácter institucional habilita su condición de “horizontes de expectativas”) trabajan en sincronía (un determinado género, gracias a un efecto de conjunto, es reconocido socialmente en relación con otros en un momento determinado), mientras que los segundos funcionan en diacronía, debido a su labilidad y menor consolidación social, así como a su condición expansiva y centrífuga, propias de un modo de hacer.

² Todavía intrínseca a estas invenciones era la idea de la imagen móvil como esencialmente mágica [...] Esta noción fue erradicada por el realismo del cine fotográfico, pero perpetuada [...] en el film animado (trad. a.).

³ En su libro *Understanding animation* (1998), Paul Wells señala que Eisenstein relacionaba la aparente libertad de la forma animada con la libertad personal e ideológica. La libertad de expresión sostenida en la animación era para él esencialmente un lenguaje utópico. Mientras que el cineasta soviético admiraba los principios estéticos inherentes al lenguaje de la animación (el carácter flexible y mutante de la forma animada), y más particularmente a los primeros trabajos de Disney, la propia Disney se preocupaba cada vez más por la máquina y por el devenir de la animación como industria, privilegiando el advenimiento de nuevas tecnologías (Wells, 1998, p. 22).

⁴ Ya hemos mencionado el uso de la técnica *stop motion* con respecto a la combinación entre animación y acción en vivo. Esta consistía en la utilización de modelos en miniatura dentro de sets en miniatura, que luego eran fotografiados cuadro por cuadro en distintas poses, creando así la impresión de movimiento. El recurso, al menos en su forma inicial, traía complicaciones para conjurar lo animado y lo real en un mismo cuadro. Fue Ray Harryhausen, discípulo de Willis O’ Brien, quien ideó un nuevo método, llamado *Dynamation*, el cual permitía sincronizar los movimientos de los modelos con la acción real previamente filmada.

Referencias

- DENSLow, Philip Kelly. What is animation and who needs to know? An essay on definitions. En Pilling, Jayne (ed.) (1997). *A reader in animation studies*. Sidney: John Libbey.
- MANOVICH, Lev (1995). El cine, el arte del Index, en La Ferla, Jorge (ed.), 2008. *Imágenes para pensar, en Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las Prácticas Mediáticas Predigitales y Postanalógicas, MEACVAD_08*. Buenos Aires: Ed. Aurelia Rivera - Nueva Librería.

STEIMBERG, Oscar (1998). Proposiciones sobre el género en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

WELLS, Paul, 1998. Thinking about animated films, en *Understanding animation*. Nueva York: Routledge, pp. 11-35.

Bibliografía de consulta

CHOLODENKO, Alan (2007). *The Illusion of Life II: More Essays on Animation*. Sidney: Power Publications.

LINDVALL, Terrance, MELTON, J. Matthew, Towards a post-modern animated discourse: Bakhtin, intertextuality and the cartoon carnival. En Pilling, Jayne (ed.) (1997). *A reader in animation studies*. Sidney: John Libbey.

LISENMAIER, Timo (2011). Actors in Sin City's Animated Fantasy: Avatars, Aliens, or Cinematic Dead-ends?, en *Animation Studies Online Journal*, 6, Agosto, 2011.

<http://journal.animationstudies.org/actors-in-sin-citys-animated-fantasy-avatars-aliens-or-cinematic-dead-ends/> [Septiembre 2013]

TASSARA, Mabel (2001). Sobre la mixtura de géneros y estilos, en *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel.

Lecturas sobre los territorios escriturales e identitarios en la novelística de Raúl Novau

Romina Tor

romina.tor@hotmail.com

Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos

Carmen Santander (directora). Carla Andruskevicz. Carmen Guadalupe. Javier Chemes. Claudia Burg. Silvia Insaurralde. Sergio Quintana. Carolina Mora. Rodrigo DG Ríos Giménez. Yanina De Campos. María Eugenia Mercol. Marcos Pereyra. Carolina Fernández. Franco Barrios.

Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Resumen

El siguiente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación titulado *Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos*, dirigido por la Doctora Carmen Santander. Éste se propone indagar acerca de los proyectos autorales de determinados escritores misioneros considerando las dinámicas del campo cultural y los mecanismos de producción y circulación de los discursos en un territorio fronterizo e intercultural.

Considerando este posicionamiento, las siguientes indagaciones serán aproximaciones iniciales en torno al proyecto autoral y novelístico de Raúl Novau y reflexiones acerca del género novela dentro de las particularidades de un territorio cultural y editorial como el nuestro.

Nuestras incursiones acerca de los modos y dispositivos de construcción de una novela de tipo territorial, por su parte, nos permitirían reflexionar acerca del lugar de la misma en el campo cultural y de los mecanismos de conformación de lo identitario y nacional en un territorio intercultural.

Palabras claves: Territorio, autor, interculturalidad, identidad/es

Keywords: Territory, autor, interculturality, identity/ies

El proyecto en el cual se enmarca el siguiente trabajo se denomina *Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos*. Desde el equipo de investigación, nos proponemos indagar acerca de los proyectos autorales de un grupo de escritores "misioneros" (muchos de ellos oriundos de otras provincias) y su vinculación con las dinámicas del campo cultural intelectual y el mercado editorial con sus respectivos mecanismos de producción y distribución. A partir de esta distinción, por lo tanto, hablamos de *autores territoriales* como aquellos que ocupan y habilitan un territorio (lingüístico/literario, político, intelectual) particular que, retomando la definición de Foucault acerca de la *función autor*, implica un posicionamiento crítico en los espacios de significación y las

dinámicas de poder, desplegando discursividades fundadoras que conforman un proyecto autoral. Al respecto, el filósofo francés dice:

El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. (Foucault, 1985, p. 60)

El siguiente escrito, por su parte, se centrará en el proyecto novelístico de Raúl Novau y corresponde a los avances efectuados en el plan de investigación *Un proyecto novau(e)lesco: Configuraciones lúdicas y territoriales en la novelística del escritor Raúl Novau* desarrollado en el marco de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas 2012 y orientado a la producción de la tesis de Licenciatura en Letras.

Oriundo de Corrientes y trasladado a Posadas, Misiones desde muy pequeño, veterinario de profesión, este autor cuenta con tres novelas publicadas: *Loba en Tobuna*, su primera novela fue impresa en el año 1991 con el apoyo del Instituto Provincial de Lotería y Casinos (IPLYC) –institución que respaldó económicamente varios libros del autor- y la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones. Catorce años después, en el 2005, es reeditada por el Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Misiones con la finalidad de ser distribuida en las bibliotecas escolares. *Diadema de Metacarpos*, seleccionada en un concurso realizado por la Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) y publicado en 1993, y *Liberia polaca* publicada digitalmente en yoescribo.com en el 2006 y luego en el 2009 en soporte papel en una versión acortada bajo el nombre *Liberia*.

Las tres novelas poseen fuertes enclaves geográficos-ideológicos que repiensen los mecanismos identitarios de un territorio fronterizo y liminar. En ellas se reflexiona acerca del discurso histórico y las configuraciones nacionales que sobrepasan los límites jurídicos de nuestra Provincia, entablando diálogos permanentes con otros territorios y exhibiendo un espacio no neutral donde se divisan las tensiones y conflictos de un territorio por construir, en el que la relación con el otro crea diversos intersticios de negociación y reconfiguración.

Nos proponemos, entonces, constelar aproximaciones y reflexiones en torno a los territorios que construyen estas novelas y divisar la complejidad de esta escritura en vinculación con las características de un territorio sociocultural fronterizo e híbrido, habilitando nuevas lecturas en torno a los conceptos ya instituidos por la crítica literaria.

Los territorios de la novela

Adentrarnos en un género como el de la novela en nuestro territorio resulta significativo debido a que los géneros más arraigados y difundidos en la tradición literaria misionera son el del cuento y la poesía.

De este modo, pensar acerca de una novela de tipo territorial, en primer lugar, implicaría reflexionar acerca de qué territorios específicos construye tal novela y qué relación mantiene con las ya mencionadas y reconocidas características del color local y de lo regional. Proponemos desde este lugar, entonces, una lectura inicial acerca de la novelística de Raúl Novau que intentará reflexionar acerca de los mecanismos de construcción de lo nacional y lo identitario, y la presentación de un territorio complejo en el cual intervienen y se relacionan diferencias culturales que se vinculan mutuamente en una relación intercultural, donde el *otro* necesariamente es ineludible en el discurso del *yo*.

Debemos recordar en *Las figuras del habla misionera* junto con Amable que Misiones comparte solo un 10% de su territorio con el resto del territorio nacional, por ello la frontera más que un concepto teórico es nuestra realidad cotidiana. Además de las fronteras en relación con los países limítrofes debemos considerar aquellas que se conforman y se transgreden al interior de nuestro territorio. La constitución de los límites se conforma a partir de la “diferencia”, entre el adentro y el afuera, entre la periferia y el centro, y se instala a partir de políticas de estado que definen hasta donde llega la jurisdicción de nuestra identidad.

Es necesario, por lo tanto, que retomemos los orígenes y el desarrollo de la novela moderna y su vinculación con la *escritura de las naciones*:

Las naciones, entonces, son construcciones imaginarias que dependen de un aparato de ficciones culturales en el cual la literatura de ficción desempeña un papel decisivo. En este marco, la aparición del nacionalismo coincide especialmente con una forma de literatura: la novela. (Brennan, 2010, p. 73)

En el adentramiento a un género también en construcción como el de la novela en Misiones, podemos por lo tanto leer y reflexionar sobre los procesos discursivos y semióticos que implican la construcción de territorios lúdicos, políticos y lingüísticos. La vinculación del género novela con la conformación de narraciones alrededor de la idea de nación nos resulta muy significativo porque nos lleva directamente al interrogante de cómo escribimos acerca de lo nacional en los márgenes, donde los límites que otorgan estabilidad a la nación son líquidos y porosos, donde la idea de lo nacional implica necesariamente las narraciones y discursos de los “otros” desde adentro de nuestros límites jurídicos pero también en los bordes. Nos encontramos entonces con la respuesta de Bhabha que pone en primer plano la paradoja de los dispositivos identitarios: nuestra lectura acerca de los *otros* surge cuando

creemos que hablamos más íntimamente entre *nosotros* (Cfr., 2010, 216), y cuando la seguridad de los límites se resquebrajan.

Narrar la Nación

Nación y narración, de este modo, son dos caras de una misma moneda. El dispositivo nacional configura espacios ambivalentes. Por un lado, subordina, limita y reproduce, y por otro, construye un espacio para la creación y la producción.

Estas dos funciones de *lo nacional* despliegan lo que Bhabha denomina el discurso interrumpido de la nación. A través de éste, se entretienen dos temporalidades, la temporalidad de los hechos históricos, denominada pedagógica, y la performativa que manifestaría el presente enunciativo vivo del pueblo que aún continúa configurando los mecanismos de construcción de una contemporaneidad nacional. Estas dos temporalidades se entrecruzan y se reformulan a lo largo del tiempo.

Las tres novelas de Novau, ponen, de alguna manera, en tensión la *seguridad* del territorio nacional y nos permiten pensar en la hibridación y la interculturalidad como mecanismos que configuran los dispositivos identitarios más allá de las pretendidas respuestas estables del aparato oficial. Lugar tercero como lo llama De Certeau, lugar intermedio (in between) como hace referencia Bhabha, un espacio móvil de negociación de la partes, el relato construye puentes sobre y a través de las fronteras, reconfigurándose constantemente en una dinámica en el que el *otro* forma parte de lo *propio*.

En la novela *Loba en Tobuna*, por ejemplo, podríamos distinguir una relectura localista de la historia oficial que narra la masacre de Ezeiza. En ella entonces, distinguiremos un juego de voces que demostrarán las tensiones y conflictos de la lectura histórica, enfocándose en variados personajes *del interior* que viven el episodio histórico en la capital. Este libro nos permitirá trabajar otro de los aspectos que leemos en la novelística de Novau, el despliegue lúdico como política de escritura, en este caso en relación con la re-escritura histórica y la reivindicación de la polifonía en este tipo discurso.

En *Diadema de Metacarpos*, por su parte, podemos observar la fluidez de las fronteras al narrar la historia acerca de la dictadura del Paraguay, y cómo estas fronteras son rotas a su vez por políticas de estado que permiten que distintos territorios se vinculen y se interrelacionen (tan solo recordemos las numerosas familias paraguayas exiliadas que buscaron refugio en nuestro territorio). Esta novela entonces, resultará también una relectura del discurso histórico, focalizando su narración en tres estudiantes que se convierten en víctimas de los mecanismos de poder. Incluso, debemos recordar que cuenta como cita epígrafe con un fragmento del poema *Oda a Posadas* del escritor paraguayo Manuel

Ortiz Guerrero (que además da el nombre a la novela) escrito como agradecimiento a los habitantes de la provincia por prestar auxilio al país vecino durante el ciclón en 1926 y que, en voces de Novau, fue colocado para *hacer la integración* entre ambos territorios.

Podemos pensar entonces, cómo esta novela instala conexiones y puentes sobre los límites, y nos permite reflexionar acerca de la fragilidad de los mismos, allí donde la cotidianeidad constantemente los transgrede. Desde aquí deberíamos retomar lo trabajado en *En las cercanías del Paraguay y su escritura* por la investigadora Silvia Insaurrealde dentro del equipo en el cual trabajamos, su escrito analiza la problemática en torno a la fundación de Posadas como parte del territorio nacional:

Innegablemente, Posadas es hoy parte del adentro. Pero hubo un tiempo en que estaba afuera, y esta condición previa incomoda a ese Ser Nacional que pretende acogernos, ejerciendo mecanismos más cercanos al olvido que a la memoria, de modo que esa condición anterior no interpele a la pretendida univocidad de su identidad. (Insaurrealde, 2012, p. 172)

Por otra parte, en su última novela publicada, *Liberia*, Novau relata el asentamiento de dos familias polacas en el interior de Misiones, y la necesidad de crear nuevas narraciones que se dispongan como dispositivos identitarios y de pertenencia. Al respecto, uno de sus personajes sostiene: “Decía madre que si la vida ha progresado después del desgaje también nosotros tendríamos que reproducir hijos para dominar el dolor de desarraigo.” (Novau, 2009, p. 48)

En este breve fragmento, podemos distinguir la necesidad incipiente de *ocupar* los nuevos territorios, habitarlos, desde una dimensión biológica, tener hijos, pero también narrativa, es decir, crear nuevas genealogías, relatos familiares que territorialicen los espacios de significación.

Y en vinculación, casi como parte de la escritura de la novela, Bhabha nos dice en su libro: “Estar obligado a olvidar se convierte en la base necesaria para recordar la nación, para poblarla de nuevo, para imaginar la posibilidad de otras formas contrapuestas y liberadoras de identificación cultural.” (Bhabha, 2010, p. 410)

Es, por lo tanto, en la búsqueda de una narrativa e historia que nos relacione y represente bajo una identidad nacional donde se generan los conflictos de un territorio que entreteje culturas, lenguajes y narraciones diversas. La complejidad de *reconocerse* bajo la insignia de una identidad, que intenta estabilizarse en los discursos oficiales, y que en la cotidianeidad fronteriza es líquida y delincuente, – como bien la describió De Certeau- una identidad de contrabando, diríamos desde aquí, desde los bordes.

La novela, por lo tanto, pondrá en relevancia los conflictos de la construcción de esta idea de *nación* colocando en primer plano las hibridaciones que se generan en la supuesta *homogeneidad nacional*:

Aun así con las manitas ateridas por las heladas y los pies en abanico por los piques copiaban del pizarrón en castellano el color azul, en polaco niegeski, en guaraní hovî y el rojo, pîtá, czerwony y bermelho en portugués, a coro e indicando con un puntero a la pizarra poniendo los músculos de las mandíbulas fuertes para las pronunciaciones silábicas y guturales. (Novau, 2009, p. 51)

El fragmento previo nos permite repensar acerca de los contactos y las renegociaciones que se disputan y tensionan en los territorios híbridos y en este caso, a su vez, el papel del aparato pedagógico alfabetizador. A lo largo de la novela, asistimos a una arena de lucha, en el que los contactos entretejen, no sin conflicto, lenguas, culturas y modos de vida. El río, la tierra colorada, el monte no son simplemente un escenario vacío sobre los cuales se monta la trama, y su despliegue pintoresco no constituye el centro de nuestra literatura. La literatura, a su vez como lugar tercero, se convierte en un espacio crítico y se posiciona ante otros discursos estableciendo nuevas relaciones y significaciones.

Últimas/provisorias lecturas

Las narraciones de la Nación, entonces, funcionan como parte de una maquinaria político-jurídica que pretende estabilizar el dinamismo de las pertenencias identitarias. Las naciones construyen sus propias ficciones, sus propios orígenes, límites y su propia exterioridad, su estructura se define en oposición a otras, y dependerá siempre de la diferenciación con éstas.

Sin embargo, el relato puede funcionar a partir de otra lógica, es capaz de instaurar límites móviles y así retomando a De Certeau, la puerta que se cierra puede ser precisamente la que se abra y el río puede permitir la movilidad líquida y fluida entre los territorios. Ante el acartonamiento de los límites cartográficos, la literatura permite la toda posibilidad de interacciones semióticas, en la cual se puede vislumbrar la complejidad híbrida ante la homogeneidad identitaria del *ser nacional*.

La novela misionera como género en construcción representa, de esta manera, un discurso complejo e interesante que en este escrito se vincula con, precisamente, la escritura de una nación, nación que atraviesa sus avatares y su condición paradójica de constituirse en un adentro y afuera de sus propios límites.

Las novelas de Raúl Novau discuten y dialogan con los discursos históricos oficiales, divisando modos de leer(nos en) nuestra historia y territorializarla. La indagación en torno a los territorios que construyen la nación de estas novelas, pretenden conllevar a una lectura no uniforme de lo histórico y divisar el panorama caleidoscópico de los relatos y narraciones que lo conforman. Además, nos permiten, por otro lado, vislumbrar una práctica lúdica acerca de cómo escribir nuestra historia y jugar con los límites de la misma, re-pensándola a través de nuevas narraciones que la atraviesan y que flexibilizan el supuesto carácter terminante de lo histórico, permitiéndonos reflexionar acerca de nuestro *pasado* y *presente*, las

dos temporalidades que, mencionadas previamente, recorren Las discursividades que configuran la nación.

Bibliografía

- BENNINGTON, Geoffrey (2010): La política postal y la institución de la nación. En: Bhabha H. (comp.) *Nación y narración*. Bs. As. Siglo Veintiuno Editores, 165-186.
- BHABHA, Hommi (2010): Narrar la nación y DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna. En: Bhabha, H. (comp.) *Nación y narración*. Bs. As. Siglo Veintiuno Editores, 11-20.
- BRENAN, Timothy (2010): La nostalgia de la forma. En: Bhabha H. (comp.) *Nación y narración*. Bs. As. Siglo Veintiuno Editores, 65-98.
- DE CERTEAU, Michel (2000): Relatos de espacio. En M. De Certeau, *La invención de lo cotidiano* México Universidad Iberoamericana.
- FOUCAULT, Michel (1985): *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- INSAURRALDE, Silvia (2013): En las cercanías de Paraguay y su escritura. En: *Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos* Informes del Proyecto de Investigación 2012 inscripto en la Sec. De Investigación y Posgrado de Semiótica FHyCS – UnaM. 170-180
- NOVAU, Raúl (2005): *Loba en Tobuna*. Posadas Edición del autor.
- (1993): *Diadema de Metacarpos*. Posadas Edit. Universitaria.
- (2009): *Liberia*. Posadas, Edición del autor.
- SANTANDER, Carmen y otros (2006-2011): *Autores territoriales*. Informes del Proyecto de Investigación inscripto en la Sec. de Investigación y Posgrado. Prog. de Semiótica FHyCS – UnaM.

¿Me prestas eso?

Entrecruzamientos y nudos problemáticos entre la Semiótica y las Ciencias de la Comunicación

Diego Toscano

diegotoscano@yahoo.com

Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

Este trabajo indaga los entrecruzamientos teóricos y prácticos y a la vez los nudos problemáticos prácticos que existen entre la asignatura Semiótica y otras asignaturas de una carrera de Ciencias de la Comunicación. Si bien trabaja sobre una revisión concreta de planes de estudios de una carrera en particular, la de la Universidad Nacional de Tucumán, aborda los problemas que emergen en el análisis de esa revisión desde una perspectiva teórica que busca producir una síntesis epistemológica con grados suficientes de complejidad como para abordar e integrar los fenómenos comunicacionales y los del plano de la significación en la actualidad.

Palabras Clave: Semiótica – Comunicación- Planes de Estudio

Keywords: Semiotics- Communication – Curricula

Apunta el semiólogo italiano Paolo Fabbri que la Semiótica se ha transformado en una *filosofía popular de la comunicación* y que sus conceptos son utilizados por quienes investigan los medios de comunicación como una suerte de 'justificación filosófica' de sus pesquisas.

Este hecho se explica por varias causas: la Semiótica, una vez pasada la oleada que la puso de moda en el pensamiento académico y cultural, se ha ganado un lugar estructurante en las reflexiones que tienen como núcleo fundamental los procesos de significación. Lo ha ganado no sólo por haber conquistado espacios institucionales sino por haberse probado como una tendencia valiosa, tenaz y sistemática de reflexión sobre el sentido y por haber logrado dar cuenta, en profundidad, de ciertos procesos y mecanismos significantes de las praxis sociales. Las Ciencias de la Comunicación, por su parte, han emergido como un campo de investigación complejo y dinámico, fuertemente cruzado por intereses y tensiones sociales, y se ha institucionalizado en una etapa en el que protagonismo de los medios masivos de comunicación ya había adquirido un papel preponderante. En ese marco, la sedimentación de su debate epistemológico no ha decantado aún y se mantiene abierto, especialmente en el campo comunicacional argentino con sus ya cinco largas décadas de debates y polémicas.

Este nuevo 'status' alcanzado por la Semiótica, sin embargo, no se procesa sin costes para ella, pues asistimos paralelamente a un borramiento cada vez mayor de sus fronteras y a una interpelación cada vez más intensa sobre su pretensión de cientificidad y su los pasos concretos que

da hacia ella. Ahora bien, este cuadro ubica a la Semiótica en una frontera interna hacia otras disciplinas, en una interdisciplinariedad *sui generis* con trayectorias de pensamiento y con reflexiones sobre objetos particulares, algunas de las cuales tienen recorridos largos, sistemáticos y teorizados y otros cuyos recorridos son novedosos y empíricos. Esta interdisciplinariedad se expresa de un modo particular, además, cuando se produce en el ámbito de una misma carrera universitaria. Muchas veces asume la forma de contenidos comunes a un conjunto de materias que abordan sus objetos como fenómenos de significación. Sin embargo, por diversas razones más institucionales que teóricas, estos contenidos comunes aparecen como inconexos, aislados unos de otros, dejando como tarea y responsabilidad de los estudiantes cualquier posibilidad de integración.

Este trabajo indaga estos entrecruzamientos para conocer sus contornos y pasos fronterizos. A partir de la revisión de un conjunto de propuestas teóricas sobre la articulación entre Semiótica y Ciencias de la Comunicación, planteamos abordarlas en un espacio concreto y tomamos como punto de indagación la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT)

Se trata de una carrera joven, cercana a cumplir 10 años de vida, pero cargada de una historia que la marca y determina. La UNT había sido pionera en sus primeros 50 años en el desarrollo de una acción en el plano comunicacional (un diario propio, escuela de periodismo, un canal de televisión), pero luego perdió el impulso y abandonó esos proyectos hasta muy avanzados los años noventa, años en los que el fenómeno comunicativo ya se imponía por su peso propio y despertó un tardío interés en esta comunidad académica. En un trabajo anterior (Toscano, 2012) analizamos algunos aspectos de este proceso. Corresponde a otro trabajo buscar si existen aún algunas huellas de esa historia.

Esta nueva carrera, su plan de estudios, sus contenidos curriculares y sus programas se elaboraron todos en el período de auge de las carreras de comunicación siguiendo diversos modelos de articulación de contenidos e insertándose en la matriz discursiva de otras carreras de comunicación existentes en el país. No pasamos por alto en esta pesquisa el hecho de la existencia de estos modelos tanto para la elaboración del plan de estudios como en la elaboración de los programas de las materias, pero no desarrollamos ese aspecto del análisis en este trabajo. Sí revisamos los programas del conjunto de las materias y espacios curriculares de esta carrera, buscando aquellas que apelan “a la caja de herramientas de la Semiótica”. Analizamos, también, algunas prácticas educativas concretas de esas cátedras (teorías, ejercicios de análisis, lecturas, etc.) que pueden considerarse como “dentro del campo de la semiótica”.

Por otra parte, el campo de los estudios semióticos en esta universidad tiene también una trayectoria compleja y zigzagueante. Se fue constituyendo en oleadas sucesivas y dispersas en los

últimos 30 años, estrechamente vinculado a las carreras de Letras y a la de Lenguas Extranjeras, de donde importó y en donde probó sus principales modelos de análisis. Los intentos de síntesis teórica de integración se dieron mayormente en espacios de postgrados. Actualmente se encuentra en un proceso de consolidación (cursos de postgrado, encuentros académicos, publicaciones, formación de recursos humanos, constitución de equipos de investigación, etc.) mayormente articulada a la carrera de Ciencias de la Comunicación.

Programas

Como se dijo, nuestro punto de partida fue la revisión de los programas de las materias de la carrera de Ciencias de la Comunicación para encontrar en ellos lecturas comunes, modelos de análisis similares, elementos fronterizos que permitieran registrar esas zonas compartidas entre la disciplina Semiótica y otras disciplinas que forman parte del Plan de Estudios de la carrera.

Una primera tarea consistió en definir qué entendíamos por *áreas comunes o fronterizas*. Lo primero que apareció fue el uso de bibliografía de autores que son usados en la cátedra de Semiótica, o que habitualmente son considerados dentro del denominado campo de la Semiótica: Umberto Eco, Roland Barthes, Mijail Bajtin, Eliseo Verón, entre otros. La cuestión no resultaba tan sencilla pues algunos de estos autores también reflexionaron desde un campo de traducciones múltiples e interpenetraciones conceptuales con los estudios comunicatológicos. Esto nos obligaba a plantear el problema en otra esfera. Otro elemento que apareció en esta revisión es la presencia de diversas áreas temáticas y entidades cognoscibles que abordaban sus objetos de estudio con metodología semiótica o haciendo especial hincapié en la producción del sentido y en la significación.

Algunos programas lo hacían de modo explícito mientras que otros lo hacían sin desarrollar sus fundamentos o fuentes epistemológicas. Tomemos por caso el programa de la materia Teoría de la Imagen, una materia del primer año de la carrera, en el cual se sostenía “...no está demás recordar que el dominio teórico ofrece instrumentos pertinentes para la lectura crítica de las producciones culturales en general y mediáticas en particular, fuertemente vinculadas con la producción del sentido en el seno de la vida social”.

Si bien listar la totalidad de elementos encontrados excedería por completo el espacio y el foco de este trabajo, la síntesis que se sigue da cuenta de la diversidad de vasos comunicantes, temas comunes y pasos fronterizos existentes entre las diversas materias de la carrera de Ciencias de la Comunicación y otras disciplinas con encuadres semióticos. Encontramos reflexiones teóricas sobre el signo en cinco materias, en diez encontramos análisis sobre signos particulares y sus tipologías. En la mayor parte prima la reflexión sobre diversos tipos de lenguajes (verbal, visual, metalenguajes, radiofónico, audiovisual, etc.), iconología, como así también la reflexión sobre la problemática del discurso. En una gran parte de las materias tanto del área formativa como del área taller,

encontramos elementos conceptuales como: connotación, retórica visual, reflexión sobre la mirada - en un caso integrado en un óptica de pedagogía audiovisual con fuertes elementos semióticos-, problemas de la interactividad digital, estructuras narrativas y problemática de la narratividad; modos de enunciación; códigos; problemática de los géneros y de los formatos, polifonía, intertextualidad, abordaje de diversas gramáticas particulares, sólo para nombrar los conceptos que más se repiten o desarrollan. En otros programas aparecían referencias a bibliografía de impronta semiológica para analizar objetos particulares: estudio de la crónica periodística de Ana Atoresi (En Redacción Periodística), el estudio sobre el graffiti, de Leila Gándara (en Comunicación Alternativa), el lenguaje radiofónico de José Luis Fernández (en Comunicación Radiofónica), etc.

Una segunda tarea fue analizar cómo esos temas y conceptos se articulaban en cada uno de los programas en los que estaban insertos, de lo que se desprende que en algunas materias existe una base Semiótica como fundamento teórico (Publicidad, Teoría de la Imagen, Comunicación Visual Gráfica, Análisis el Discurso, entre otras) mientras que en otras se toman sólo los conceptos aislados. A lo sumo, se podría decir que utilizan a la Semiótica como una metodología de trabajo para ciertos objetos particulares. La cantidad de materias que pueden englobarse en algunos de estos dos conjuntos nos permiten hablar de una matriz semiótico-discursiva en la constitución de la carrera, similar a otras carreras de comunicación del país.

Tomado globalmente, el campo académico de la comunicación ha cristalizado en una etapa posterior al surgimiento de los estudios de la comunicación. Según Carlos Vidales Gonzalez, los estudios de la comunicación nacen en

(...)ese contexto de reconfiguración política, económica, territorial y social, en medio de un movimiento científico en redefinición, en un espacio de convergencia de múltiples miradas, de múltiples objetos de estudio y de más de una posibilidad teórica. El movimiento posterior es la emergencia de un campo académico dedicado a su estudio, a su comprensión y a la definición de sus límites científicos. (Vidales González, 2010, p.12)

Este doble movimiento se da con cierta intensidad en el caso argentino -y a la vez permite conceptualizar las particularidades del caso de la U.N.T. y su abandono de sus prematuros avances entre los años 40 y 60.

En nuestro país, la denominada etapa de modernización de las Ciencias Sociales, a comienzos de la década del 60, tiene como eje al floreciente estructuralismo, de fuerte ascendente lingüístico y semiológico. Con él surge también un código común de contacto -una jerga académica, en opinión de Carlos Mangone (2009)- que a su vez favorece un proceso de especialización del propio campo de la comunicación. En ese proceso en el que se consolidan los estudios semiológicos argentinos y se sientan las bases de una reflexión general sobre las prácticas comunicacionales, la Semiótica se institucionaliza con cierta rapidez, fundando la Asociación Argentina de Semiótica. En ella convergen

diversos movimientos de reflexión semiológica, provenientes tanto del estructuralismo en ciencias sociales (sociología, en particular) como de la arquitectura y el arte. Esta institucionalización acelerada va a tener un especial peso en la incorporación de la asignatura Semiología a los CBC de la Universidad de Buenos Aires, a mediados de la década del 80.

Afirma Vidales González (2010) que, a escala global, en los estudios sobre comunicación, la reflexión sobre marcos teóricos, metodológicos y epistemológicos, no ha sido objeto de reflexión suficiente. Esto ha provocado lo que él llama una *erosión epistemológica*. En el caso Argentino, que se encuadra mayormente en esos parámetros, y por el proceso histórico reseñado, la Semiótica ha jugado un papel auxiliar, en el sentido de ofrecerse como una reflexión teórica amplia, ciertamente pluralista y hasta cierto punto ecléctica pero con credenciales de científicidad, para suplir esos huecos de la reflexión epistemológica del campo comunicativo.

Compartimos la consideración, sumamente pertinente de este autor mexicano acerca de que para la Semiótica la comunicación ha sido un elemento de organización y estructuración mientras que para la comunicación la Semiótica ha sido (apenas) una aproximación metodológica y hasta instrumental. Ahora bien, esta situación también afectó a la Semiótica, que vio tornarse difusos sus propios límites y sus posiciones sobre el campo. Esta es la base de la dificultad que encontró para hacer una síntesis teórica –que ahora recién se está ensayando- y también para que emergiera lo que Mangone llamó la *bipolaridad de la Semiótica*, un cierto complejo de superioridad, en el sentido que sería *la clave de todos los sentidos*, la disciplina madre de un pansemiologismo comunicativo y de las ciencias sociales, junto a un complejo de inferioridad “somos una metodología, una técnica, caja de herramientas, subordinada” (Mangone, 2009)

Conclusiones

Teniendo en cuenta los elementos señalados y la revisión de los programas tomados como objeto, corresponde analizar ahora el papel que le corresponde –en virtud de este entramado histórico descripto- a la materia Semiótica en la currícula de la carrera de Ciencias de la Comunicación.

El hilo conductor del programa actual de esta materia en la carrera de Comunicación de la UNT es la reflexión teórica sobre los sistemas y procesos de producción de sentido, articulados en un recorrido histórico conceptual por los diversos planteamientos acerca del signo y de la significación (semiosis). No evade, sin embargo, el debate sobre la propia científicidad de la Semiótica. No obstante, y atendiendo a lo anteriormente señalado, corresponde explicitar estas determinaciones epistemológicas a los fines de clarificar conceptos y metodologías. Una mirada reflexiva que parta del reconocimiento y del análisis crítico de estos traspasamientos, ayudará a comprender la lógica interna y el desarrollo de estas zonas problemáticas, a la vez que permitirá articular un movimiento

de fortalecimiento epistemológico de la carrera, volviendo explícitas las condiciones en las que se materializan los trabajos de investigación. Esto es, formalizando un grado particular de observación, de vigilancia epistemológica, sobre este tipo particular de observadores que somos los investigadores sobre las prácticas sociales comunicacionales.

Ahora bien ¿puede ser esta tarea de una asignatura, o particularmente de la asignatura Semiótica? Aunque no tenemos una respuesta definitiva, nos inclinamos a pensar negativamente. Sin embargo, creemos que la Semiótica cuenta con las herramientas pertinentes y la mirada adecuada para colaborar en esa tarea, y conciliar (no en un sentido armonioso sino sintético) un modelo epistemológico complejo que permita nuevos y más profundos desarrollos del campo comunicacional, esta vez sobre bases más rigurosamente materialistas y científicas.

Bibliografía

- FABBRI, Paolo (2013) *Los semiólogos somos cazadores furtivos*, entrevista Publicada en Alfilo, revista de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Recuperada en <http://informachica.wordpress.com/2013/02/03/paolo-fabbri/>
- MANGONE, Carlos (2009) Audio clase 7º del Seminario de la MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA, Bs.As., Argentina <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mangone/>
- TOSCANO, Diego (2012) *Un balance de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual: el caso de la Universidad Nacional de Tucumán* en XVI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. *Transformaciones de lo público entre la diversidad y la desigualdad*
<http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/ditoscano.pdf> Recuperado 15 de Noviembre de 2013
- VIDALES GONZALEZ, Carlos (2010) *Semiótica y Teoría de la Comunicación*, tomo I, Monterrey, México: Caeip
Programas de materias de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, presentados para el ciclo 2013.

Producción de valor social, producción de una diferencia: la obra Kohan. Abordaje socio-semiótico

María Angélica Vega

vega-angie@hotmail.com

Programa de investigación 'Cuando el hacer es decir'

Tesis doctoral en curso Martín Kohan: las razones del reconocimiento de sus prácticas

Dr. Teresa Mozejko y Dr. Ricardo Costa (Directores del Programa de investigación). Dr. Teresa Mozejko (Directora de la tesis doctoral)

Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y humanidades. Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Inscribí la ponencia en el eje "Interdisciplinariedades. Articulación de la semiótica con otras disciplinas" porque mi investigación se sitúa en una perspectiva teórica que articula saberes del Análisis del discurso y la Sociología. Construyo mi objeto de investigación en y por un recorte de la obra de Martín Kohan dentro del ámbito de la literatura argentina contemporánea, la cual, es configurada como un hilván en función de cuál interrogar un modo de producción social de valor: ¿Cómo se produce el valor social de una obra o, lo que es lo mismo, la creencia en la misma en tanto que tal, parafraseando a Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995)? Aquí me centraré en señalar algunos elementos del sistema de relaciones literarios que operan como espacio de posibles de las prácticas, entre ellas la producción de la novela *Museo de la Revolución* (2006).

Palabras clave: Martín Kohan-obra-valor

Keywords: Martín Kohan-work-value

Inscribí la ponencia en el eje "Interdisciplinariedades. Articulación de la semiótica con otras disciplinas" porque mi investigación se sitúa en una perspectiva teórica que articula saberes del Análisis del discurso y la Sociología. Construyo mi objeto de investigación en y por un recorte de la obra de Martín Kohan dentro del ámbito de la literatura argentina contemporánea, la cual, es configurada como un hilván en función de cuál interrogar un modo de producción social de valor: ¿Cómo se produce el valor social de una obra o, lo que es lo mismo, la creencia en la misma en tanto que tal, parafraseando a Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995)? Aquí me centraré en señalar algunos elementos del sistema de relaciones literarios que operan como espacio de posibles de las prácticas, entre ellas la producción de la novela *Museo de la Revolución* (2006).

Me centraré en dos trabajos recientes: el ensayo crítico de Drucaroff *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura* publicado por Emecé en el año 2011 y el artículo del sociólogo Héran Vanoli “Sobre editoriales literarias y la configuración de una cultura” (2010). Esto me permitirá construir, al menos en una primera formulación, el sistema o espacio de posibles en el cuál se inserta la práctica discursiva del agente Martín Kohan que intento explicar: las características discursivas de la novela *Museo de la revolución* (2006).

Siguiendo a Ricardo Costa, en “Pensar las prácticas desde las diferencias” (2012), hablamos de la construcción del sistema porque no pretendemos otorgarle una existencia real, lo que significaría convertir la construcción del sistema en una descripción no mediada de lo real. A tal fin, como señala Costa, seleccionamos algunos factores empíricamente verificables, pertinentes y eficientes en el análisis de la práctica en cuestión.

Los actuales modos de edición literarias es uno de los factores que operan en el lugar de producción de la práctica y, con mayor especificidad, el dominio de edición literaria en y por el cual se visibilizan y ponen en circulación las obras de Martín Kohan. En este punto, conviene indagar, en el conjunto de prácticas editoriales, cuáles forman parte del espacio de posibles de Martín Kohan, cuáles se efectivizan, y cuáles son aquellas de las que no participa.

Por razones de espacio, no podré desglosar en una perspectiva diacrónica las distintas opciones del agente desde sus inicios como escritor, pero, sí puedo señalar en líneas generales las características haciendo un corte sincrónico en el año 2006, fecha de publicación de *Museo de la Revolución*.

Esta novela es publicada por Editorial Sudamericana, sello editorial que también había puesto en circulación *Los cautivos* en el año 2000 y *Dos veces Junio* en el 2002. Es decir, cuando su firma ya estaba instalada en un circuito editorial de prestigio y proyección internacional. Razón por la cual, el agente no participa de otras instancias de legitimación en alza en Argentina en este momento ligadas a Editoriales de tipo independientes o de carácter artesanales en donde se observan al menos estas tendencias (Vanoli, 2010):

- Paulatina indistinción de los roles de editor y escritor;
- generación de lazos sociales a través de reuniones en festivales garantes del circuito de circulación;
- uso de las superficies virtuales como espacio para construir comunidades de lecturas y
- una marcada orientación a la publicación en y de antologías.

Estas son algunas características de una zona actual de la producción editorial que permiten observar los espacios en los cuales Martín Kohan no participa, o lo hace en menor medida, puesto que, como vimos, se vale de otras instancias de circulación.

Otro factor a considerar es el lugar del agente es su relación con el espacio académico habida cuenta que Kohan es también un profesor e investigador universitario de la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. Motivo por el cual, como ha señalado Pampa Arán, estamos en presencia de un escritor que permite y convoca en la explicación de sus prácticas a pensar en la participación en un circuito intelectual que es alimentado por el espacio académico, en tanto espacio estratégico de alianzas con otros agentes redituables en la visualización de sus textos, por ejemplo, la mayor posibilidad de acceder a integrar el corpus de un programa de Literatura.

Guillermo Martínez ha señalado en tono polémico este lugar social de Kohan en su ensayo *La fórmula de la inmortalidad* publicado en el año 2005. Sobre la incidencia de las alianzas, amistades, enemistades en las valoraciones críticas escribió Guillermo Martínez que podría escribirse un libro entero sobre la importancia de las relaciones sentimentales en la valoración de la crítica argentina (2005). Por ejemplo, las relaciones del agente con Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo y Sylvia Sáitta son factores que inciden eficientemente en la producción del valor de su obra en el sistema literario argentino actual al darle visibilidad en el paradigma crítico contemporáneo.

Finalmente, Elsa Drucaroff (2011), en el afán de posibilitar una lectura sistemática de la nueva narrativa argentina, distingue dos generaciones de escritores de posdictadura ubicando a Martín Kohan en la primera. Esta generación de posdictadura estaría conformada por escritores nacidos durante la década del 60, entre 1961 y 1970, cuya conciencia ciudadana tendió a producirse frente a la Guerra de Malvinas o en el comienzo de la democracia y cuyos escritores si bien tematizan lo político y social, se diferencian de la generación militante (Walsh, Viñas, Jitrik, Gelman, Rozitchner) porque escriben desde las más variadas estéticas, con la libertad que brinda un entorno sin urgencias en el que era claro que la revolución no estaba a la vuelta de la esquina.

Se trata entonces de considerar la edad del escritor en relación a los procesos sociopolíticos que experimenta en su trayectoria en cuanto los mismos están inscriptos en su espacio de posibles como temáticas susceptibles de ficcionalizarse, es decir, forman parte de las condiciones de producción de sus prácticas. Es interesante observar que las características del mundo representado en la novela *Museo de la revolución* se vinculan a los tres factores señalados anteriormente como configuradores del espacio de posibles del agente.

El protagonista de la novela es un agente editorial que trabaja para un sello radicado en Buenos Aires pero con intenciones de ampliar su circulación a México, durante la década del noventa. El móvil comercial y literario, el hallazgo de textos susceptibles de ser publicados en Argentina y colocar títulos en el mercado internacional, es el que moviliza el traslado del personaje a México. En razón de las operaciones de lectura realizadas por el personaje de las notas de un cuaderno de un ex militante de los setenta, se exponen valoraciones sobre las posibilidades comerciales y literarias de tal estética. Luego de encontrar y leer el cuaderno de Rubén Tesare, un joven militante desaparecido en 1975, sobre los discursos fundacionales de las prácticas revolucionarias del siglo XX (Lenin, Trotsky y Marx), decide no recomendarlo para su publicarlo, no ponerlo en circulación porque “no vale la pena” (Kohan, 2006, p 187). Así, la gestión comercial del sello editorial en vías de expansión durante los noventa aparece configurada como un actor clave en los procesos de circulación, visibilización y asignación de valor de las prácticas literarias.

En cuanto a la incidencia del espacio de posible académico, el análisis discursivo que realiza el joven militante de los setenta respecto de los discursos fundadores de las prácticas revolucionarias del siglo XX evidencia un saber especializado en la práctica analítica de la significación. En términos de Drucaroff (2011), Martín Kohan:

Se permite jugar con las ideas que conmocionaron el siglo XX: Marx, Lenin, Trotsky, los escritos fundacionales, los grandes clásicos de la izquierda. El libro tiene largo capítulos donde se analizan estos discursos...se describen sus procedimientos retóricos con una minuciosidad obsesiva necesariamente irónica, porque si de algo se jactaban aquellos textos era de mantener una relación muy potente con la materialidad no semiótica, y si algún efecto producen estos análisis que los desmenuzan es volverlos semiosis pura, como si nunca hubieran sido capaces de producir algún otro efecto que la retórica, de establecer algún contacto con la dimensión brutalmente material (Drucaroff, 2011, p. 405).

Por otra parte, cabe destacar el dato específico de que el actor de la novela analiza los textos clásicos de la revolución de la misma manera que el agente Martín Kohan lo hizo para dar clases en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Motivo por el cual, es posible observar que el espacio de posibles de su práctica literaria se encuentra alimentado por el espacio de posibles relativo a sus investigaciones. Sobre este punto, en *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, escribió Pampa Arán:

Aunque nuestra preocupación sea la lectura de algunas novelas de Kohan, pensamos que no sería desacertado relacionar sus trabajos críticos con su obra narrativa porque ambos se iluminan mutuamente y permiten comprender una serie de operaciones asociadas a la lógica del campo intelectual en un circuito que alimenta el campo académico. Si bien no se trata del intelectual que se instala en un espacio de discusión acerca de una filosofía política, no puede obviarse su

posicionamiento en el campo, vinculado tanto al pensamiento teórico como a las discusiones críticas sobre la literatura argentina (Arán, 2003, p. 132).

Finalmente, y en relación con el factor generacional, es posible explicar la opción/estrategia discursiva de representar una evaluación negativa respecto del valor literario de las notas del militante de izquierda en la década del 90 en relación a los acontecimientos sociopolíticos pos-dictatoriales, es decir, el proceso de redemocratización en los 80 que implicó el fracaso del proyecto revolucionario ilustrado y el auge del modelo económico neoliberal durante el menemato. Si para el personaje revolucionario de la novela, la revolución era el porvenir, no posee el mismo valor para la generación de Martín Kohan quienes eran unos niños o muy jóvenes durante la dictadura que clausuró tal horizonte de expectativas políticas y sociales. Clausuradas las mismas, Kohan opta por narrar la fe de la práctica militante en el telos revolucionario con el tamiz de los personajes que en los noventa buscan encontrar textos para poner en circulación comercial y encuentran que la discursividad revolucionaria lo tiene solo como pieza museística susceptible de analizarse.

Bibliografía

- ARAN, P., Olmos, C., Mattoni, S., Pacella, C, Patiño y R. Sued. R. (2003) *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba. Epoké.
- BOURDIEU, P (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.
- COSTA, R y MOZEJKO, T (2009) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario. Homo Sapiens.
- COSTA, R (2012) *Pensar las prácticas desde la diferencia*. Inédito.
- DRUCAROFF, E (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires. Emecé.
- KOHAN, M (2006) *Museo de la revolución*. Buenos Aires. Sudamericana.
- MARTINEZ, G (2005) *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires. Planeta.
- VANOLI, H (2010) Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura. *Nueva Sociedad*, 230. http://www.nuso.org/upload/articulos/3746_1.pdf. págs. 129-151.

Análisis del discurso oral del estudiante universitario

Luz Mila Vianchá Abril

luz.viancha@uptc.edu.co

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia UPTC

Resumen

La presente investigación se desarrolló con el propósito de analizar el funcionamiento y la función del discurso oral del estudiante universitario, desde allí, asumir acciones para mejorar su desarrollo comunicativo oral. Los instrumentos de recolección de datos para la presente investigación, fueron diseñados a partir de las experiencias académicas de analistas del discurso de María Cristina Martínez (2004) y Enrique Bernárdez (1982). Dichas técnicas fueron elaboradas con base en la teoría de estos autores que desde la lingüística textual establecen que "Texto" es sinónimo de "Discurso" y éstos están directamente relacionados con el "enunciado". Para fundamentar este proceso investigativo, fue necesario abordar los diferentes presupuestos teóricos que avalan la posibilidad de encadenar estudios relacionados con la comunicación, el análisis del discurso y la competencia comunicativa oral. Se estableció que los jóvenes universitarios tengan como finalidad la adquisición y el auto mejoramiento de la competencia comunicativa oral teniendo en cuenta al entorno, el contexto, el conocimiento que el enunciador tiene de sus enunciatarios (el profesor y sus compañeros), al conocimiento de lo referido y a otros factores; esta situación de interacción lingüístico-discursiva de enunciados permite teorizar que es necesario que el hablante se consolide como "sujeto discursivo" y que construya significados.

Palabras clave: Discurso, análisis del discurso, lingüística textual

keywords: Speech, textual linguistics, discourse analysis

Análisis discursivo oral

El análisis del discurso oral ha ido cobrando mayor importancia en el ámbito de las investigaciones en las ciencias sociales, con base en, el valor que poseen los discursos y las prácticas comunicativas en cualquier campo social.

Los estudios sobre el análisis del discurso oral son recientes, pero han tenido gran auge en los últimos tiempos, ya que sus aportes han consolidado aspectos que habían sido descuidados, especialmente, en las ciencias del lenguaje.

La importancia adquirida por los estudios del discurso oral en el aula, se dio desde los años sesenta. En el campo de la antropología, Dell Hymes (1962) hace un llamado a hacer investigaciones sobre la etnografía de la comunicación en el aula, y una década después estos trabajos se llevaron a cabo con Koehler (1978) y Cadzen (1986).

Los inicios del análisis de discurso oral en el aula, se le otorgan a Bruner en 1990, quien plantea la necesidad de combinar estos estudios con otras disciplinas como lo son la sociolingüística, la etnometodología, el análisis conversacional entre otros.

Los primeros trabajos tenían el propósito didáctico de identificar los procesos de enseñanza más apropiados para obtener mejores alcances en el sector educativo. Sin embargo, este tipo de trabajos mostraron limitaciones en sus resultados, debido a las categorías de análisis usadas para tal fin.

Los estudios realizados en Estados Unidos tuvieron un carácter interpretativo con enfoque etnográfico (Hymes y Gumperz, 1972; Cadzen, 1986). En Inglaterra los trabajos interpretativos se plantean con el propósito de desarrollar la práctica docente y la etnometodología (Barnes, 1969 y Hammersley, 1977).

Otra corriente de importancia en el estudio del discurso oral, es la teoría de los actos de habla propuesta por John Austin en 1962 y J. Searle en 1969, cuyos trabajos contribuyeron a lo que hoy se reconoce como pragmática, es decir, el uso del lenguaje.

Desde esta nueva disciplina en el análisis del discurso oral (Levinson, 1983), analizó los recursos léxicos, gramaticales y de entonación. Así mismo, Gumperz se vale de este recurso y los llama “claves de contextualización”, los cuales permiten identificar las intenciones del hablante.

Como antecedente relevante en el análisis del ‘texto’ como discurso, están los estudios desarrollados por María Cristina Martínez (2004), quien mediante sus investigaciones centradas en la perspectiva educativa, explica los procesos de construcción, interpretación y análisis de discursos de diversos tipos; da importancia al enunciado como eje del discurso; explica el comportamiento de los sujetos en la interpretación y producción de enunciados de manera coherente.

En la región boyacense, no se registran estudios sobre análisis del discurso oral en el aula, por lo que este trabajo investigativo es el primer acercamiento de esta índole al discurso académico en el aula universitaria y, en consecuencia, el comienzo de un análisis lingüístico – pedagógico cuya pretensión es ayudar a abrir caminos en el mejoramiento de la competencia comunicativa oral.

Aunque puede ser entendida como una disciplina auxiliar del análisis del discurso, la lingüística textual tiene una entidad propia, y su objeto de análisis, el texto, ha sido estudiado desde diferentes ópticas. En su ámbito se han planteado distintas maneras de tratar el texto, como producto acabado o, desde una perspectiva cognitiva, en su proceso de producción e interpretación.

Por otro lado, desde distintos presupuestos, se han estudiado las propiedades que definen el texto, esto es, las básicas que hacen que un acto comunicativo verbal pueda ser entendido como tal.

Esta disciplina se plantea también, el estudio de estructuras lingüísticas que trascienden los límites oracionales: la macro estructura y la superestructura, como estructuras globales del texto. En este sentido, fue necesario abordar los estudios que desde esta disciplina se han desarrollado para identificar que elementos transoracionales usan los jóvenes universitarios para la emisión de sus discursos.

Por lo afirmado anteriormente, se acude a la cita de Enrique Bernárdez, quien afirma que la lingüística del texto “surge de hecho, como la lingüística decididamente semántica y pragmática, lo que nos podría hacer pensar que se trata de la verdadera culminación de ese interés por fenómenos antes relegados a los límites externos de la < verdadera lingüística >”. (Bernárdez, 1982, p. 20),

1.1. Discurso

Los más recientes estudios en lingüística se han dedicado a investigar sobre la sistematicidad del aspecto comunicativo del lenguaje. Allí es donde nace el interés por el discurso, cuando se pasa del estudio de la oración al del enunciado.

En un principio, la ciencia del lenguaje se interesó por la estructura de la oración y su constitución gramatical, luego se inclinó hacia la identificación del encadenamiento de enunciados, esto, mediante la gramática textual o lingüística del texto.

Aunque se hallan definiciones como la de Dubois et Al., en la que conciben el discurso como: “... una unidad igual o superior a la oración; que está formado por una sucesión de elementos, con un principio y un final, que constituyen un mensaje...” (Dubois et Al, 1973, p. 200 -201), los estudios demuestran que la lingüística moderna le ha otorgado al discurso su superioridad, frente a la estructura oracional. (Schiffrin, 1994).

Una vez otorgado el nivel de superioridad, los estudiosos de las ciencias del lenguaje, le aumentan un nuevo ingrediente que es el definir el discurso no solo como elemento máximo a la oración, sino como proceso de significación. Esto porque está constituido por varios componentes en los que intervienen un emisor, un enunciado, una situación y los enunciatarios.

Desde este punto de vista, se da mayor importancia al discurso como proceso mediante el cual se construyen significados en los contextos en los cuales se utiliza. Es decir, el discurso o texto, es el análisis lingüístico de la combinación y conexión de expresiones para exteriorizar el acto comunicativo. Desde este enfoque teórico se fundamenta la presente investigación, cuyo estudio busca establecer la función y el funcionamiento del discurso emitido por los estudiantes universitarios en el aula de clase.

Por esta razón, se toma como referencia la teoría de Enrique Bernárdez:

(...) de asumir el estudio del discurso por la necesidad de explicar, por el recurso al texto coherente, una serie de fenómenos que no pueden estudiarse adecuadamente en frases aisladas... y por la necesidad de seguir las directrices científicas generales, entre las que se encuentra la de realizar estudios integradores, escapando del reduccionismo de otras tendencias lingüísticas. (Bernárdez,1982,p. 31)

Siguiendo estos lineamientos, es necesario acudir al pensamiento de María Cristina Martínez, que aunque no presenta una definición única de discurso, da mayor importancia al proceso de comunicación discursivo, como una práctica social, mediante la cual se ponen en escena una serie de enunciados contruidos por el emisor, y centra el interés de hallar en el enunciado los procesos micro y macro estructurales del texto o discurso.

Una vez planteadas los anteriores preludios históricos sobre los orígenes de los estudios del discurso, la investigadora del presente trabajo define el discurso como: “La emisión-recepción de enunciados propios, que provienen de los saberes preconcebidos, mediante un proceso de apropiación de un mundo real y que tienen sentido en cada situación de comunicación en la que se desarrolle”. (Martínez, 2014, p. 19)

1.2. Discurso oral

Se define como la enunciación del pensamiento de un hablante, formulado con el fin de traspasar un determinado mensaje que pretende provocar una reacción en el receptor. El uso lingüístico oral es un comportamiento que ha afectado profundamente la vida social; es el eje de la vida social en toda comunidad (Calsamiglia, 1994).

El discurso oral, se desarrolló desde otras disciplinas humanas dedicadas a su estudio; entre ellas están:

1. La etnografía de la comunicación iniciada por Gumperz y Hymes en los años sesenta.
2. Análisis de la conversación, integrado a la sociolingüística interaccional, desarrollado por Tusón, 1988 y Cots et al., 1990.
3. La filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, Austin, Searle y Grice.
4. El uso del lenguaje como acción, estudiado por Levinson, 1983.
5. La teoría de la enunciación desarrollada por Bajtín y Benveniste y,
6. La lingüística textual desarrollada en Europa a partir de Schmidt, Van Dijk y De Beaugrande.

Este desarrollo ha permitido identificar, que el discurso oral, ha sido objeto de investigaciones a nivel mundial y esto permite consolidar y validar la posibilidad de hallar nuevos elementos que le puedan aportar a los diferentes estudios que sobre los fenómenos del lenguaje se puedan presentar.

1.3. Discurso oral en el aula

Los estudios sobre el discurso oral en el aula se abordan desde la lingüística, la sociolingüística, las teorías socio cognitivas, socio históricas y culturales.

El análisis del discurso se estudia desde diferentes perspectivas como lo son la etnometodología y la etnografía, entre otras.

Los estudios del habla en el aula, adquieren mayor importancia en los años sesenta, cuando Dell Hymes hace un llamado acerca de la necesidad de que se realicen etnografías de la comunicación en el aula. Pero sólo hasta los años setenta estos trabajos empiezan a tener importancia en la comprensión y explicación de los usos de la palabra hablada en los distintos contextos de la comunicación.

A partir del trabajo de Bruner (1990), los estudios de análisis del discurso en el aula combinan varias líneas, entre las que se encuentran la etnografía, el análisis conversacional, la sociolingüística y la filosofía del lenguaje.

En Estados Unidos, teóricos como Cazden (1986), Gumperz y Hymes (1972), realizaron estudios con enfoque etnográfico, y Mehan (1979), con enfoque socio- etnometodológico. En Inglaterra Sinclair & Coulthard, (1975) realizaron estudios del aula y le dieron mayor importancia a la estructura del discurso, la construcción de significados y el control del habla.

Los aportes, desde la lingüística, sólo son considerados puntualmente en trabajos etnometodológicos y/o etnográficos para estudiar de alguna forma el efecto gramatical con frases condicionales, por ejemplo, el tipo de contexto creado por los interlocutores, entre otros tipos de textos.

Teniendo en cuenta que si el joven universitario, emite un enunciado coherente, cohesivo y estructuralmente organizado, tiene un alto grado de fortaleza en su competencia comunicativa oral, que se conjuga con la calidad intencional (significados y sentidos) de los conceptos emitidos.

1.4 Análisis del discurso

El análisis del discurso es una disciplina relativamente reciente, que nació en el marco de la crisis del paradigma estructuralista en las ciencias sociales. Si bien es difícil señalar un origen, puesto que fue el resultado de la confluencia de diversas perspectivas sobre los fenómenos significantes, es posible indicar algunos acontecimientos que lo hicieron posible.

Desde el punto de vista lingüístico, y en su desarrollo histórico hay al menos tres factores que fueron clave en la conformación del discurso como objeto de análisis:

1. El abandono de la oración como unidad de análisis. En 1957, Z. Harris propuso una teoría lingüística destinada al análisis de los encadenamientos de enunciados, y no al funcionamiento interno de la oración. A pesar de las críticas que se formularon a este modelo (cfr. Verón, 1987; Mainguenu, 1976), tuvo un gran impacto en las primeras formulaciones del análisis del discurso francés, convirtiéndose en un referente –fundamentalmente metodológico en los trabajos pioneros de Malidier (1971) o Robin y Malidier (1974). En el mundo de habla inglesa y alemana, por esta época se desarrollaba el vasto campo de lo que en ese entonces se denominó gramática textual (van Dijk 1978) y lingüística del texto (Dressler y De Beaugrande 1981; Halliday y Hasan 1976), que son los antecedentes inmediatos de las corrientes de análisis del discurso de habla inglesa.

2. El “redescubrimiento” y la redefinición del sujeto

Las perspectivas que se abrieron con las investigaciones de E. Benveniste sobre el fundamento lingüístico de la subjetividad (Benveniste, 1966) y el aparato formal de la enunciación (Benveniste, 1970) fueron centrales para comprender la lengua como un sistema de signos que sólo puede ser aprehendido en relación con determinados parámetros situacionales o, en su terminología, con una determinada enunciación. Del conjunto de textos que definieron la teoría de la subjetividad, vale la pena destacar a O. Ducrot (1972) y Ducrot y Todorov (1974). Esta perspectiva fue central para la formulación de la teoría no subjetiva de la enunciación de M. Pêcheux (1975). Para una completa sistematización de los recursos enunciativos del lenguaje, ver C. Kerbrat-Orecchioni (1981).

3. La preocupación por el uso del lenguaje en la comunicación

A partir del trabajo pionero de R. Jakobson (1960), la comprensión del lenguaje y, en un sentido más amplio, de la naturaleza comunicativa de los sistemas de signos, se convirtió en una problemática central desde diversas disciplinas: la semiología (Barthes 1964), la sociolingüística (Labov 1972, Marcellesi y Gardin 1974) y la etnografía de la comunicación (Gumperz y Hymes 1964, 1972).

Desde el campo de la filosofía, también se puede reconocer tres acontecimientos que confluyeron en la constitución del análisis del discurso:

a) La pragmática y la teoría de los Actos de Habla: La serie de conferencias de J. L. Austin (1962), reunida con el nombre “Cómo hacer cosas con palabras”, introdujo en la filosofía del lenguaje el concepto de performatividad: el uso del lenguaje no consiste simplemente en decir, sino que tiene también, y principalmente, una dimensión accional, es hacer.

Esta corriente, que se denominó pragmática, se desarrolló paralelamente a las nuevas inquietudes en el campo de la lingüística y fue rápidamente adoptada en él, puesto que hacía del enunciado y la situación una totalidad indisoluble de significado y acción. Su teoría fue continuada especialmente por J. L. Searle (1969), quien la denominó Teoría de los Actos de Habla. También P. Bourdieu (1982) ha llevado a cabo una reformulación de este concepto en una clave sociológica que luego fue retomada en numerosos trabajos de análisis del discurso.

b) La perspectiva arqueológica: El impacto de Michel Foucault en las ciencias sociales también fue determinante para la constitución del análisis del discurso, puesto que desplazó el interés de la historia de las ideas al campo de los dispositivos de enunciación (en un sentido diferente del que tuvo en lingüística). A partir de su *Arqueología del saber* (1969), los analistas del discurso se apropiaron de conceptos clave como formación discursiva, práctica discursiva, dispositivo, sistema de dispersión, etc. Algunas de las reformulaciones de sus categorías se encuentran sistematizadas por J-J. Courtine (1981). También, en trabajos más recientes, puede apreciarse su influencia en los libros de R. Wodak y M. Meyer (eds.2001) o D. Maingueneau y P. Charaudeau (eds. 2002).

c) El principio dialógico: La teoría del discurso desarrollada por el grupo denominado Círculo de Bajtín (fundamentalmente en Voloshinov 1929 y Bajtin 1984) estableció la naturaleza social del sentido lingüístico en las décadas de 1920 y 1930. Sin embargo, la convulsionada situación política de la Rusia soviética mantuvo prácticamente en el olvido sus trabajos hasta mediados de la década de 1970, en que fueron traducidos por primera vez al francés. Sus aportes, que se pueden nuclear alrededor del principio dialógico, permitieron comprender la función comunicativa como inherente al lenguaje, lo cual implica la imposibilidad de estudiarlo fuera de sus contextos sociales de uso.

Relacionado con ese principio se encuentra el concepto de género discursivo, que establece que existe una correlación entre tipos relativamente estables de enunciados y esferas de la práctica social. Este concepto ha sido central para el análisis del discurso, especialmente en los desarrollos más actuales de J-M. Adam (1999), P. Charaudeau (2004), D. Maingueneau (2001). Para un análisis de esta categoría en las tradiciones de habla alemana e inglesa, cfr. Ciapuscio (2005).

De esta manera, durante la década de 1970 comienzan a conformarse las dos corrientes principales de análisis del discurso hasta el presente: por un lado, en torno a los trabajos de R. Robin (1973), M. Pêcheux (1975) y D. Maingueneau (1976), se nuclea la llamada Escuela Francesa de Análisis del Discurso. Por el otro, la corriente primero conocida como Lingüística Crítica y luego denominada Análisis Crítico del Discurso tuvo sus primeras formulaciones sistemáticas en torno a los desarrollos teóricos de R. Hodge y

G. Kress (1979) y las investigaciones en gramática y lingüística textual de T. A. Van Dijk (1978) y M. A. K. Halliday (1978). Ambas corrientes difieren tanto en términos metodológicos como terminológicos. Sin embargo, comparten algunos presupuestos básicos acerca de la definición del objeto discurso como la articulación compleja de una superficie lingüística o textual con las condiciones extralingüísticas que la hicieron posible.

Finalmente, la llamada Escuela Francesa de Análisis del Discurso toma como unidad de análisis, siguiendo a D. Maingueneau (1997), el dispositivo de enunciación que vincula dialécticamente (y no por un presupuesto causal) una serie de regularidades lingüísticas y textuales con determinados actores y prácticas sociales. La determinación de las propiedades relevantes de dichas prácticas para la formulación de los textos constituye la descripción de lo que esta escuela llama las condiciones sociohistóricas de producción. La relación sistemática entre dichas condiciones y el conjunto de textos producido a partir de ellas configuran el objeto del análisis del discurso.

Una vez identificado este recorrido histórico referencial acerca del análisis del discurso, es posible establecer que la investigación en mención se basa en las teorías planteadas por la Lingüística textual que se ha dedicado al estudio de unidades supra oracionales y contextualizadas como posibilidad de intervención pedagógica; ésta se fija en mecanismos de cohesión y coherencia y aspectos interaccionales, que exigen un trabajo interdisciplinario. Además, se asume el lenguaje como una forma de actividad humana, como un proceso donde el texto es un artefacto planificado con una orientación pragmática. En definitiva, este modelo determinará un cambio rotundo, pues de una lingüística de la lengua se pasa a una lingüística del habla, o mejor a una lingüística del discurso.

Conclusiones

La investigación desarrollada en el aula demostró que los estudiantes de primer semestre del nivel universitario, requieren orientación pedagógica basada en teorías y acciones que le permitan una preparación integral para la emisión discursiva.

Al realizar análisis de exposiciones discursivas en el aula, en diversas situaciones de comunicación, en algunos casos, se evidenció la falta de cohesión formal; no tanto de coherencia, pues al final logran hacerse entender.

Esta carencia cohesiva se evidenció en la falta de continuidad temática y de relaciones referenciales. Es claro que en la emisión discursiva oral no se establecen los referentes por la inmediatez de la información y es frecuente que entre las proposiciones que componen el discurso se pierda el referente y su propósito de comunicación.

El análisis permitió demostrar que en el discurso oral del estudiante se identifican algunas desviaciones y/o alteraciones de oraciones en orden micro estructural que impiden la interpretación y el sentido semántico de los enunciados y de todo el texto. Estas mismas se dan por la ausencia en el uso referencial, en el propósito comunicativo y la no relación de la información nueva con la información ya conocida.

Estas alteraciones no son detectadas por los estudiantes ipso facto, hasta tanto, no se les deja conocer los elementos que componen el discurso y, por ende, el posible comportamiento del lenguaje en uso. Esto significó trabajar con categorías que permitieron hallar los procesos de cohesión (relaciones referenciales, relaciones léxicas, superestructuras y la sustitución de elementos discursivos), la coherencia (propósito o función, relaciones de fuerza enunciativa y máximas conversacionales) y la superestructura textual ((Introducción, problema o afirmaciones, argumentación y conclusión) y las características extralingüísticas.

De este ejercicio se destaca la necesidad de que el estudiante tenga en cuenta su rol ya de enunciatario, ya de enunciatario para que emita o reciba y/o produzca la eficacia esperada; haber aprehendido de otras voces, construir su propio punto de vista, y que por ende, que pueda emitir y recibir un discurso coherente.

En cuanto al funcionamiento del discurso oral el estudiante de primer semestre de la UPTC, seccional Sogamoso, no está exento de deficiencias gramaticales de tipo fonético (metátesis, epéntesis y síncope), morfosintáctico (repetición de lexemas, marcadores o reformuladores explicativos, interrogativos y de admiración, muletillas, paráfrasis, y alteración de oraciones en orden micro-estructural) y las deficiencias en sentido semántico (codificación del significado y producción de sentido dentro de las expresiones lingüísticas); es decir, es frecuente el uso de palabras que son utilizadas con sentidos que transgreden su significado literal.

En este sentido, el actor del discurso intenta argumentar y explicitar sus conocimientos sociales, culturales y académicos, citando lo que otros dicen, y no vislumbra que él, en la emisión del discurso también está creando su propio enunciado y está construyendo su propio discurso.

Desde allí se constituye el aporte de la presente investigación a los interesados en el lenguaje; se comprobó que es menester demostrarle al estudiante que cuando emite un enunciado ya está construyendo su propio discurso y, que para esto debe tener en cuenta los referentes, el léxico, la información proporcionada, la estructura y los elementos extralingüísticos. Al incluir estos aspectos, el

estudiante desarrolla el proceso de construcción y puede emitir un discurso coherente, cohesivo y estructurado.

Otro fenómeno hallado en el análisis del discurso oral fue el poco dominio de la sintaxis, esto deriva la tendencia a la economía lingüística propia de la mayoría de hablantes, lo que significa que los estudiantes en la emisión discursiva no dan ni más ni menos de la información que consideran necesaria. Esto se identificó desde las máximas conversacionales analizadas en la investigación.

Se establece que el estudiante no logra expresar los conocimientos preconcebidos de manera eficaz, porque carece de herramientas lingüísticas (como las relaciones léxicas, la insuficiencia semántica y las relaciones de coherencia) potencialmente estructuradas para ser emitidas en el aula de clase.

El estudiante al desconocer los procesos de creación textual o discursiva, no estructura y no se apropia del referente que va a mencionar en las diversas proposiciones o, si lo incluye, es muy fácil que se pierda en la misma estructura textual.

Por ser un discurso oral, es más fácil que se pierda el proceso de la información y organización a la hora de su emisión. El proceso es más efectivo si se traduce el discurso oral a escrito, teniendo en cuenta que las condiciones de producción del uno y el otro, son muy distintas.

Se establece que cuando un discurso es inmediato o improvisado (punto de vista, por ejemplo) el referente, o bien no fue anunciado, o se pierde en el transcurso de la emisión. Esto es necesario mostrarlo al estudiante para que por sí mismo verifique dicho proceso y, desde allí, acceda a las posibilidades que ofrecen las teorías y acciones encaminadas a mejorar su competencia comunicativa oral.

Es axiomática la falta de cohesión formal en algunas expresiones discursivas, especialmente, al presentar un tema específico; no tanto de coherencia lógica, porque logran hacerse entender, sino, de estructura cohesiva, ya que en la mayoría de los discurso analizados el enunciador se vale de apoyos lingüísticos como (mmm), (eee), muletillas o marcadores lingüísticos (o sea, si) que no le dan significado al discurso, pero sirven de comodín fonético y cohesivo ante la carencia de información.

En cuanto a la estructura discursiva, en cada uno de los casos analizados, el enunciador organiza el discurso sin tomar como base las reglas básicas de la gramática, sino que tiene en cuenta su situación social de comunicación.

Esto significa que el estudiante interviene en la organización de su propio discurso; esto lo hace a través del proceso cognitivo que realice e incide en el momento o desarrollo contextual de la emisión.

Pero su puesta en escena se ve condicionada por los elementos contextuales que se den en el momento de emitir el discurso.

La función multívoca entre el significado gramatical del enunciado y la situación en que tiene lugar el intercambio comunicativo, es característica de algunos de los discursos analizados, es decir, en los discursos se presenta la intervención de muchas voces: el significado gramatical + el emisor + su intención + el destinatario + la situación en que tiene lugar el intercambio comunicativo.

Así pues, los estudiantes objeto de estudio, identifican los usos específicos del lenguaje en las diferentes situaciones de comunicación y desde su propio interés buscan ser eficaces al manejar niveles de dominio discursivo para cada situación social.

Se identifica que el estudiante habla en el aula dependiendo de dicha situación, por ejemplo, en una exposición académica incluye el lenguaje coloquial, habla desde otras voces, incluye los conocimientos preconcebidos e intenta dilucidar con un lenguaje científico. Esto significa, que al incluir los saberes preconcebidos, el estudiante habla desde lo que domina y con el conocimiento que posee es con el que interactúa en la emisión discursiva.

El discurso como producto lingüístico siempre remite a una situación. Sin embargo, uno de los factores que limita la eficiencia en el discurso es la no identificación de los referentes, la falta de claridad en las ideas y el desconocimiento de los procesos cohesivos en su construcción, el discurso en el aula demuestra que las modalidades de organización discursivas como la expositiva y argumentativa son las que permiten una consolidación en la manifestación de las ideas y coadyuvan a la emisión de un discurso coherente y eficaz.

Por tanto, para lograr el auto mejoramiento de la competencia comunicativa oral del estudiante investigado, se concluye que esto, depende del nivel de autonomía comunicativa que haya alcanzado en el medio social donde interactúa y el tratamiento de las habilidades orales dentro del proceso de comunicación en el aula, , tarea justamente de este proceso investigativo en el que se evidencia que es menester que el estudiante identifique el proceso de la emisión discursiva y los resultados extraídos de una situación real de comunicación, para que desde allí auto mejore su competencia y sea consciente de la importancia de identificar dichos procesos.

Ciertamente, no estamos nunca frente al lenguaje en su generalidad, sino frente a actos de discurso, es decir, frente a «sucesos lingüísticos» siempre singulares y siempre caracterizables por las condiciones particulares de su emisión.

Sin embargo, la emisión del discurso no implica solamente la adquisición y dominio del sistema lingüístico, sino que también hay que tener en cuenta la dimensión pragmática, cuyo objetivo es la adquisición y puesta en práctica de formas precisas de comportamiento comunicativo.

Cuando se analiza el uso oral del lenguaje, se puede evidenciar que no existen enunciados correctos e incorrectos, sino enunciados adecuados o no a la situación y a los propósitos de los hablantes.

En este caso se buscó auto mejorar la competencia comunicativa oral del estudiante, primero identificando su uso en un contexto real, segundo, analizando cada uno de los fenómenos hallados y tercero aplicando desde allí unas estrategias o acciones para buscar el interés del estudiante por vincularse en este proceso de auto mejora de manera directa y efectiva.

Bibliografía

- AUSTIN, J.L. (1998). *Como hacer cosas con palabras*, Editorial Paidós, Barcelona.
- BARNES, D. (1969). Language in the secondary classroom, en D. Barnes; J. Briton y M. Torbe, *Lenguaje, the learner and the school*. Boyton/ Cook Heinemann, Portsmouth, 9-87.
- BERNÁRDEZ, E. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CADZEN, Courtney B. (1968). *El discurso en el Aula, El lenguaje de la enseñanza el Black, Max: El laberinto del lenguaje*, Caracas: Monte Avila.
- DE BEAUGRANDE, R., and W. U. Dressler . (1981). *Introduction to text linguistics*. London: Longman. 270 pages.
- DUCROT, Oswald. (1984) *El decir y lo dicho*. Paidós, España.
- DUBOIS et al, (1973) *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza 1979
- EDWARDS, D. (1995). " A commentary on discursive and cultural Psychology" en *Culture & Psychology*. 55-65
- ESCANDELL, M. (1996) *Introducción a la pragmática*. En: *Ariel lingüística*. España. Pág. 227.
- GARFINKEL, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- GUMPERZ, J. y DELL, Hymes (1972) *Directions in sociolinguistics. The ethnography of communication*, New York: Holt, Reinhart and Winston.
- HALLYDAY, J. y HASAN. (1976) *Cohesion in English*, ED. Logman, Londres.
- HYMES, D. (1972). *Competencia comunicativa*. Editorial Pride and Holmes.
- _____ (1980) *Paraetnografías de la comunicación*. Universidad Nacional, Bogotá.
- LEVINSON, Stephen C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge, England: Cambridge University.
- MARTINEZ, M.C (2005). *La construcción del proceso argumentativo en el discurso. Perspectivas teóricas y trabajos prácticos*. Cátedra UNESCO. Cali, 2005. Pag. 98.
- MAINGUENAU, Dominique. (1976). *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*, Buenos Aires, Hachette, 1976, 213pp.

- NIÑO, V. (2003). Los proceso de la comunicación y el lenguaje. Competencias en la comunicación. Hacia las prácticas del discurso. Ecoe ediciones. Bogotá. Pág. 21,27,50
- PERCHEUX, M. (1975). *Les vèrites de la palice*, Ed. Armand Colín, Paris.
- PEREZ, M. C. (1996): Linguistic and Communicative competence. En McLaren, N. & Madrid, D. A. Handbookfor TEFL. Marfil, Alcoy.
- RAMÍREZ P.L. (2004). *Discurso y lenguaje en la educación y la pedagogía*. Bogotá: Magisterio. Pág. 107-109.
- _____ (2005) *Enseñanza del lenguaje como interpretación y comprensión. Cuadernos de lingüística hispánica. NO. 6 agosto.*
- _____ (2007) *comunicación y discurso*. Perspectiva polifónica en los discursos literario, cotidiano y científico. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio. Pág. 2-60
- _____ (S,F) *El discurso como articulación de voces*. Artículo publicado. [Http://luisalfonsoramirez.com](http://luisalfonsoramirez.com). Consultado enero 25 de 2008
- ROBIN, Regine. (1973) *Histoire etlinguistique*, Ed. Armand Colin, Paris.
- SEARLE, John. (1969). *Actos de habla*, (Tr. Luis Valdés Villanueva, 1994),Ed. Cátedra, Madrid.
- SINCLAIR, J. M y Coulthard, M. (1975) *Towards an Analysis of Discourse: the English Use b y Teachers and pupils*, Londres: Oxfor University Press.
- SCHIFFRIN, Deborah. (1994) *Approaches to discourse*.Oxford: Blackwell, 1994. 470 pp.

Hibridaciones discursivas en la comunicación de las ciencias sociales en la web: un abordaje sociosemiótico

Estela María Zalba

ezalba@uncu.edu.ar

Proyecto de investigación: La comunicación de las ciencias sociales y humanas en el universo virtual: redes interdiscursivas, límites y dinámicas. Un análisis reticular de la hibridación entre la difusión y la divulgación científicas en Internet. (2011-2013)

Director e integrantes del equipo: Estela María Zalba (Directora). Cecilia Deamici (Co-directora). Julio Aguirre. Analía Profera. Mariana L. Castiglia. Ana Bajuk. Ana Julia Carullo.

Institución: Universidad Nacional de Cuyo.

Resumen:

Se presentan los resultados del análisis de las particularidades e interrelaciones de dos campos de producción discursiva asociados a la comunicación relativa a las ciencias sociales y humanas en Argentina: el discurso científico propiamente dicho y el discurso de la divulgación científica, en un conjunto de sitios web seleccionados *ad hoc*. El estudio se realiza integrando la Semiótica discursiva, el Análisis del Discurso y la Sociología. El corpus de análisis lo constituyó una selección de sitios de universidades nacionales, de centros de investigación y páginas de «autores». A partir de los resultados obtenidos, en este artículo se focalizará en las características de ambos campos discursivos y en las peculiaridades de los sitios web estudiados desde el análisis de redes (ARS).

Palabras clave: ciencias sociales y humanas, modalidades de comunicación en Internet, difusión, divulgación, análisis interdisciplinario.

Keywords: Social Science, Social Studies, modes of communication in Internet, diffusion, popular science, interdisciplinary analysis.

En nuestro proyecto nos propusimos analizar las interrelaciones de dos campos de producción discursiva asociados a la comunicación relativa a las ciencias sociales y humanas en Argentina: el discurso científico propiamente dicho y el discurso de la divulgación científica, en un conjunto de sitios web seleccionados *ad hoc*. El estudio se realizó integrando la Semiótica discursiva, el Análisis del Discurso y la Sociología, por ello hemos planteado, en el título de esta ponencia, que el nuestro es un abordaje sociosemiótico, es decir, interdisciplinario.

En relación con el abordaje sociológico, se ha trabajado con la teoría de Bourdieu, específicamente con los desarrollos en torno de la noción de «campo», y con el Análisis de Redes Sociales (ARS). Ambos encuadres teóricos tienen en común el hecho de que se enmarcan en un amplio movimiento teórico dentro de las ciencias sociales al que se suele denominar como *relacionismo*-o *trans-accionismo* (Emirbayer 1997)-, que analiza “los fenómenos sociales desde los patrones subyacentes de interacción

entre las entidades sociales, superando así la dicotomía estructura/agencia al recurrir a una perspectiva dinámica de las relaciones sociales, (...)" (Aguirre, 2011, p.7)

Se apeló, para diversos usos analíticos, a una serie de categorías de análisis provenientes de la sociología de Bourdieu, tales como «campo productivo», «campo científico» y «campo de la producción simbólica». Todas estas categorías son subsidiarias de la primigenia noción de «campo intelectual», acuñada por el sociólogo francés en la década de los '60. El «campo intelectual» es entendido como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos, situados en posiciones diversas, es decir, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociados posicionamientos intelectuales y académicos (Bourdieu, 1966).

El Análisis de Redes Sociales (ARS) fue relevante en el diseño metodológico para el trabajo con el corpus, en la interpretación de la información relevada y en la sistematización de los resultados.

Nos interesaba explorar un conjunto particular de prácticas desarrolladas en el seno de un quehacer específico: el de la ciencia. Desde la perspectiva teórica adoptada consideramos que el quehacer científico se estructura como un *campo productivo o campo de producción* (Bourdieu, [1971] 2010), al que, en una primera mirada globalizante, denominaremos como *campo de la producción científica*. El producto engendrado por esta práctica -el conocimiento científico- posee una relevancia significativa en nuestro *sistema-mundo* (Wallerstein, 2006) desde hace algunos siglos. Ese conocimiento se configura como un discurso social que tautológicamente se denomina *discurso científico*, cuya legitimación social está dada por el valor asignado a sus modos de producción, al producto obtenido (y que ese discurso 'manifiesta'), a los agentes sociales que lo engendran y a las instituciones que normalizan tanto sus modos de producción como de circulación. Señala Bourdieu respecto de la cuestión de la legitimidad en el campo científico que "(...) la legitimidad de la ciencia y el uso legítimo de esta son, en cada momento, objetivos por los que se lucha en el mundo social y en el propio seno del mundo de la ciencia." (Bourdieu, 2003, p. 20)

El campo científico puede ser descrito como "un conjunto de campos locales (disciplinas) que comparten unos intereses (por ejemplo, un interés de racionalidad que se enfrenta al irracionalismo, la anticencia, etcétera) y unos principios mínimos." (Bourdieu, 2003, p. 118)

La tradición dominante en este campo productivo fue discriminando entre diversos tipos de ciencias («campos locales» (Bourdieu, 2003)) en función del recorte operado respecto de lo que se dio en llamar «el objeto de estudio». El modo de concebir y discutir la configuración o conformación del objeto de estudio ha variado según los diversos enfoques epistemológicos, a lo largo de la historia del campo. A pesar de ello, dicha tradición ha cristalizado una clasificación entre las ciencias de la naturaleza, las ciencias sociales y humanas, las ciencias formales, etc. No fue propósito de nuestra investigación la

puesta en cuestión de esta clasificación, por lo que la aceptamos como un dado convencional y, entre el conjunto de ciencias, nos enfocamos en las denominadas ciencias sociales y humanas. Operamos luego un nuevo ajuste en el campo en estudio, de índole geográfico-territorial: el campo de las ciencias sociales y humanas en la Argentina.

Finalmente, el tercer recorte tenía que ver con determinadas *formas de comunicación de la ciencia*, ya que examinamos la conformación de las redes interdiscursivas mediante las cuales se producen, circulan y consumen/reconocen – comunican - los objetos textuales del discurso científico en ciencias sociales y humanas en Internet y sus eventuales hibridaciones.

1. Las ciencias sociales en tanto «campo»

La noción de campo científico entendido como “conjunto de campos locales” (Bourdieu, 2013) nos permite aseverar, por un lado, que existe un mínimo de unidad de la ciencia, y, por otro, que las diferentes disciplinas ocupan una posición en “el espacio (jerarquizado) de las disciplinas y que lo que ocurre allí depende parcialmente de esa posición.” (Bourdieu, 2003, p. 117)

El campo científico, al igual que otros campos, es un “campo de fuerzas dotado de una estructura, así como un campo de luchas para conservar o transformar ese campo de fuerzas.” (Bourdieu, 2013, p. 64) Los *agentes* –los científicos aislados o conformando equipos- son concebidos como «fuentes de campo» y es en sus relaciones en las que se engendran el campo y las relaciones de fuerza que lo caracterizan.

La fuerza vinculada a un agente depende de sus diferentes bazas, factores diferenciales de éxito que pueden asegurarle una ventaja en la competición; es decir, más exactamente, depende del volumen y de la estructura del capital de diferentes especies que posee. El capital científico es un tipo especial de capital simbólico, capital basado en el conocimiento y el *reconocimiento*. (Bourdieu, 2003, p. 65-66, el destacado es nuestro)

El reconocimiento de los agentes estará claramente vinculado a la circulación de los resultados de las investigaciones y otras formas de la construcción de conocimiento propias del campo; de allí la relevancia de las diferentes modalidades de comunicación de los productos del quehacer científico.

Respecto de las peculiaridades (y problematización) de las ciencias sociales dentro del campo científico, señala Bourdieu:

(...) la exaltación de la singularidad de las ciencias sociales sólo es a menudo una manera de decretar la imposibilidad de entender científicamente su objeto. (Bourdieu, 2003, p. 149)

(...) la ciencia social es una construcción social de una construcción social. Hay en el propio objeto o sea, tanto en el conjunto de la realidad social como en el microcosmos social en cuyo interior se construye la representación científica de esa realidad, el campo científico, una lucha por la construcción del objeto, de la que la ciencia social participa doblemente: atrapada en el juego, sufre sus presiones y produce allí unos efectos, sin duda, limitados. (Bourdieu, 2003, p. 153-154)

Bourdieu propone como criterio para la clasificación de las ciencias, el de *heteronomía / autonomía*, basado en las relaciones que existen entre científicidad e independencia del campo de producción científica respecto de las diferentes formas de presión exterior: económica, política, etcétera. Sostiene en relación con las ciencias sociales que:

(...), la ciencia social está especialmente expuesta a la heteronomía porque la presión exterior es especialmente fuerte y las condiciones internas de la autonomía son muy difíciles de instaurar (...). Otra razón de la débil autonomía de los campos de las ciencias sociales es que, en el propio interior de esos campos, se enfrentan unos agentes desigualmente autónomos y que, en los campos menos autónomos, los investigadores menos heterónomos y sus verdades «endóxicas», como dice Aristóteles, tienen, por definición, mayores posibilidades de imponerse socialmente en perjuicio de los investigadores autónomos (...) (Bourdieu, 2003, p. 151)

Cada uno de los «campos locales» (disciplinas) es el lugar de una legalidad específica («*nómos*») que, producto de la historia, está encarnada en las regularidades del funcionamiento del campo y, para ser más precisos, en los mecanismos que rigen la circulación de la información, en la lógica de la distribución de las recompensas, etcétera, y en los «*habitus*»¹ científicos producidos por el campo que son la condición de su funcionamiento (Bourdieu, 2003, p. 146). Una de las peculiaridades del *hábitus* científico es que en su constitución aparece una teoría realizada e incorporada.

Los científicos sociales, sostiene Bourdieu, deberán ser capaces de aplicar en su propia práctica las técnicas de objetivación que aplican a las restantes ciencias y, así, “convertir la reflexividad en una disposición constitutiva de su *habitus* científico, es decir, en una *reflexividad refleja*, capaz de actuar no *ex post*, sobre el *opus operatum*, sino *a priori*, sobre el *modus operandi*(...)” (Bourdieu, 2003, p. 155)

2. La comunicación relativa a las ciencias

En la indagación, recordamos, el interés estaba centrado en analizar las modalidades de *comunicación* del conocimiento científico de las ciencias sociales y humanas manifestado como discurso, en la web. Es decir que exploramos una determinada práctica social (la comunicación) en determinadas situaciones y en diferentes escenarios y contextos, pero homologados en una forma de circulación.

Claudio Pairoba, entre otros autores, la denomina «comunicación científica» y la considera como una de las cuatro «patas» o «soportes» que sustentan la ciencia, “junto con los fondos, los recursos humanos y el trabajo experimental” (Pairoba, 2013, p. 1).

Consideramos que, desde una perspectiva semántico-designativa, la lexía «comunicación científica» es equívoca. Si se analiza la forma adjetiva *científica*, cabe preguntarse: ¿qué predica sobre el sustantivo comunicación? ¿Denota una cualidad o propiedad de la comunicación? o ¿implica una subespecie de comunicación, es decir, un tipo de comunicación específica? Es bastante obvio que apunta a lo segundo.

Ahora bien, incluso aceptando que se trata de un tipo de comunicación específica es necesario, aún, realizar un análisis más pormenorizado.

Proponemos discriminar entre *comunicación en la ciencia* y *comunicación de la ciencia*: con la primera expresión se hace referencia al proceso que se realiza internamente, dentro del campo disciplinar, en cambio, mediante la segunda se indica la difusión externa de la ciencia. Sobre esta distinción, que constituye uno de los temas nodales de nuestra investigación, volveremos más adelante. Ahora nos interesa señalar, que en cualquiera de estos casos, puede atañer tanto a la comunicación del conocimiento obtenido como de las actividades que lo han engendrado. Un conocimiento que, como señala Verón “ha buscado su legitimidad histórica y social en las terceridades terceras” (=leyes, instituciones) (Verón, 2002, p.171).

Para describir, analizar y conceptualizar la *comunicación relativa a la ciencia* (construcción con la que se subsumen los dos procesos comunicativos previamente discriminados), se tomará en consideración el hecho de que, en todos los casos, se está hablando de un proceso que tiene lugar en la órbita de lo público, por cuanto “la legitimidad del conocimiento depende de una presencia pública en unas fases determinadas de la producción del conocimiento.” (Bourdieu, 2003, p. 95)

Por lo tanto no es satisfactorio en su descripción apelar a algún modelo de la comunicación interpersonal, sino a un modelo que dé cuenta de “la producción social del sentido”, pues nos encontramos ante un caso de “semiosis social” (Verón, 1996 (1987)).

En relación con lo anterior, traemos a colación la distinción hecha por Paolo Fabbri respecto de tres conjuntos de problemas relativos al análisis de la comunicación: “los problemas de la significación, los problemas de la transmisión y los problemas de la eficacia”, que Verón traduce como “el análisis de la producción significativa”, la cuestión de la “circulación” y los problemas de “reconocimiento” (Verón, 2002, p. 128). Hablar de la *comunicación relativa a la ciencia* involucrados procesos de producción significativa – como ya se señalara-, su circulación/transmisión y su reconocimiento/eficacia.

2.1. *La comunicación relativa a la ciencia: entre la difusión interna y la divulgación*

La comunicación relativa a la ciencia reconoce, tradicionalmente: por un lado, la comunicación *en la ciencia*, es decir, una comunicación que adjetivamos como *interna*, por cuanto implica un proceso comunicativo que se realiza dentro del acotado ámbito de la propia comunidad científica en cada campo disciplinar, a través de canales institucionalizados como son los libros especializados, las revistas académicas y congresos (con sus propias publicaciones) y, en los últimos tiempos, sitios web (blogs, revistas *on line*, etc.), todas ellas actividades que se incluyen en las operaciones de transferencia de los resultados de las investigaciones; por otro lado, la comunicación *de la ciencia*, en la que se difunden los productos del quehacer científico a un público más amplio constituido por legos y no especialistas,

actividad que se conoce como *divulgación científica* y que ha estado a cargo, en la mayoría de las ocasiones -pero no siempre-, de una rama del periodismo: el periodismo científico o de divulgación. Por ejemplo, en el caso de la Historia son muchas veces los propios historiadores quienes realizan la escritura de los textos de divulgación (v.g., la revista *Todo es historia*).

Desde un punto de vista histórico, Cazaux sostiene respecto de la «divulgación»:

Es sólo en el Siglo XX, a raíz del acelerado desarrollo teórico y la creciente especialización de las ciencias, que la divulgación se convierte en una actividad específica. La divulgación masiva de ciencia a través de la prensa tiene su inicio en los años veinte del Siglo XX. (Cazaux, 2010, p. 17)

Diversas problemáticas se desprenden en relación con la divulgación. Existe una concepción dominante, cuestionada –entre otros- por Bernard Mieggen tanto que modelo de la comunicación pública de la ciencia. En esta discusión, Miegge también pone en entredicho el esquema canónico de la comunicación en el que dicho modelo se basa. Como ya dijéramos, la dificultad de base estriba en el uso de un modelo inadecuado de comunicación no sólo para explicar, sino también para conceptualizar y orientarla propia práctica comunicativa relativa a las ciencias.

Miege finalmente plantea, como problema derivado, la subestimación de la actividad de informar a los legos sobre la ciencia por parte de los investigadores:

La concepción pedagógica -y su variante periodística, la divulgación- es con mucho, el modelo dominante, el que inspira y organiza las prácticas informativas, al tiempo que da de ellas una presentación deformada. La característica de este modelo consiste en simplificar hasta el extremo los elementos en juego en los procesos de información científica y, muy particularmente, de reducir el número de protagonista así como la naturaleza de sus relaciones. Esto no es más que la enésima versión del esquema canónico de la comunicación. (..)

Esta manera de ver las cosas no solo no da cuenta de los cambios en curso, sino que presenta muchos inconvenientes. *Encierra a los investigadores científicos* –al menos la mayoría- *en la fuerte convicción de que informar sobre ciencia no representa más que una actividad marginal y secundaria*. Además, desemboca inevitablemente en el terreno de las modalidades, y todo se reduce entonces a la elección de las técnicas para comunicar un mensaje científico con un máximo de eficacia. Se comprende que este modelo, por extendido que permanezca, está superado. La información científica no podría depender solamente del estado de ánimo de los investigadores o de la actividad de los mediadores. La información científica se ha convertido en un tema social esencial, y un modelo de comunicación tan reductor como el inspirado en el esquema canónico, no puede mostrar todas las dimensiones ni explicar su complejidad de funcionamiento. (Miege en Fayard, 2004, p.10, el destacado es nuestro)

Otros especialistas en el tema de divulgación, Leonardo Moledo y Carmelo Polino, se preguntan por la factibilidad y legitimidad de la divulgación científica y ponen en cuestión una concepción «preceptivista» de la divulgación, que ha traído aparejada una serie de inconvenientes en la consolidación de la comunicación de la ciencia a los públicos no expertos.

Cabe señalar que esta tradición de divulgación científica a la que se refieren los autores suele estar circunscripta a la divulgación de las ciencias de la naturaleza, a las ciencias exactas o a las ciencias

médicas. Dos cuestiones a considerar: a) por un lado, un hecho: en el campo de las ciencias sociales, las únicas disciplinas que han desarrollado formas sistemáticas de divulgación son la Historia, la Arqueología y la Antropología; b) por otro lado, un problema de índole epistemológico: se desliza en la tematización de la divulgación científica una concepción reduccionista de ciencia, de la que suelen quedar fuera las ciencias sociales. En tal sentido, en la bibliografía consultada relativa al tema, esta suposición ni siquiera se encuentra explicitada como tal, es decir, que en estos textos, «divulgación científica» es equivalente a divulgación de determinadas ciencias. Por lo tanto las discusiones que se encaran respecto de las dificultades relativas a esta forma de comunicación y la valoración de la actividad divulgativa están vinculadas a las peculiaridades de dichas disciplinas.

2.2. *¿Dos campos de producción, dos discursos?*

Nos hemos referido a dos procesos en relación con la *comunicación relativa a la ciencia*. Ahora bien, y teniendo en cuenta la cuestión de la producción de sentido o producción significativa, diremos que no se trata de una misma significación que circula o se transmite por dos vías, como equívocamente se desprendería de la lexía previamente cuestionada: la de «comunicación científica»; sino que, por el contrario, en relación con la producción del conocimiento científico, existirían dos campos entendidos como sendos “sistemas de relaciones objetivas entre diferentes instancias” (Bourdieu, [1971] 2010, p. 89). Y, por lo tanto, dos modos de comunicación de la ciencia.

Para trabajar esta distinción, tomaremos en consideración la diferenciación realizada por Bourdieu en relación con la producción, reproducción y difusión de los bienes simbólicos:

(...) por una parte *el campo de producción restringida* como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos en el corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos y, por otra parte, *el campo de la gran producción simbólica* específicamente organizada con vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no productores (‘el gran público’) (..)(Bourdieu, [1971] 2010, p.90)

Trasladamos esta distinción a la producción del conocimiento científico, lo que permite sostener la articulación dos campos: uno de ellos concerniente al *campo de producción simbólica [científica] restringida* (discurso científico propiamente dicho) y el otro al *campo de la producción simbólica [científica] destinada a no especialistas* (discurso de la divulgación científica). El primero correspondería al discurso social producto de la praxis científica propiamente dicha, destinada y comunicada a un público experto (*comunicación en la ciencia*), cuya gran mayoría es a su vez también productor de textos de ese discurso; y el otro se trataría de un discurso *sobre la ciencia*, en el que el hacer científico y sus productos son objeto de mediación y explicación (la divulgación entendida como un hacer saber acerca de), destinada y comunicada a públicos no expertos (*comunicación de la ciencia*).

En las formas de comunicación tradicionales, ambos campos -sus productores específicos, sus productos y sus modos de circulación- han sido concebidos en esferas discursivas claramente separadas. Sin embargo, es factible advertir que la producción de la ciencia y sus formas de comunicación pública tienden a “interpenetrarse cada vez más” (Miege en Fayard, 2004, p. 11). El desarrollo de este proceso es desigual y variable según las disciplinas. En nuestra investigación hemos explorado y analizado este proceso, por un lado, como señaláramos, en relación con las denominadas ciencias sociales y humanas y, por otro, respecto de los nuevos *media* habilitados por Internet y las TIC.

Partimos de la hipótesis de que las actuales modalidades de comunicación, al potenciar las posibilidades de interrelación entre los sitios, reconfiguraban las redes interdiscursivas y generaban procesos de *hibridación* que tornaban difusos los límites entre el campo de producción científica restringida (discurso científico propiamente dicho) y el campo de la producción científica destinada a no especialistas (discurso de la divulgación científica).

Encarar un eventual difuminado de contornos entre ambos discursos exigió la búsqueda de nuevos marcadores de diferencia que permitieran discriminar los textos pertenecientes a cada uno de ellos. Es decir, si como sostuvimos anteriormente, existen dos formas de comunicación, es decir, dos *procesos de producción significativa, circulación/transmisión y reconocimiento/eficacia*, la cuestión a dilucidar era en cuál/es de estas *fases* se generaban las hibridaciones y, hasta qué punto éstas –si se verificaban- eran sostenidas por interrelaciones entre los sitios, constatables mediante vínculos específicos y concretos.

Si bien partimos de una hipótesis fuerte, el trabajo empírico y de exploración nos llevó a atenuarla y reelaborarla.

3. ¿Qué transformaciones aporta Internet a los procesos de comunicación?

Una cuestión necesaria que debimos dilucidar era si, en el caso de Internet, estamos hablando de un nuevo medio de comunicación o de una complejización de los modos de circulación, que afecta las diversas formas de comunicación.

Entre las distintas fuentes consultadas, consideramos que las últimas conceptualizaciones de Verón permitían responder nuestras preguntas y orientarnos en relación a una interpretación de los resultados que íbamos obteniendo de los estudios de caso.

El semiólogo propone una distinción entre «mediación», «fenómeno mediático» y «mediatización»:

La mediación es un aspecto definitorio de la comunicación en general y resulta de la materialidad sensorial, inevitable, del soporte. En cambio tenemos *fenómeno mediático* solo a partir del momento en que los signos poseen, en algún grado, las propiedades de autonomía tanto respecto de la fuente como del destino, y de persistencia en el tiempo. La materialidad que hace posible la autonomía y la persistencia de los signos necesita de la intervención de operaciones técnicas más o menos complejas y de la fabricación de un soporte. (Verón, 2013, p.145-146; destacado en el original)

La mediatización es, en el contexto de la evolución de la especie, la *secuencia de fenómenos mediáticos históricos que resultan de determinadas materializaciones de la semiosis, obtenidas por procedimientos técnicos*. (Verón, 2013, p.147; destacado en el original)

Verón datará el comienzo de la mediatización con el surgimiento de la escritura, a la que considera, siguiendo al antropólogo Goody (1977), como la condición necesaria del conocimiento científico; entre otras razones, porque la escritura dará origen al fenómeno de la acumulación textual y, con éste, la creación de los “archivos”. La posibilidad de registrar en soportes materiales asegura la “autonomía” y la “persistencia en el tiempo” de los documentos, características fundamentales no solo para la conservación y transformación de ese conocimiento sino también del desarrollo de la ciencia. Por su parte, sobre el particular, sostiene Bourdieu:

Se precisa menos tiempo para apropiarse de los recursos acumulados en el estado objetivado (en los libros, los instrumentos, etcétera) del que ha hecho falta para acumularlos, lo que es (junto con la división del trabajo) una de las razones de la capacidad acumuladora de la ciencia y del progreso científico. (Bourdieu, 2003, p. 126)

La ciencia desarrollará una normalización de las condiciones de acceso no solo a los textos sino también al propio campo científico, a lo largo de la historia.

Respecto de la cuestión de los *fenómenos mediáticos*, Verón propone un modelo que involucra tres aspectos (que se vinculan con lo que, siguiendo a Peirce, denomina las tres dimensiones de la semiosis): (1) la autonomía (relacionado con la primeridad de la semiosis); (2) la persistencia en el tiempo (relacionado con la segundidad de la semiosis) y (3) “el conjunto de reglas su circulación, que definen las condiciones de acceso al discurso” (Verón, 2013, p. 200), (que se relacionan con la terceridad de la semiosis).

En consonancia con estas conceptualizaciones, entenderá que:

(...) un *medio* [de comunicación] es un dispositivo técnico más las condiciones de su utilización social (producción, circulación, reconocimiento), tal como esta se estabiliza a partir de un cierto momento. (Verón, 2013, p. 262, el agregado entre corchetes es nuestro)

Con respecto a Internet, sostendrá que:

Desde el punto de vista de la historia de las mediatizaciones (...) *la WWW comporta una mutación en las condiciones de acceso de los actores individuales a la discursividad mediática [y científica, agregamos] produciendo transformaciones inéditas en las condiciones de circulación*. (Verón, 2013, p. 281, destacado en el original, agregado nuestro)

Esta “revolución en el acceso” impacta en las posibilidades de búsqueda, lectura y archivo de los textos producidos en los dos campos discursivos: el científico y el de la divulgación. La cuestión empieza a residir en decisiones vinculadas con dos opciones de política de acceso: (1) acceso abierto (*open access*) vs. (2) acceso restringido, que varía desde el acceso a determinados sitios mediante el pago de

un arancel (suscripción) o la compra de los textos (libros, revistas), esta última ligada a los circuitos (y sitios) propios del mercado *on line*.

En nuestro análisis de sitios de autores del campo de las ciencias sociales y humanas, observamos ambas formas de acceso: así, el acceso a los libros (formato tradicional o *e-book*), cuando han sido producidos por editoriales, responde a la segunda opción y, si bien permiten leer el índice y algunas de sus páginas, para obtener el texto completo se requiere de su compra (virtual o tradicional). No así, los artículos, *papers* u otro tipo de texto breve (incluso audios o vídeos) producidos por los autores que, o bien aparecen completos en el sitio, o mediante un enlace a otra página, permiten su lectura y, la mayoría de las veces, su grabación (y/o impresión, en el caso de los textos escritos).

4. Algunas particularidades de la producción discursiva en el campo de las ciencias sociales.

En este apartado presentaremos algunas de nuestras conclusiones relativas a los modos de producción de los dos campos discursivos estudiados.

4.1. Del campo de la producción científica restringida

En el “*campo de producción científica restringida*” (*discurso científico* propiamente dicho) de las ciencias sociales encontramos algunas peculiaridades distintivas.

En primer lugar, la *centralidad del agente constructor del discurso*, el «autor». Al respecto recordamos lo que señalara Foucault respecto de la “singularidad paradójica del nombre de autor”(Foucault, 1999, p. 7). Para él, el nombre de un autor no es cualquier nombre propio, ya que tiene funciones e implicancias diferenciadas:

(...) un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (...); ejerce un cierto papel con relación a un discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros.(Foucault, 1999, p. 7)

Esta preeminencia del autor, en las ciencias sociales y humanas, se refleja asimismo en los procesos metonímicos de denominación de las teorías o las corrientes. Dos opciones de designación se observan: a) se nombra las teorías o corrientes teóricas mediante el nombre propio de un agente productor (el «autor»): la semiótica de Peirce, la sociología de Weber, la lingüística de Saussure, la gramática generativo-transformacional de Chomsky; el funcionalismo de Jakobson; el psicoanálisis de Lacan; b) se apela a un colectivo de denominación, mediante la referencia al lugar (geográfico e institucional) de producción y en este caso, ese colectivo se designa como “escuelas” (de Paris, de Tartu, de Palo Alto) o “círculos” (de Viena, de Praga).

Esta peculiaridad reconoce como antecedente los usos en la tradición filosófica y humanística occidental, de la que las ciencias sociales quisieron diferenciarse al constituirse como ciencias según el

modelo imperante en la Modernidad. En este modelo de ciencia el eje era el «paradigma» (Kuhn, 1991) al que procuraba aportar cada trabajo experimental realizado por los diversos investigadores. Destacamos que esta característica de focalización en el agente productor no responde a los procesos de individuación que se evidencian como tendencia en las nuevas modalidades de comunicación, sino que es previo a ellos, aunque—obviamente— estos procesos la consolidan.

En relación con el proceso de individuación del autor en la cultura occidental traemos a colación el análisis efectuado por Foucault respecto de dos fenómenos inversos en relación con la relevancia de la «función-autor» en los diversos discursos sociales:

En nuestra civilización, no son siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, concernientes a la cosmología y al cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad, en la Edad Media, con la condición de estar marcados con el nombre de su autor. (...) En el siglo XVII o XVIII se produjo un cruce; se empezaron a recibir los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; lo que los garantizaba era su pertenencia a un conjunto sistemático [el *paradigma*] y no la referencia al individuo que los produjo. La función-autor desaparece, el nombre del inventor sirve a lo sumo para bautizar un teorema, una proposición, un efecto notable, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos “literarios” ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: (...) (Foucault, 1999, p. 9, destacados y agregado entre corchetes nuestros)

La relevancia del productor se evidencia y reproduce en los sitios web de «autores», a veces desarrollados por ellos mismos y, otras veces, por seguidores.

Finalmente desde una perspectiva sociológica, que tome en cuenta la dimensión relacional del campo, señalaremos, siguiendo a Bourdieu:

La relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. (Bourdieu, 1966, p.9)

En segundo lugar, otra particularidad que se observa en el discurso de las ciencias sociales es la relevancia y prestigio que aún tiene el *libro* por sobre las revistas científicas, como modo de circulación gráfico impreso. Otro remanente de la tradición humanística, a nuestro entender. Aunque esta situación está modificándose, en la medida en que se van consolidando las revistas científicas que pasan los filtros de los procesos de indexación, que las jerarquizan y generan nuevos indicadores de «distinción» (Bourdieu, 1979). Publicar en ciertas revistas ya va siendo (sobre todo en los investigadores más jóvenes) parte de los recursos y propiedades eficientes que deben poseer los agentes sociales de un

campo disciplinar para posicionarse, tal como sucede en las otras ciencias. Por lo tanto los criterios que fijan las instancias que tienen la facultad/poder de indexación, y por ende de legitimación, constituyen los indicadores o marcadores de diferencia entre ambos campos de producción discursiva, el discurso científico y el de divulgación.

En tal sentido, en los diversos trabajos, desarrollados por investigadores de las ciencias del lenguaje, sobre los géneros académicos o científicos, vinculados con los modos de producción propios del *campo de la producción científica restringida*, aparecen ciertas exigencias que operan como indicadores de diferencia que permiten distinguir si un texto forma parte de una comunicación *en* o *de* la ciencia. Tal el caso del denominado *aparato crítico* (citas y otros dispositivos de intertextualidad, referencias de fuentes e índices bibliográficos) que es exigencia de los diversos géneros del discurso científico propiamente dicho.

En relación con los *géneros* discursivos característicos se pueden señalar: el artículo científico (que va consolidándose junto con las revistas científicas); el proyecto y el informe de investigación; la tesis (de maestría, doctoral)²; la ponencia y el resumen; se observa además, una tendencia cada vez más marcada hacia el ensayo, género que se comparte –como veremos- con la divulgación, pero –además- se articula con la tradición humanística, propia de la literatura y la filosofía.

4.2. *Del campo de la producción científica destinada a la divulgación*

Con relación al *campo de la producción científica destinada a no especialistas (discurso de la divulgación científica)*, en el caso de las ciencias sociales, el artículo de opinión y ciertas formas de ensayo suelen constituir los *géneros* a través de los cuales los científicos sociales “divulgan” sus conceptualizaciones sobre el mundo social. Es decir, textos construidos en una modalidad argumentativa, preferentemente, o en una polarización argumentación-explicación. Una de las dificultades que ofrecen estos textos se vincula con el significado de ciertas expresiones vinculadas con términos-categorías propios del desarrollo teórico que sustenta la opinión. Otra característica que se observa en estos textos es la ausencia de un productor con la función de ‘mediador’ (como generalmente ocurre en las otras ciencias), ya que son elaborados por el propio científico, o equipo de investigadores.

Estos textos suelen replicarse en diferentes *modos de circulación* (periódicos *on line*; sitios periodísticos o informativos alternativos y críticos, generados o asociados a los nuevos movimientos sociales (Ejs.: “Sin permiso”; “Rebelión”). Incluso algunos «sitios de autores», individuales o colectivos (centros de estudios o investigación), incorporan textos pertenecientes a ambos discursos.

La *ausencia* de ciertos *criterios formales estrictos* (citas, aparato crítico; fuentes) constituye un indicador que permite tipificar un artículo como perteneciente al discurso de divulgación.

Otra característica la constituiría el hecho de que, en la mayoría de los casos, estos artículos de opinión trabajan en torno a problemáticas 'coyunturales', es decir están fuertemente contextualizadas y conforman análisis de situaciones de 'actualidad' (política, económica, social, etc.).

5. Características de los sitios estudiados en tanto *redes*

En este apartado reseñaremos los resultados obtenidos en nuestro estudio de casos, haciendo mención a los aspectos metodológicos correspondientes.

Como corolario de una primera etapa exploratoria se conformó el corpus de análisis sobre el que realizó el estudio de casos: páginas web de universidades nacionales; páginas de institutos o centros de investigación argentinos y páginas o blogs de grupos de investigación o de autores argentinos, del ámbito de las ciencias sociales y humanas. Se los examinó en relación con los siguientes criterios: a) que tuvieran entre sus finalidades la comunicación científica (lo que se verificaba por medio de la presencia de textos de divulgación y/o difusión a pares); b) que presentaran vínculos (links) a otros sitios de comunicación científica, y, a su vez, se comprobaba si estos conectaban a otros sitios. Se trabajó con redes de hasta dos grados de separación a partir de los sitios seleccionados. Con el objeto de analizar las relaciones de cada sitio, se diseñaron *redes ego* (Wasserman y Faust, 1999) sobre cada uno de los sitios seleccionados.

Luego se los tipificó acorde no solo a las variables previstas, vinculadas con el método del ARS: actores (*set of actors*), relaciones entre ellos y *direccionalidad* de las relaciones, definiendo la red que van configurando y sus límites, sino también a las características discursivas y socio-discursivas que dichos sitios presentan.

En la indagación realizada en los sitios web de quince *universidades nacionales* se observó que, en casi su totalidad, las páginas de las casas de estudio no presentan la comunicación relativa a la ciencia entre los enlaces de primer nivel de sus portales. En general lo vinculado a la producción de conocimiento aparece internamente en los rubros de *Investigación* o de *Publicaciones*. Con respecto a la divulgación, su presencia es prácticamente nula, salvo el caso de la UNCórdoba³. Tampoco son relevantes los nexos con otros sitios relativos a estos campos de interés, ya que, de existir, se accede a ellos, tras varios pasos y –además– no son recíprocos. Estos resultados muestran, por un lado, que dar a conocerla propia producción científica no constituye un tema prioritario para el común de las universidades estudiadas y, por otro lado, la ausencia de una política universitaria general orientada a la promoción de redes interuniversitarias de comunicación relativa a la ciencia.

Con relación a las páginas de *institutos o centros de investigación argentinos en ciencias sociales*, se trabajó con dos centros de investigación: el Instituto Gino Germani (IIGG), de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, fundado en 1992, y el Centro Interdisciplinario para el Estudio de Políticas Públicas

(CIEPP), asociación civil sin fines de lucro creado en 1989, cada uno de ellos representativos de las diversas formas de institucionalización de la investigación y producción científicas en ciencias sociales en nuestro país. Los textos producidos por ambos centros son de acceso abierto. Entre estos se destacan los pertenecientes a un género discursivo particular que constituiría o bien una forma de divulgación o bien una hibridación entre discurso científico y divulgación: los *Informes* o *Análisis de coyuntura*. El análisis realizado reflejó que el sitio del IIGG no tiene enlaces visibles que lo vinculen a otras páginas, por lo tanto se van conformando unos límites que clausuran el universo representado por los actores, componentes y unidades del portal. De esta manera, el sitio se auto-referencia permanentemente. En el caso del CIEPP hay enlaces que envían a sitios nacionales y extranjeros (universidades) vinculados con las problemáticas que investigan, aunque la direccionalidad de la relación no es recíproca.

Los sitios de *autores* relevados (la página del antropólogo Carlos Reynoso, el sitio del Seminario de Teoría Constitucional y Filosofía Política coordinado por Roberto Gargarella y la página de Diego Levis (comunicación y tecnología)) contienen textos en su mayoría vinculados con la difusión científica (de la propia producción), aunque la facilidad del acceso permite su visualización y lectura por cualquier usuario, lo que permite concluir que no es el modo de circulación el que establece el 'marcador de diferencia' sino los géneros o tipos textuales, que reenvían a las «gramáticas de producción» y requieren, ciertos conocimientos y entrenamiento teórico para su comprensión, componente inherente a cualquier «gramática de reconocimiento». Respecto de la red de páginas vinculadas se observan las mismas características que se señalaran respecto de los sitios de los centros e institutos de investigación.

Del *análisis de las redes* configuradas en las páginas estudiadas, construidas a partir de la agregación, hasta dos grados de separación, de hipervínculos, se concluye que existen casi nulas relaciones entre los nodos de cada red. Esta, más bien, se caracteriza por nodos que se conectan a otros pero estos segundos no se conectan entre sí y tampoco vuelven a ligarse con el nodo de origen. Además los nodos están muy distanciados entre sí, lo que indica que están muy poco vinculados. Esto muestra, en general, la no existencia de *comunidades* de páginas de interés similar a través de links y citas correspondidas entre ellas; lo que a su vez evidencia una falta de integración en las redes de difusores y divulgadores en ciencias sociales y la desconexión entre los centros de producción de conocimiento. Las razones que explican esta desconexión deben buscarse en las lógicas de producción y reproducción de la ciencia que, aparentemente, vuelven poco atractiva la generación de comunidades muy integradas que se promocionen las unas a las otras. (Ver Gráfico 1, en Anexo)

Notas

¹ La noción de *hábitus* entendida como práctica internalizada que predetermina las actividades de un agente es una categoría clásica de la sociología bourdieuniana. Reintroducir la noción de *habitus* en el análisis del campo científico equivale a “poner al principio de las prácticas científicas no una conciencia concedora que actúa de acuerdo con las normas explícitas de la lógica y del método experimental, sino un «oficio», es decir, un sentido práctico de los problemas que se van a tratar, unas maneras adecuadas de tratarlos, etcétera.” (Bourdieu, 2003, p. 73)

² Si bien la tesis es un tipo de texto que constituye un requisito para la obtención de un grado académico, en el caso de la tesis de posgrado no la consideramos como parte de los géneros escolarizados, como la monografía, sino ya –idealmente– como manifestación de un nivel de experticia dentro de un determinado campo científico. El caso de la tesis de grado dependerá de los textos individuales (tesis vs. tesinas), ya que se observan producciones de calidades muy disímiles.

³ La UNCórdoba presenta, en la home page de su sitio, un enlace específicamente denominado *Divulgación Científica* que, al abrirse, presenta una serie de noticias sobre investigaciones en curso o resultados de estudios, mediante breves sinopsis de artículos, cuyos textos completos están en el periódico digital de la Universidad denominado *Hoy. La Universidad Digital*, cuyos artículos hacen referencia a la producción de conocimiento generada en la universidad, en diversas disciplinas –incluidas– las ciencias humanas y sociales. Este sitio tiene características cercanas al periodismo de divulgación (por el género discursivo y el formato con el que se han confeccionado los textos,) que se complementa con otros componentes relacionados con las líneas de trabajo desarrolladas por el Programa de Divulgación Científica, Tecnológica y Artística de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la casa de estudios.

Bibliografía:

- AGUIRRE, Julio (2011). *Introducción al Análisis de Redes Sociales*. Documento de Trabajo nº 82. Buenos Aires, CIEPP. ISSN: 1668-5245
- BABINI, Dominique (2006). “Acceso abierto a la producción en ciencias sociales en América Latina y el Caribe: bibliotecas virtuales, redes de bibliotecas virtuales y portales”. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>
- BOURDIEU, Pierre (2003). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y de la científicidad. Curso del Collège de France 200-2001*. Barcelona. Anagrama. Traducción de Joaquín Jordé.
- BOURDIEU, Pierre (1966). “Campo intelectual y proyecto creador”. En: Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor.
- BOURDIEU, Pierre (1971). “El mercado de los bienes simbólicos”. En BOURDIEU, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CALSAMIGLIA, Helena (coord.), BONILLA, Sebastián, CASSANY, Daniel y otros (2001). “Análisis discursivo de la divulgación científica”, en DE BUSTOS, J. J., CHARAUDEAU, P., GIRÓN, J. L., IGLESIAS, S. & LÓPEZ, C. (coords.) (2001). *Lengua, discurso, texto*, Tomo II. Madrid, Visor. Consultable en: <http://www.upf.edu/dtf/personal/danielcass/ana>
- CALVO HERNANDO, Manuel (2003). *Divulgación y periodismo científico: entre la claridad y la exactitud*, México, UNAM - Dirección General de Divulgación de la Ciencia.
- CAZAUX, Diana (2010). *Historia de la divulgación científica en la Argentina*. Buenos Aires, Teseo.
- CUBO DE SEVERINO, Liliana (Coord.) (2005). *Los textos de la ciencia. Principales clases de discurso académico científico*, Córdoba, Comunicarte.
- EMIRBAYER, Mustafa y GOODWIN, Jeff (1994). “Network Analysis, Culture and the Problem of Agency”. En Revista *The American Journal of Sociology*, Vol. 99, N° 6 (May, 1994), pp. 1411-1454.
- EMIRBAYER, Mustafa (1997). “Manifiesto for a Relational Sociology”. En *The American Journal of Sociology*, Vol. 103, N° 2 (Set. 1997), pp. 281-317.
- FAYARD, Pierre (2004). *La comunicación pública de la ciencia: hacia la sociedad del conocimiento*, México, UNAM - Dirección General de Divulgación de la Ciencia.

FOUCAULT, Michel (1999). *Literatura y conocimiento*. Mérida-Venezuela, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres". Universidad de Los Andes. Compilado por Jorge Dávila. Traducción de Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila. Accesible en: <http://saparapanda.blogspot.com.ar/2007/04/literatura-y-conocimiento.html> <http://4.bp.blogspot.com/>

KHUN, Thomas S. (1991). *La estructura de las revoluciones científicas*, 3ª reimp. México, F.C.E.

MOLEDO, Leonardo y POLINO, Carmelo (1998). "Divulgación científica, una misión imposible". En *Redes*, Vol. V, Nº 11, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, junio de 1998; pp. 97 -112.

PAIROBA, Claudio (2013). "Las patas de la ciencia". En *Diario Los Andes*. 01/09/2013. Consultable en: <http://www.losandes.com.ar/notas/2013/9/1/patas-ciencia-735507.asp>

VERÓN, Eliseo (1996). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, (1º reimprisión). Barcelona, Gedisa. (Edición original: 1987)

VERÓN, Eliseo (2002). *Espacios mentales. Efectos de agenda 2*. Bardelona. Gedisa.

VERÓN, Eliseo (2013). *La Semiosis Social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires, Paidós.

WALLERSTEIN, Imanuel (2004). *Las incertidumbres del saber*. Barcelona. Gedisa.

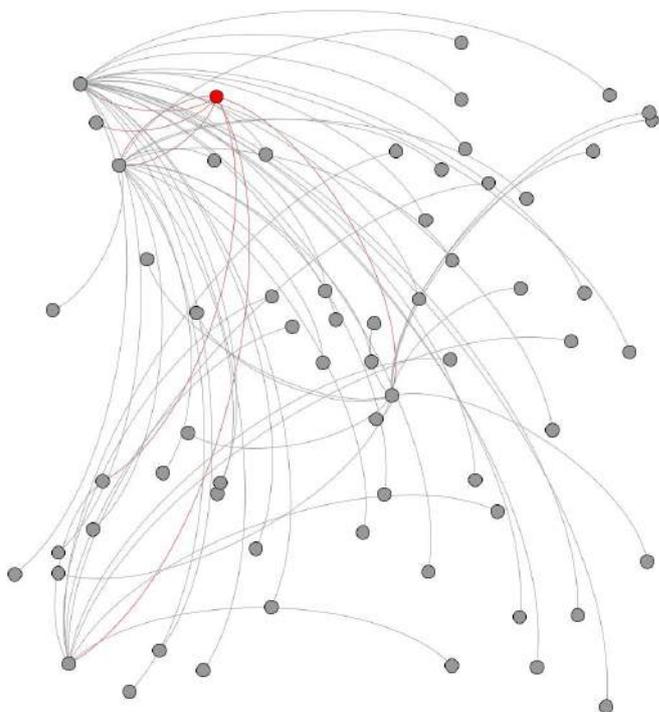
WALLERSTEIN, Immanuel (2006). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. Madrid, Siglo XXI.

WASSERMAN, Stanley y FAUST, Katherine, *Social Network Analysis. Methods and Applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

ZALBA, Estela María (2010). "Paradigmas de la comunicación en crisis: una puesta en cuestión del modelo informacional". En Cimadevilla, Gustavo y Fagundes Haussen, Doris (Coordinadores) (2010). *La comunicación en tiempos de crisis. II Coloquio Argentina Brasil de Ciencias de la Comunicación*, Río Cuarto, UNRío Cuarto; págs. 274 – 285.

Anexo

Gráfico 1: Red de vínculos representativa de las páginas estudiadas



Índice de autores y trabajos

Autores	Título del trabajo
Abbá, Norma Graciela	Mediatización, semiosis y cultura: estudio de las condiciones de producción de discursos audiovisuales y de los efectos en niños del Nivel Inicial
Alarcón, Raquel	Hilos semiótico-gramaticales entretejiendo lindes en la enseñanza
Alonso, María Alejandra	Escuchar para ver, yuxtaposiciones sonoro-visuales en el dibujo animado
Andruskevicz, Carla	-Bibliotecas territoriales para armar. Notas para el montaje y la lectura de los archivos autorales misioneros - Cartografía de Investigaciones Semióticas Relevamiento 2011 -2013 (Panel)
Angelina Oliveira, Bautista Alejandro	Aproximaciones al análisis socio-semiótico del insulto en el léxico sincrónico disponible de la capital de Corrientes, Argentina
Arismendi Díaz, Adriana	Modelización hacia la democracia participativa y protagónica: breve historia del sujeto político del Poder Popular en las Comunas y Consejos comunales venezolanos
Azzolina Jury, Paula	Construcción de Representaciones Sociales a través de la experiencia cinematográfica en diversas lenguas. Análisis semiótico-visual
Balbastro, Mario	Escuchar para ver, yuxtaposiciones sonoro-visuales en el dibujo animado
Barrios, Franco Saúl	Disquisiciones y primeros oteos en torno a la propuesta discursivo-literaria del autor misionero Vasco Baigorri
Benavides Martínez, Jairo	Imaginario social en el diseño de los pósters: caso póster de mundiales de fútbol
Bohórquez Nates, Miguel	Aspectos de la hibridación en los motiongraphics
Bonilla Neira, Laura Cristina	La transformación del discurso maternal de la mujer doméstica colombiana
Camblong, Ana	Cartografía de Investigaciones Semióticas Relevamiento 2011 -2013 (Panel)
Cardozo, Cristian	Las lecturas de la crítica como prácticas discursivas: la recepción del universo ficcional lamborghini como caso
Carullo, Ana Julia	Semiótica aplicada al análisis del texto dramático: un estudio de la obra La boca amordazada de Patricia Zangaro
Casas, Laura	La semiótica en el ámbito de la Salud Pública
Casco, Gonzalo Fernando	Actuaciones metalingüísticas en el teatro de vecinos
Colombo, Natalia Virginia	Una aproximación semiótico-discursiva a la problemática de la violencia de género en el discurso periodístico del Chaco
Dalmaso, María Teresa	Una propuesta sociosemiótica (Panel)
Darrault – Harris, Ivan	De las rupturas epistemológicas a las sinergias interdisciplinarias: ¿hacia dónde va la Semiótica? (Conferencia)
Dartsch, Germán	Estética de la creación virtual: aportes para la comprensión de los videojuegos en tanto que discursos artísticos desde la narración distópica de Remember Me

Dartsch, Pablo	Estética de la creación virtual: aportes para la comprensión de los videojuegos en tanto que discursos artísticos desde la narración distópica de Remember Me
Fatala, Norma	La sociedad en números. Un avatar discursivo de la modernidad Discursos sociales/ discurso social (Panel)
Feldman, Jonathan	La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción
Fernández, Alejandra Carolina	Territorializaciones del relato y la memoria. La construcción de la serie Cuentos de terror para Franco del autor Hugo Mitoire
Fernández, Froilán	-Narrativas de la ambivalencia. El relato-niño en los umbrales escolares de la alfabetización en Misiones - Cartografía de Investigaciones Semióticas Relevamiento 2011 -2013 (Panel)
Fiorini, Daniela	Clarín vs Barcelona. Lecturas cómplices e irónicas en el diseño gráfico editorial
Furguele Valeria	E(s)tética y erótica en la obra de Joel Peter Witkin: intertextualidades
Gajardo, Ernesto Abel	En busca de otras aplicaciones a las propuestas teóricas de Charles Sanders Peirce
García de Molero, Írida	Fundamentación semiótica para el diseño de software educativo
García, Claudia Paola	Campo semiótico y estudios de comunicación. Una lectura posible de las Fundaciones semióticas en las carreras de Comunicación
Giraudó, Silvia Estela	Aventuras y desventuras de un objeto museológico
González, Daniela Soledad	Eufemismo y disfemismo: apuntes sobre estas dos clases especiales de metáforas
Graef, Liliana	Juegos e intermitencias metalingüísticas: construcción de sentidos en espacios interculturales
Gretter, Agustina I.	Acercamientos a una teoría semiótica del antropomorfismo
Guadalupe Melo, Carmen	-Notas para una crítica territorial. De la escritura, los archivos y sus relaciones en contrapunto - Cartografía de Investigaciones Semióticas Relevamiento 2011 -2013 (Panel)
Guiñazú, Liliana Inés	-Mediatización, semiosis y cultura: estudio de las condiciones de producción de discursos audiovisuales y de los efectos en niños del Nivel Inicial -Construcción de Representaciones Sociales a través de la experiencia cinematográfica en diversas lenguas. Análisis semiótico-visual
Hirschfeld, Eric Hernán	Acercamientos a una teoría semiótica del antropomorfismo
Ingignoli, Pamela Luz	Campo semiótico y estudios de comunicación. Una lectura posible de las Fundaciones semióticas en las carreras de Comunicación
Iribarren, Laura	La cartografía y sus bordes, un método de investigación aplicado al diseño social
Kolb, María Eugenia	Primeras aproximaciones a los umbrales semióticos
Libenson, Manuel	El "valor simbólico" como obstáculo epistemológico para el estudio de la relación entre discursividad y economía en el arte
Lobo, Claudio	Campo semiótico y estudios de comunicación. Una lectura posible de las Fundaciones semióticas en las carreras de Comunicación
López, Verónica Silvana	Made in Argentina: una aproximación sociosemiótica al estudio y análisis de la Nueva Fotografía de los 90
Lucero, Olga	E(s)tética y erótica en la obra de Joel Peter Witkin: intertextualidades
Malaczenko, Norma	Juegos e intermitencias metalingüísticas: construcción de sentidos en espacios interculturales

Mercol, María Eugenia	Entretejido identitario en La tumba provisoria de Marcial Toledo
Montaldo, Ester Susana	El discurso del centenario de la Universidad Nacional de Tucumán
Montes, María de los Ángeles	Entrevista productiva. Una propuesta para abordar desde una perspectiva semiótica algunos problemas empíricos en recepción
Mora, Carolina Edith	Configuraciones “históricas” y “Literarias” de un Territorio
Mosquera, Alexander	Fundamentación semiótica para el diseño de software educativo
Niemeyer, Lucy	Subjetividad y límites de la interpretación: la semiótica peirceana como referencial teórico en la creación de piezas de diseño
Pereyra Núñez, Juan	“Señor Presidente, los 33 mineros han sido rescatados” La gran puesta en escena
Pineda Orjuela, Daniel	La manifestación retórica de la imagen en movimiento
Ponte, Raquel	Subjetividad y límites de la interpretación: la semiótica peirceana como referencial teórico en la creación de piezas de diseño
Quiroga, Elena Viviana	La construcción del enunciador en La muerte lenta de Luciana B., de Guillermo Martínez
Ramos, Sergio	El “valor simbólico” como obstáculo epistemológico para el estudio de la relación entre discursividad y economía en el arte
Reinoso, Juan Manuel	El Caso Anfibia, la Home Page de la revista como dispositivo de producción de sentido
Rinaldi, Camila	-Aproximaciones al análisis socio-semiótico del insulto en el léxico sincrónico disponible de la capital de Corrientes, Argentina - Acerca de un “dispositivo semiótico de interpretación” para develar prácticas asimétricas de poder en la configuración de sentidos que jóvenes de la región NEA le otorgan al sida y al cáncer
Rizzo, Adriana	Los “terceros afectados”: un análisis de noticias televisivas sobre protestas
Robles Ridi, Agustín Jesús	“Señor Presidente, los 33 mineros han sido rescatados” La gran puesta en escena
Román, Mario Sebastián	Para una semiótica de las figuras del otro en la historia cultural argentina de la segunda mitad del siglo XIX: el discurso del viajero italiano Paolo Mantegazza
Rosolia, Elvia	- La cartografía y sus bordes, un método de investigación aplicado al diseño social - Los cambios sufridos en el transporte urbano de pasajeros de la Ciudad de Buenos Aires, entre la semiótica, la política y el diseño.
Samaja, Juan Alfonso	De la subversión parcial a la subversión total: de la cualificación simple de las comedias pre-institucionales a la doble cualificación en la comedia moderna
Santiago, Olga Beatriz	La trayectoria del enunciador en la producción lezamiana
Schaer, Francisco Matías	De imaginarios, representaciones y destinatarios: Abordajes teóricos para pensar las relaciones entre el análisis del discurso y la semiótica en la comunicación política.
Silva, Pedro Jorge Omar	Diarios locales: Derivas semio-discursivas del dispositivo massmediático
Socolovsky, Paula	Clarín vs Barcelona. Lecturas cómplices e irónicas en el diseño gráfico editorial
Soria, Antonella A.	Acercamientos a una teoría semiótica del antropomorfismo
Simón, Gabriela	Destellos de lo Neutro en un corpus de literatura argentina contemporánea
Suárez, Bianca	Arte, actos y prosumidores

Tarantuviez, Susana	Fuentes, desarrollos y derivas de la Semiótica del Teatro
Tarelli, Victoria	Hilos semiótico-gramaticales entretejiendo lindes en la enseñanza
Tatavitto, María Silvina	Turismo: una semiosis inadvertida
Tonelli, Julián	Animación y acción en vivo en el cine de Hollywood. ¿Hacia una desaparición de las fronteras?
Tor, Romina Inés	Lecturas sobre los territorios escriturales e identitarios en la novelística de Raúl Novau
Toscano, Diego	¿Me prestas eso? Entrecruzamientos y nudos problemáticos entre la Semiótica y las Ciencias de la Comunicación
Traversa, Oscar	El “valor simbólico” como obstáculo epistemológico para el estudio de la relación entre discursividad y economía en el arte
Vega, Angélica	Producción de valor social, producción de una diferencia: la obra Kohan. Abordaje socio-semiótico
Vianchá Abril, Luz	Análisis del discurso oral del estudiante universitario
Wingeyer, Hugo Roberto	- Aproximaciones al análisis socio-semiótico del insulto en el léxico sincrónico disponible de la capital de Corrientes, Argentina - Acerca de un “dispositivo semiótico de interpretación” para develar prácticas asimétricas de poder en la configuración de sentidos que jóvenes de la región NEA le otorgan al sida y al cáncer
Zabala, Ana María	El discurso del centenario de la Universidad Nacional de Tucumán
Zalba, Estela María	Hibridaciones discursivas en la comunicación de las ciencias sociales en la web: un abordaje socio-semiótico