

REVISTA CHILENA DE SEMIÓTICA

Publicación oficial de la Asociación Chilena de Semiótica

ISSN 0717-3075



NÚMERO 8

julio de 2018



SUMARIO

Alfredo Cid Jurado

La semiótica culinaria y el patrimonio cultural: la cocina colombiana

Natalia Raimondo Anselmino

María Cecilia Reviglio

Cecilia Echecopar

#RosarioSangra en la prensa: análisis de la puesta en discurso de movilizaciones ciudadanas

Héctor Ponce de la Fuente

Aproximaciones a una teoría de la representación. Teatralidad y visualidad

Ricardo López Pérez

Breve ensayo sobre la obediencia

Pablo Rojas Díaz

Ideas lingüísticas en el diccionario *Voces Usadas en Chile* de Echeverría en el contexto de la filosofía científica de la época de su publicación

Jimena Bracamonte

Mujer en frontera/mujer en serie. Femicidio y denuncia social en la serie policial *The Bridge* (2013-2014)

Mariana Gutiérrez Aldrete

El lenguaje del Derecho: tradición o exclusión

Rodrigo Pincheira

Humor, desplazamiento y poder: los juegos musicales de Ernesto Acher

Rubén Dittus

La historiadora Amparo Moreno y su crítica al discurso androcéntrico

Carolina Cambre

50 + años de agencia oscilante y distribuida: La imagen virtual del Che Guevara

Patricia Méndez

Reseña: Semiología arquitectónica

Antonio Sánchez-Escalonilla

La semiótica en el estudio y escritura de guiones [Entrevista]



Imagen de portada

Diseño de Lucas Monasterio Cuadrado

lukaarioop@gmail.com

¿Quiénes somos?

La *Revista Chilena de Semiótica* es la publicación oficial de la Asociación Chilena de Semiótica y tiene como propósito la discusión plural sobre los principales enfoques teóricos, metodologías y problemáticas que definen el campo de la semiótica y la construcción de sentido. Se publica dos veces al año, en idioma español y está orientada a académicos e investigadores de Chile y el mundo.

La *Revista Chilena de Semiótica* publica los siguientes tipos de contribuciones:

- a) **Artículos:** esta sección está compuesta por trabajos inéditos. Esto significa que este tipo de trabajos no deben estar sometidos a otras instancias de revisión y/o publicación que cuenten con ISBN o ISSN. Se pueden incluir resultados de investigación, propuestas metodológicas, ensayos, ponencias presentadas en congresos o estudios de caso.
- b) **Reseñas de libros:** las reseñas deben referirse a obras publicadas en español, inglés, francés o portugués en los últimos 3 años. Deben tener un máximo de 4 páginas.
- c) **Entrevistas:** esta sección consiste en entrevistas inéditas con investigadores o académicos interesados en el tema de la revista, chilenos o extranjeros. Deben tener un máximo de 10 páginas y ser enviadas en español, independiente del idioma en que se efectuó la entrevista.
- d) **Traducciones:** se aceptan traducciones de textos de lenguas extranjeras al español (hayan sido éstos publicados en revistas científicas o capítulos de libros). Deben contar con el permiso del titular de los derechos de autor del texto original o del editor de la revista respectiva.
- e) **Documentos:** se trata de trabajos en versiones más reducidas o ya publicados en otras colecciones, pero dado su difícil acceso (generalmente no hay una versión electrónica del mismo) se considera pertinente una re-edición. Deben contar con la respectiva autorización de derechos de autor.
- f) **Fuentes visuales:** consiste en documentos inéditos, que pueden ser visuales, fotográficos, iconográficos, artísticos, entre otros, con sus respectivas descripciones y/o reseñas. Deben contar con la autorización del autor o director de la colección respectiva.

La revista está catalogada e indexada en el Catálogo de Revistas Científicas de Chile de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), en el International Standard Serial Number (Red ISSN), en Latindex Directorio y en ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources).

Todos los números se pueden consultar en el sitio oficial de la publicación:

<http://www.revistachilenasemiotica.cl>

EQUIPO EDITORIAL

Editor

DR. RUBÉN DITTUS (Universidad Central de Chile)

Comité de Redacción

DR. JAIME OTAZO HERMOSILLA (Universidad de la Frontera)
 DRA. ELIZABETH PARRA ORTIZ (Universidad de Concepción)
 MG. GLORIA FAVI CORTÉS (Universidad de Santiago)
 DR. PABLO SEGOVIA LACOSTE (Universidad de Concepción)
 MG. PATRICIO ESPINOZA H. (U. Católica de la Santísima Concepción)
 DRA. ISABEL LEAL FIGUEROA (Universidad del Bío Bío)

Comité Científico Internacional

DR. FELIPE ALIAGA (Universidad Santo Tomás, Colombia)
 DR. JUAN JOSÉ BARRETO (Universidad de los Andes, Venezuela)
 DR. RODRIGO BROWNE SARTORI (Universidad Austral de Chile)
 DRA. VIRGINIA COLOMBO (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
 DR. RAFAEL DEL VILLAR (Universidad de Chile)
 DR. PAOLO FABBRI (Università Internazionale di Studi Sociali, Italia)
 DR. JOSÉ ENRIQUE FINOL (Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información, Ecuador)
 DR. JOSÉ GAVALDÁ (Universitat de València, España)
 DRA. SANDRA MEZA FERNÁNDEZ (Universidad de Chile)
 DRA. OLGA OSTRIA REINOSO (Universidad del Bío Bío, Chile)
 DR. HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE (Universidad de Chile)
 DRA. CHARO LACALLE (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
 DRA. CONSUELO VÁSQUEZ (Université du Québec à Montréal, Canadá)
 DR. CARLOS VIDALES (Universidad de Guadalajara, México)
 DRA. ANA CAMBLONG (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Asistente Editorial

LIC. DAMIÁN VALLEJOS TOBAR

Listado de evaluadores período 2016 - 2018

Dra. Ana Beatriz Ammann (Argentina), Dr. Juan José Barreto (Venezuela), Dr. Benito Cañada Rangel (México), Dra. Natalia Colombo (Argentina), Dr. Mariano Dagatti (Argentina), Dr. Rafael del Villar Muñoz (Chile), Mg. Gloria Favi Cortés (Chile), Mg. Verushka Fuentes Stipicevich (Chile), Dra. Isabel Leal Figueroa (Chile), Dra. Sandra Meza Fernández (Chile), Dr. Jaime Otazo Hermosilla (Chile), Dra. Elizabeth Parra Ortiz (Chile), Mg. Alicia Rey Arriagada (Chile), Mg. Ignacio Rizzo Pavón (España), Dr. Jorge Rosas Godoy (Chile), Dr. Rodolfo Arenas Romero (Chile), Dra. Lidia Girola (México), Dra. Jessica Conejo Muñoz (México), Mg. Vladimir Rosas (Inglaterra), Dr. Álvaro Elgueta Ruiz (Cabo Verde), Dra. Paula Vera (Argentina), Mg. Cristina Voto (Argentina), Dr. Gabriel Guajardo Soto (Chile), Dra. Olga Ostría Reinoso (Chile)

TABLA DE CONTENIDOS

Editorial_5

La semiótica culinaria y el patrimonio cultural: la cocina colombiana,
 por Alfredo Cid Jurado_7

#RosarioSangra en la prensa: análisis de la puesta en discurso de
 movilizaciones ciudadanas, por Natalia Raimondo Anselmino,
 María Cecilia Reviglio y Cecilia Echecopar_25

Aproximaciones a una teoría de la representación. Teatralidad y visualidad,
 por Héctor Ponce de la Fuente_48

Breve ensayo sobre la obediencia,
 por Ricardo López Pérez_60

Ideas lingüísticas en el diccionario *Voces Usadas en Chile* de Echeverría en el contexto
 de la filosofía científica de la época de su publicación, por Pablo Rojas Díaz_74

Mujer en frontera/mujer en serie. Femicidio y denuncia social en la serie policial *The
 Bridge* (2013-2014), por Jimena Bracamonte_85

El lenguaje del Derecho: tradición o exclusión,
 por Mariana Gutiérrez Aldrete_96

Humor, desplazamiento y poder: los juegos musicales de Ernesto Acher,
 por Rodrigo Pincheira_111

La historiadora Amparo Moreno y su crítica al discurso androcéntrico,
 por Rubén Dittus_119

50 + años de agencia oscilante y distribuida: La imagen virtual del Che Guevara,
 por Carolina Cambre_137

Reseña: Semiología arquitectónica, por Patricia Méndez_168

Entrevista a Antonio Sánchez-Escalonilla_173

Editorial

En este número, la *Revista Chilena de Semiótica* presenta ocho artículos inéditos, un documento, una traducción, una reseña de libro y una entrevista. Las nuevas secciones buscan dar respuesta a formas de contribución que, en algunos casos, no responden a la lógica de los tradicionales informes de investigación, tan extendidos en la academia. Tal como en números anteriores, se destaca la fuerte presencia de autores latinoamericanos, con una diversidad de temáticas y metodologías.

El artículo de **Alfredo Cid Jurado** analiza la cocina colombiana como una extensión del patrimonio cultural, con una serie de textos y acciones susceptibles a ser individuados para proceder a su conservación de manera sistemática. **Natalia Raimondo Anselmino, María Cecilia Reviglio y Cecilia Echecopar** presentan un estudio sobre la construcción discursiva en torno una serie de marchas realizadas el año 2016 en pedido de seguridad y justicia, y potenciadas en redes sociales por el eslogan *#RosarioSangra*. **Héctor Ponce de la Fuente**, desde la teoría de representación, se aproxima críticamente a la dimensión semiótica de dos montajes teatrales del director chileno Marcos Guzmán y a dos muestras que actualmente se exponen en el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo. **Ricardo López Pérez** aborda las nociones de tortura, obediencia y poder en un ensayo donde propone que los modelos de obediencia desvalorizan o invisibilizan la desobediencia. Lo hace tomando como eje central los experimentos de Stanley Milgram en la década de los sesenta. **Pablo Rojas Díaz** presenta una revisión de la función ideológica del diccionario *Voces usadas en Chile* de Aníbal Echeverría y Reyes como instrumento científico en el contexto de la construcción del Estado moderno liberal. **Jimena Bracamonte**, a partir del análisis de la serie televisiva *The Bridge*, propone que el género policial se convierte en un excelente vehículo para refractar los hechos sociales de cada época y latitud, como es el caso de las mujeres desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez. **Mariana Gutiérrez Aldrete** hace un análisis del lenguaje del Derecho desde un punto de vista semiótico. Concluye que ese sistema simbólico que tiene una larga tradición metafísica e histórica que por su carga imaginaria produce expectativas en la sociedad que son complejas de satisfacer. **Rodrigo Pincheira Albrecht** revisa el modo en que el músico argentino Ernesto Acher yuxtapone las

bromas, el juego y el humor musical como fórmula, creando un corpus donde la música y el humor se constituyen como dispositivos que le permiten cuestionar, tensionar y desplazar algunas convenciones con el lenguaje transfigurador del arte.

Tal como adelantamos, iniciamos con dos secciones nuevas: *documentos* y *traducciones*. Se trata trabajos que no son inéditos, pero dado su aporte a la discusión en el campo semiótico, son incorporados dado su pertinencia o difícil acceso para nuevos autores. Otras veces se ajustan a la contingencia. Es el caso del ensayo de **Rubén Dittus** sobre la historiadora española Amparo Moreno y su crítica al discurso androcéntrico. En él se confirma que el "arquetipo viril" ha sido objeto de una apropiación discursiva, condicionando al campo académico por un modelo de masculinidad que se sustenta en un sistema de valores que se presenta como natural y que considera al dominio expansivo como paradigma del desarrollo científico. El otro trabajo corresponde al análisis que **Carolina Cambre** sobre el desempeño social y visual de la imagen del Che Guevara, tal como se deriva de la famosa fotografía de Alberto Korda de 1960, *El Guerrillero Heroico*. Teniendo en cuenta como base conceptual la agencia del arte del antropólogo Alfred Gell y la noción de artificio de Donald Preziosi, se dan conexiones entre el artificio y la noción de lo virtual.

En la sección *Reseñas de libros*, **Patricia Méndez González** presenta *Semiología Arquitectónica* (LOM, 2018) de Luis Vaisman, considerado uno de los precursores en abordar el tema de la Semiología en Latinoamérica. Se trata de un texto inédito que rescata una investigación desarrollada en 1974 por el entonces profesor de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Este año, la editorial decidió rescatarlo y publicarlo, formando parte de la Colección Arquitectura.

Finalmente, cerramos el presente número con la *entrevista* efectuada al profesor de escritura y análisis de guiones, **Antonio Sánchez-Escalonilla**, de reciente visita en Santiago. Hablamos sobre la influencia que tienen los estudios semióticos en la formación de los futuros escritores de cine y televisión, así como los mecanismos ocultos que el autor pone en práctica. Asimismo, indagamos sobre la influencia que tiene la dramaturgia, la poética del cine y la teoría literaria en el desarrollo de las teorías sobre el guion y de si es posible hablar de una semiótica específica para este tipo de creaciones audiovisuales.

[ARTÍCULO]

La semiótica culinaria y el patrimonio cultural: la cocina colombiana

Alfredo Tenoch Cid Jurado

Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco

*alfredo.cid.jurado@hotmail.com**Recibido: 12 de marzo de 2018**Aceptado: 22 de mayo de 2018***Resumen**

La semiótica de la cultura distingue elementos componentes para poder identificar el comportamiento como una serie de procesos con la capacidad de generar diferenciación, identidad y tradición. El mecanismo semiótico de la cultura no puede funcionar sin la existencia de una memoria, la cual forma parte del patrimonio cultural. A partir de una serie de procesos gastronómicos tomados de la cocina colombiana se muestra la extensión de patrimonio cultural a la culinaria como expresión de la cocina. Se destacan los procedimientos que albergan textos y acciones susceptibles a ser individuados para proceder a su conservación de manera sistemática. Se trata de una primera aproximación a la conservación de un patrimonio cultural en una de sus manifestaciones aparentemente menos evidentes: la cocina entendida como culinaria.

Palabras claves: cocina colombiana; semiótica de la cultura; culinaria; patrimonio cultural; memoria culinaria.

Abstract: Culinary semiotics and cultural heritage: Colombian cuisine

The semiotics of culture distinguishes component elements in order to identify behavior as a series of processes with the capacity to generate differentiation, identity and tradition. The semiotic mechanism of culture can not function without the existence of a memory and that memory is part of the cultural heritage. From a series of gastronomic processes taken from Colombian cuisine, the extension of cultural heritage to culinary as an expression of cuisine is shown. It highlights the procedures that contain texts and actions susceptible to be identified to proceed with their conservation in a systematic way. It is a first approximation to the conservation of a cultural heritage in one of its apparently less evident manifestations: cooking understood as culinary.

Keywords: colombian cuisine; semiotics of culture; culinary cultural; cultural heritage; culinary memory.

UNA CULTURA MATERIAL E INMATERIAL: SU SEMIÓTICA

La transformación del alimento en comida requiere del conocimiento necesario para identificar el conjunto de saberes y acciones relacionados con los ingredientes, las recetas y las técnicas de elaboración, de conversión en platillos, pero con la capacidad ulterior de generar identidad cultural. El estudio del proceso suele ser observado desde la culinaria y desde la gastronomía. Más específicamente, los efectos particulares de cada transformación se reúnen en la llamada gastronomía, la cual además se encuentra sujeta a una continua evolución histórica. La culinaria por otra parte, identifica la suma de los cambios de un alimento en su estado natural hacia un platillo altamente diseñado y elaborado, con la capacidad de generar las bases de una afición al buen comer, de valorar y reconocer sus presentaciones en variadas manifestaciones, en las ligeras variaciones, entre otras cosas. La culinaria se extiende además a las redes sociales de producción que incluye el censo de buenos restaurantes, de lugares y de regiones de “comida sabrosa”, pero también alimentos por su temporada, su cultivación o su forma peculiar de obtención. La clasificación comprende entonces la recolección de los ingredientes, su preparación, su servido, su ingesta o su conservación (Cid Jurado, 2016a). Por otro lado, la gastronomía consiste en el estudio de la relación del ser humano con su alimentación y su medio ambiente o entorno y su conversión en forma cultural (Cid Jurado, 2016).

Cada región, lugar o país, posee la capacidad de concebir una propia culinaria como un sistema generador de significados. Al constituir un sistema muestra en sus expresiones materiales las marcas de la relación con la cultura de pertenencia; sincretismos, mestizajes, combinatorias, traslados, adecuaciones, etc. (Teti, 1999). De este modo es posible explorar el comportamiento similar entre distintas formas de culinaria y las especificidades que distinguen unas de otras. Por ejemplo, existe en Latinoamérica el concepto de gastronomía criolla (Elichondo, 1997; Scannone, 2005) y es la suma de diversas culturas culinarias con desarrollos más o menos similares, pero en su historia obedecen a orígenes diversos que dependen de los grupos humanos que pueblan un espacio, del clima, de ingredientes específicos, de influencias de productos, de inmigraciones, modas, etc. Distintas regiones por ejemplo, han perfeccionado culinarias independientes aunque existen formas estructurales de origen común. Algunas semejanzas radican en lo evidente si hablamos de América Latina: I) el maíz cocido y asado; II) la papa cocida, horneada; III) las verduras y carnes fritas; IV) las carnes hervidas cocinadas en potajes. La variedad se observa de ese modo en el tratamiento de los ingredientes: hongos, tubérculos, insectos, reptiles, se degustan junto con frutos, flores, pescados, hortalizas, aves y las llamadas carnes rojas. Los procedimientos pueden ir desde macerar, remojar, fermentar, marinar,

hervir, cocer, freír, hornear usando modos tradicionales, modernos, del hoyo con piedra, leña o gas al microondas.

Cada región posee una cocina con la presencia de troncos comunes, ya sea en los platillos, en el menú o en los ingredientes de base como estructura de una misma gastronomía. Existen diversas cocinas locales, se alimentan de las culturas propias desarrolladas inclusive antes de la llegada de los europeos. Ellas ven crecer su influencia en mayor o menor grado por la llegada de otros grupos étnicos y la aparición también de modas pasajeras. A lo largo de la historia, la presencia, fundamentalmente árabe, africana, española y francesa son las más notorias. La cocina constituye un sistema organizado a manera de lenguaje el cual propicia además de la alimentación: I) la comunicación entre culturas; II) la modalización del proceso de nutrición; III) el ritual como forma de consumo. Al volver pertinencia semiótica los aspectos anteriores es posible desprender la siguiente pregunta; ¿Si la cocina se conforma como un lenguaje basado en sistemas de signos estructurando significado, es entonces posible preservarla como parte de una cultura inmaterial?

LA COCINA COMO SEMIÓTICA

La cocina es un aspecto distintivo presente en cada cultura y le permite diferenciar modalidades que van desde la producción de los ingredientes, hasta la manera de transformarlos por medio de la preparación en una expresión de cultura. Una aproximación semiótica a la culinaria requiere entonces de identificar los enfoques y la aproximación al acto cultural culinario. Cada acto cultural culinario es consecuencia del hecho de dotar de significado alguno de los aspectos con los cuales la transformación de alimento en comida es desarrollada por cada grupo humano. Los principales aspectos a ser abordados se desprenden de trazar límites metodológicos ubicando como referencia principal a la cocina: I) la cocina como signo o unidad cultural; II) la cocina como lenguaje; III) la cocina como narración; IV) la cocina como expresión de cultura. Cada uno de los aspectos anteriores supone una dimensión de análisis, instrumentos precisos y enfoques probados para poder comprender a la cocina como un espacio de acción propicio para ejercer la semiótica desde una perspectiva analítica. La siguiente fase consiste en establecer la acción de la memoria y la manera de preservarla.

Una de las culinarias de mayor riqueza en América Latina se aglutina en la parte norte de Sudamérica donde se localiza Colombia que concentra llanos y selvas, sabanas y altiplanos, montañas, valles, costas y páramos, con una amplia riqueza de productos alimenticios (Ordóñez Caicedo, 2005; Barone, 2009; AA.VV. 2011).

a) La cocina como unidad cultural

La cocina puede ser interpretada como signo o bien funcionar como unidad cultural al colocarse “en lugar de otra cosa” para alguien bajo cierto aspecto o circunstancia. Se trata en este caso de un concepto abstracto, convertido en unidad de significado; una peculiar forma de preparar los alimentos, un ingrediente único e incluso el modo de obtenerlos como sucede en la región de la costa Atlántica y las sabanas en el norte, la costa Pacífica, los Llanos Orientales y la Amazonía, de Colombia (Barone, 2009; AA.VV. 2011). No obstante observar a la cocina como unidad cultural requiere de precisar la dimensión de la aproximación analítica y bajo cuál aspecto representa una cultura específica: el gusto, el sabor, la tradición. La capacidad de identificar la presencia de signos como unidades culturales radica en el tipo de lectura que se hace del proceso culinario y se destacan aquellos aspectos que le dan identidad. Se trata de individuar un “algo” que remite a una cultura a partir de la amplia expresión culinaria desarrollada a lo largo del tiempo. El signo puede ser observado como el resultado de un proceso de relación cognitiva, algo que se conoce y se activa al momento que otra cosa lo reenvía de manera recurrente, colectiva e identificable. Esa conexión, según el semiólogo norteamericano Charles Sanders Peirce, se denomina semiosis:

By “semiosis” I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs (Peirce, Ch. S.: 5484).

La presencia de tres elementos supone su directa conexión como resultado del mecanismo interpretativo puesto a funcionar. A partir de una relación entre un signo material (una masa de maíz cocido y asado rellena de queso y huevo), el objeto al cual remite (un alimento típico colombiano) y el signo que lo interpreta (arepa e' huevo) permite establecer que un “algo” se encuentra en lugar de “otra cosa”. El elemento puede ser material o conceptual y funcionar de manera reversible, es decir, un objeto material puede ser signo de un concepto pero también al contrario.

El valor sustitutivo de esa unidad puede actuar por relevo y ostentación, pues se coloca en lugar de toda la cultura culinaria o bien de la cultura nacional o regional, o más simplemente de una comida casual. De este modo, un platillo, un sabor o un color pueden distinguir a un país, una región, una forma cultural de culinaria y reenviar a una serie compleja de prácticas culturales.

La reducción puede ser metonímica a partir de una *pars pro toto*:

Signo	
	
Es algo	Una fotografía de una arepa
que está	Relación simbólica
en lugar de otra cosa	Arepa e' huevo
bajo cierto aspecto	Un tipo de arepa
o circunstancia	Comida típica de Colombia

Figura 1. El signo culinario como relación lógica

El esquema anterior permite identificar los elementos de una unidad sígnica por medio de una relación, la cual describe un comportamiento cultural al dotar de significado una expresión culinaria o su representación, una fotografía en un menú, una revista de turismo, una publicidad, un producto en exhibición en un mercado frecuentado por turistas. El proceso da vida a la unidad cultural y permite observar un comportamiento amplio socialmente, sobre el cual reside la identidad a través de sus formas de relación entre los signos y sus referentes culturales.

<i>Algo</i>	<i>Otra cosa</i>	<i>Signo</i>
Arepa e' huevo		Platillo típico de la cocina colombiana
Relación lógica de reversibilidad	Relación lógica de conexión	Signo de la comida típica de Colombia

Figura 2. El signo culinario como proceso generador de significado

Algunas operaciones resultan derivaciones necesarias del proceso; el “algo” y la “otra cosa” deben garantizar la reversibilidad, y su conexión obedece a una relación de tipo lógico. De esa manera se obtiene como resultado un signo típico de carácter cultural.

b) La cocina como lenguaje

La definición de lenguaje ha sido reconocida en ocasiones solo para denominar una lengua natural, un idioma. Sin embargo, gracias a las funciones comunicativas que realiza al interior de una cultura, es posible identificar procesos similares en otros sistemas de significación como sucede con la culinaria. Una definición en el ámbito lingüístico nos permite comprender la extensión del concepto a otras formas de comunicar. Distintos semiólogos definen lenguaje como espacio de acción de los signos. Para el lingüista danés, Louis Hjelmslev, se trata de una característica humana:

El lenguaje es inseparable del hombre, le sigue en todas sus tareas. El lenguaje es el instrumento con el que el hombre da forma a su pensamiento y a sus sentimientos, a su estado de ánimo, sus aspiraciones, su querer y actuar; es el instrumento por medio del cual ejerce y recibe influencias, el cimiento más firme y profundo de la sociedad humana (Hjelmslev, 1943 [1980:11]).

Cuando un proceso de significación dota de significado a un platillo, un ingrediente, un modo o estilo de preparación, es posible identificar en sus efectos, la presencia de un lenguaje. Un platillo por ejemplo cumple con la tarea de formar pensamientos, un menú es capaz de expresar sentimientos, la búsqueda cuidadosa de ingredientes para un platillo específico puede manifestar un querer y un actuar, del mismo modo que mediante una preparación cuidadosa permite ejercer y recibir influencias. Para poder establecer la identidad de una cultura culinaria como lenguaje es necesario distinguir las unidades mínimas de significado y la unidad de comunicación que pueden ser: el ingrediente, la preparación, el platillo, el menú o el tipo de ingesta.

c) La cocina como narración

Una narración es producto de una serie de elementos invariables a través de una acción de narrar, de motivos que se organizan de manera secuencial para construir un relato. La narración de un alimento refleja el proceso de transformación con la capacidad incluso de definir el nombre de un platillo o de una forma de cocina: Asado de cazuela, Bocachico en zumo de coco, Asadito de pobre (AA. VV., 2011). La narración en un texto es susceptible a ser materializado en diversas sustancias semióticas (recetario, cine, publicidad, audiovisual, etc.). Se trata de un recurso organizado para poder situar el espacio y la temporalidad de un suceso convertido en elemento de un proceso culinario. Sus partes componentes permiten una organización del tiempo y del espacio en su actuar sobre un sujeto, y de acuerdo al tipo de relato, el sujeto puede ser quien prepara o quien realiza el consumo, pero define roles sociales, distingue diferenciación de género, etario e incluso muestra comportamientos de una división social del trabajo y del consumo (Cid Jurado, 2011). El individuo que realiza la acción

determina el tipo de relato: un vendedor en un mercado, un camarero en un “corrientazo”, un chef en un restaurante gourmet nos cuentan una misma historia de manera diferente.

La cocina se narra entonces a partir de las fases de un proceso culinario: recolección de ingredientes, preparación del platillo, servido y la ingesta. Se trata de una exposición de los hechos, de manera sistemática y organizada, la cual se rige por estructuras organizadas por medio de fases, procesos, acciones. La narración más compleja se encuentra en la formalización de una culinaria como sucede en los recetarios o las formas de mostrar la elaboración de un platillo específico: la receta en un libro, un tutorial por internet, una lección en una escuela de cocina, una presentación televisiva especializada, etc.

d) La cocina como discurso

La cocina como discurso puede ser entendida a partir de dos vertientes del concepto: por una parte, se trata del ejercicio individual en la producción o elaboración de un platillo, de un menú, es entonces una manifestación irrepetible, única, con la capacidad de reproducir una serie de reglas y normas. Otra acepción de la cocina entiende como discurso la presentación de una unidad con significación y con la comprensión por parte de un amplio grupo de personas, donde por ejemplo puede ser identificada con la capacidad individual de un sujeto para producirlo o reconocerlo. Una “Bandeja paisa” (Barone, 2009; AA. VV., 2011) es sin duda un discurso en cada una de sus versiones o bien en la forma de presentarla en un restaurante antioqueño fuera de la zona o en la ciudad de Medellín, en cada caso representa una forma terminada de expresión culinaria.

Otra manera de comprender la relación entre comida y discurso se basa en un tipo de discurso específico con abundancia de términos especializados para denominar ingredientes, procesos, platillos, efectos en el gusto y en la digestión. El discurso de la preparación desarrolla formas gramaticales, el uso del imperativo, la denominación especializada de objetos, ingredientes, la metaforización utilizada para describir estadios transitorios en la transformación de alimento a comida. En suma, es un tipo materializado con distintas funciones y se observa en las acciones desprendidas del proceso culinario complejo: un relato de preparación, un enunciado en una publicidad, una exposición de hechos, etc.

Las manifestaciones del discurso de un platillo presentan dos formas de ser contenidas en un signo: el signo en su versión material culinaria y el signo a través de un sistema semiótico de representación como es la fotografía, la versión audiovisual en formato cine, televisión, video. Desde esa perspectiva, es además un tipo de relato con una doble posibilidad: potencial o realizado. El primero se expone como una meta por alcanzar y el discurso platillo será logrado al final del recorrido

narrativo seguido en la preparación, el servido y la ingesta. La versión terminal presentará un platillo en una fuente, en una mesa, al interior de un festejo y los platos sucios o las ollas por lavar representan una culminación del resultado esperado.

e) La cocina como expresión de cultura

Las principales observaciones de la relación comida-cultura responden a las formas de actuar de cada grupo social al momento de transformar un alimento en un platillo, incluso con la capacidad de brindar identidad. La expresión cultural de una cocina se puede observar entonces gracias a la presencia de dos perspectivas: i) por una parte, aquella que muestra el desarrollo de cada fase del proceso culinario complejo (Cid Jurado, 2011). Dicho proceso constituye la suma de fases individuales metodológicamente, si se siguen los objetivos trazados para un análisis descriptivo con focalización específica. Cada fase admite formas de textualización en los ingredientes, en las recetas, los platillos y su inserción en los menús.

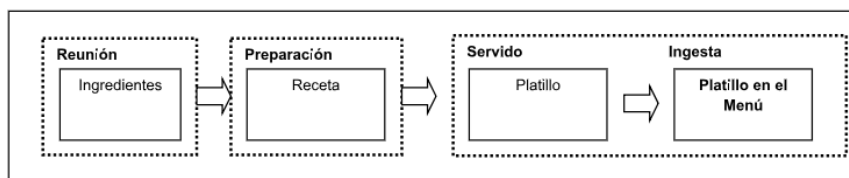


Figura 3. Proceso culinario complejo (Cid Jurado 2011)

II) Una segunda perspectiva se identifica gracias a la presencia de doce puntos que distinguen la existencia de una “cocina” de acuerdo con la historiadora Guadalupe Pérez San Vicente:

1. Haber nacido en su propio territorio, determinando y estableciendo su propio espacio.
2. La creación de sus propios utensilios.
3. Producir sus propios insumos y materiales.
4. Inventar sus modos y maneras propios de cocinar.
5. Tener un repertorio platillos que abarquen toda la gama de sabores del agrio al dulce, del áspero al suave, de lo salado a lo amargo.
6. La concepción de géneros que integren la totalidad de los pasos de una comida, desde la entrada, pasando por los caldos, las sopas secas, los guisados y hasta los postres.
7. Que haya establecido sus horarios, costumbres, etiqueta y ordenamiento.

8. Que el gusto por el platillo, el guiso y las viandas, haya rebasado por lo menos tres generaciones, o sea, más o menos 150 años, es decir, ceñirse al parecer del tiempo, amo y señor de lo caduco y lo permanente.
9. Su universo debe estar constituido, agavillado por las llamadas cocinas regionales.
10. Que sea capaz de aprovechar los conocimientos de cocina ajenos para incorporarlos, sin desvirtuar su espíritu.
11. Una cocina se transforma en gastronomía cuando ha creado sus propias bebidas con sus insumos y métodos, su panadería, bizcochería, pastelería y repostería.
12. Que en su elogio y estudio se haya originado una literatura y posea, además, su propio refranero. (Pérez San Vicente, 1999: 19-21).

Las acciones desprendidas funcionan además sobre tres ejes con los cuales se distingue el proceso culinario en la tarea de generar identidad: la conservación de los modos, la relación entre el ambiente geográfico y la elaboración de la comida y el significado simbólico desprendido de la continua interacción (1999: 19-21). Es otra manifestación de la relación sujeto, espacio y tiempo, sobre los cuales descansa la producción de cada platillo en el plano individual. Sin embargo, en su colectividad, consolida el sistema culinario trabajando como sistema semiótico. Una relación entre espacio y comida es respuesta de la interacción de diversos factores: I) los productos locales considerados necesarios para volver comestible un producto natural (la madera, el barro, la porcelana, el cobre, la piel, el lino, el algodón); II) la unidad comestible y su valor social local (gusanos, plantas, hongos, insectos, roedores, cánidos, bífidios, etc.); III) el clima (la humedad o sequedad, las estaciones). El tiempo determina además la ingesta a lo largo del día y la importancia nutritiva de cada evento (desayuno, almuerzo, comida, merienda, cena); IV) Otros sistemas semióticos se ven afectados como el lenguaje; vocabularios especializados, dichos, refranes, etc.

f) El utensilio

Los elementos diferenciadores de cada unidad signica y cultural al interior de una culinaria se dividen en objetos y acciones. Los objetos son utensilios, insumos, mobiliario mientras que las acciones se encuentran en la etiqueta, las maneras, los pasos y el tiempo de duración en la elaboración y la ingesta, la antigüedad. Un utensilio concentra una carga de significado al ser producto de la cultura material que implica tecnología, gestos, trabajo y capacidades sociales para su producción. En tanto signo lleva implícito un proceso de relación lógica a partir de una conexión causal, consecuencial, temporal, espacial, etc. Justamente, en tanto conexión significativa, los elementos semánticos

del utensilio se desprenden de los materiales, las acciones, los resultados al momento de ser insertados en un proceso culinario complejo, donde dan origen a reglas, normativas, estandarizaciones y repetitividades gracias a las cuales es posible evidenciar con ellas la existencia de una semiótica culinaria específica. El siguiente paso es cuando se convierten en tradiciones, ritos y costumbres, como sucede con la “Paíta” u “Olleta” para realizar el chocolate. Existe también la “Olla” para el sancocho usada en el “Paseo de Olla”: implica cargarla, llevarla al río, revolver los alimentos a fuego en leña con cucharones de madera en movimientos circulares.

Cada culinaria responde así a necesidades derivadas de las acciones con las cuales un alimento se transforma en platillo característico. La facilitación del proceso, la economía de tiempo y esfuerzo han sido considerados caracterizadores de todo sistema semiótico. Un utensilio es un signo capaz de ostentar la acción, el esfuerzo, la experiencia y la tradición como sucede con la mencionada “olleta paíta chocolatera” que exige gestualidad, movimiento del cuerpo y de las manos para elaborar la bebida caliente acompañada del molinillo. Uno supone al otro y ambos requirieren de un gesto y una actitud corporal característica al momento de la preparación.

LA COCINA COMO PATRIMONIO CULTURAL

Los universos culinarios resumidos en una semiótica permiten diferenciar una cultura de otra y determinar su valor de identidad. Es entonces cuando la semiótica se convierte en un instrumento analítico necesario para definir la capacidad de reproducir, de reforzar y de mantener viva una manifestación cultural culinaria. La noción de patrimonio surge como consecuencia de pensar el pasado como la conservación de la memoria, la historia, y los recuerdos (González-Varas, 2014: 17), a partir de una gestión institucionalizada de cada evento cultural que la distingue. De acuerdo a una definición como institucionalización del patrimonio es necesario distinguir las formas y los tipos con los cuales clasificar un platillo, una manera de preparación, un modo de obtener o producir algún ingrediente y los subsecuentes valores simbólicos que se van agregando al proceso.

El valor de la memoria conservada permite establecer la importancia de su transmisión con valor universal:

Heritage is our legacy from the past, what we live with today, and what we pass on to future generations. Our cultural and natural heritages are both irreplaceable sources of life and inspiration (UNESCO, s.f.).

Tal concepción hace posible una definición operativa de patrimonio, entendido como el conjunto de bienes tangibles e intangibles, capaces de constituir el legado de un grupo humano, con la acción de reforzar emocionalmente su sentido de comunidad, al crear una identidad propia, rasgos identificables y característicos de esa identidad. La UNESCO por medio de la Convención del Patrimonio Mundial sitúa su misión en garantizar la protección del patrimonio

natural. Precisamente, desde una perspectiva de conservación, el rasgo principal consiste en considerar al acto culinario producto de la creatividad humana, su posibilidad de transmitirse, heredarse, conservarse, transformarse y garantizar la transferencia de individuo a individuo y de generación a generación. Tres aspectos son fundamentales en la culinaria entendida como patrimonio cultural universal y se observan en la culinaria y gastronomía colombianas; I) la creatividad humana reflejada en las variaciones de las formas que determinan una unidad culinaria de significado, por ejemplo la presentación de un platillo con distintas funciones como sucede con el arequipe o dulce de leche: la tarta de guayaba y arequipe, rollitos de guayaba con arequipe, el arequipe como relleno de brevas (Ordóñez Caicedo, 2005: 135); II) el sentido de comunidad presente en las actividades sociales derivadas del proceso culinario complejo, como sucede en la preparación de las arepas con queso consumidas en Colombia para el desayuno, servidas en compañía de una bebida caliente, un chocolate o un café “tinto”, y huevos (Ordóñez Caicedo, 2005: 60). La variación en el consumo incluye otros horarios como a media tarde, a la hora de “las onces”, como se le llama en algunas regiones; III) el refuerzo de identidad gracias al consumo, sus prácticas y las temporalidades de ingesta y preparación presente en la preparación y en la bebida de los champús vallunos (Ordóñez Caicedo, 2005: 15), por ejemplo, los cuales distinguen la presencia afrocolombiana en la gastronomía de la ciudad de Cali y sus zonas aledañas.

Existen dos tipos de patrimonio: i) Patrimonio tangible. Se trata de bienes muebles y bienes inmuebles y se conforma por objetos con sustancia física y capaz de ser conservados y restaurados por algún tipo de intervención. En la gastronomía incluye a restaurantes tradicionales: en Bogotá Casa Vieja, Restaurante Club Colombia; en Medellín, Típico's Cocina Colombiana, Mondongo's, Hatoviejo; en Cali El Rancho de Jonás o el Corredor Gastronómico que incluye barrios como: Granada, El Peñón, el Parque del Corazón y San Antonio. El patrimonio comprende las casas, los locales, las calles porque forman parte también de la degustación extendida del evento culinario: visual, auditiva, espacial. Si el patrimonio tangible reúne manifestaciones sustentadas por elementos materiales resultado de las artes como pintura o escultura, la artesanía, el urbanismo, la arquitectura, la arqueología, etc., cada local tradicional contiene además del arreglo, vajillas, cubiertos, enseres, mantelería. La reunión de ellos, dotan de identidad al local y más extensamente al lugar.

II) El patrimonio intangible se sitúa en otra dimensión que tiene que ver con el conocimiento y la forma de transformarlo en memoria para las nuevas generaciones (Gonzales-Varas, 2014), como las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial. La inserción culinaria y gastronómica en la herencia cultural está presente en la influencia de los procesos

culinarios en el lenguaje: los dichos “cuando no hay solomo de todo como”, “al que pida más que le piquen caña”; en la lexicalización de frases “dar papaya”, es decir mostrar vulnerabilidad ante alguien, exponerse arriesgarse; en la formación de términos “enguayabado” para definir el día después y el malestar de una ingesta alcohólica (Acuña, 1947 [2003]). Se incluyen también los usos sociales, los rituales y actos festivos derivados de la gastronomía en estrecha conexión con los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo a partir del cambio de la condición de alimento en comida, en platillo elaborado.

LA MIRADA SEMIÓTICA

La semiótica de la cultura es una subespecie de la semiótica general (Landowski & Fiorin (1997 [2000]; Lotman 1984 [1996]), que permite el acceso al estudio de la culinaria a partir de una serie de componentes, en los cuales se observa la memoria y la identidad como expresiones de un patrimonio cultural. De acuerdo a una perspectiva que mira a la cultura como un conjunto de sistemas semióticos en continua interacción, cada evento en su interior puede ser visto también como el conjunto de acciones e interacciones que de manera sistémica modelan esa identidad. Si cada sistema semiótico permite ser individuado como un sistema de signos, es entonces posible identificar su comportamiento en el más mínimo evento comunicativo relacionado con la culinaria o la gastronomía. El funcionamiento se diferencia entonces en las relaciones lógicas individuales capaces de dotar de significado un simple hecho o acción, pero también en estructuras organizadas y jerarquizadas las cuales determinan el proceso complejo culinario.

Es necesario en consecuencia comprender a la cultura a partir de su comportamiento semiótico sobre todo en aquellos rasgos culturales manifestados en cada evento gastronómico o comportamiento culinario. Si la cultura posee rasgos mínimos identificables, estos se pueden observar en manifestaciones peculiares de cada forma al interior de la cocina colombiana: maneras de servido, tiempos para dar continuidad al menú, el gesto al momento de la ingesta, los espacios del consumo, etc. Ahora bien, es imposible para la cultura englobar todo, de modo tal que la actividad semiótica se limita a los elementos de mayor significado, los cuales logran en su interacción formar una esfera por sí misma. Cada porción significativa de un proceso culinario interviene como un sistema de signos y cada miembro está marcado por una serie de oposiciones las cuales funcionan de manera axiológica: salado/dulce; caliente/frío, simple/elaborado, natural/cocinado, abierto/cerrado, etc. Los elementos puestos en consideración permiten establecer un mecanismo semiótico de la cultura en los términos explicados por semiótica de la cultura y descritos por Lotman & Uspenskij, (1974 [1979]).

Umbral de la cultura culinaria

Identificamos tres ejes fundamentales para explicar el comportamiento de un sistema semiótico complejo como es una culinaria. Se trata de axiologías las cuales permiten individuar el comportamiento cultural a partir de acciones mínimas con las cuales inicia ya un proceso cultural de significado. Por una parte, la dicotomía innato/artificial habla de la conversión de un ingrediente o la combinación de ellos como base para la preparación de otros platillos. Uno rasgo característico de la comida colombiana es el “Hogao”, ahogao, hogo, guiso, refrito o sofrito (Ordóñez Caicedo, 2005: 38), el cual consiste en una salsa o condimento a base de tomate, dos tipos de cebolla y ajo. Es la base de diversos platos típicos, pero también es una salsa para acompañar otros platillos como los patacones, los platanitos y la yuca frita o bien, usado como complemento para las arepas (Barone, 2009: 108). El hogao transforma un simple alimento en identidad culinaria y determina la “colombianidad” al momento de combinarse con un patacón, plátano o yuca fritos e incluso una empanada.

La segunda dicotomía natural/convencional hace posible observar el comportamiento cultural en los procesos de transformación culinaria. Dicho comportamiento es evidente con el uso del fruto aguacate o palta: puede ser servido con el simple proceso de transformación del corte y acompañando un platillo, por ejemplo para el “Ajiaco” o “Ajiaco bogotano o santafereño” (Ordóñez Caicedo, 2005: 52), se recomienda en el servido y la ingesta, arroz y aguacate; puede ser machacado y procesado con otros ingredientes como en el “Ají de aguacate”, también batido con agua para elaborar el “Fresco de aguacate” (AA.VV., 2011). En ambos la convención explica los valores de acompañamiento y la tarea de potenciar el sabor del plato al cual sirve de entorno.

La siguiente dicotomía se basa en la condensación de la experiencia humana por oposición al estado original de la naturaleza. La comida reúne una serie de acciones situadas en la memoria colectiva en los efectos de las hierbas, la sal, el azúcar, el aceite para conservar los alimentos (Teti, 1999). Algunas yerbas se introducen como condimento en la elaboración de platillos característicos con los cuales se ubica una región. Así las yerbas “guascas” determinan un sentido bogotano, aunque su uso pueda variar, por ejemplo, en el “ajiaco” serán colocadas al interior de la sopa de manera diversa: cinco minutos antes de servirla, en el proceso terminal de la cocción de la papa, etc.

Al integrar el efecto artificial del hervido de la yerba se desprende un sabor con el cual el plato adquiere su gusto particular y logra su diferencia respecto a otras sopas similares.

El siguiente cuadro resume las oposiciones de acuerdo a los ejemplos reportados:

Innato	Artificial
Cebolla y tomate	Hogao
Natural absoluto	Convencional
Aguacate	Cortado o machacado
Estado original de la naturaleza	Capacidad de condensar la experiencia humana
Verbas guascas	Guascas hervidas en el caldo de una sopa

Figura 4. Oposiciones en la cultura culinaria de Colombia.

Otro componente caracterizador de una cultura radica en la capacidad de comprender la existencia de un sistema por oposición el extra-sistema. Así alguno de estos platillos: los patacones, los tamales, las empanadas se incluyen en las dietas: mexicana (Cid Jurado, 2006), argentina (Eichondo, 1997), venezolana (Scannone, 2005). Sin embargo, un rasgo semántico establece su pertenencia al sistema colombiano de semiosis culinaria (Cid Jurado 2011). Su oposición como extra-sistema determina cuándo una empanada, un patacón o un tamal es colombiano o, por el contrario, si pertenece a otro sistema culinario.

Es pertinente entonces incluir además otro rasgo semiótico al momento de actuar frente a la comida en las acciones derivadas con el fin de establecer la presencia de un comportamiento cultural, desprendido de la memoria y por tanto susceptible a ser considerado patrimonio de una cultura. Nos referimos a su función semiótica, es decir al otorgar un valor trascendental a un platillo, menú, servido o ingesta a partir de signarlo en lugar del valor general de una comida. Es posible individuar comportamientos y así distinguir: I) el **colectivo**, determinado por los usos y costumbres de una población como sucede con los champús de Cali (Ordóñez Caicedo, 2005: 15), en su referencia a la población afrocolombiana; II) el **único** donde un tamal obedece a una forma y modo de preparación reconocido más o menos del mismo modo en todo el territorio colombiano (Ordóñez Caicedo, 2005: 122); III) el **individual** donde el sujeto es libre de preparar algún platillo colombiano a partir de la memoria y la adecuación a los ingredientes a disposición, al espacio o el tiempo, como sucede con algún colombiano expatriado o emigrante que prepara arequipe con leche condensada en una olla de presión.

El resultado de una semiosis culinaria, o forma de caracterizar elementos y alimentos como signos de una cultura y gastronomía, obedece a funciones específicas de todo sistema semiótico. Las funciones del sistema semiótico más evidentes son: I) preservar la memoria colectiva por medio de procesos de reproducción, estandarización y fácil asimilación entre las generaciones de usuarios; II) transmitir dicha memoria por medio de procesos de alfabetización al uso de los códigos, las gramáticas, la elaboración de nuevos textos; III) generar nuevos procesos comunicativos a partir de las bases culinarias establecidas como aquellas necesarias para reconocer la identidad culinaria colombiana. El siguiente cuadro muestra un continuum del

proceso culinario complejo: la fase, una actividad continua y una forma textual especificada por el producto de esa acción, que funcionan derivando de cada acción una forma textual:

Acción			
Reunión	Preparación	Servido	Ingesta
Forma textual			
Ingredientes	receta	Platillo	Platillo en el menú

Figura 5. Acción y forma textual del proceso culinario complejo

Es necesario entonces organizar la observación de un proceso culinario complejo a partir de parámetros con los cuales se puede individuar un elemento culinario es sus dos manifestaciones; el texto y la acción. La relación entre ambos debe contener las categorías semióticas de la cultura vista desde sus componentes más evidentes: la convención, la artificialidad y la condensación de la experiencia.

Unidad mínima semiótica	Texto	Acción
convención	1	2
artificialidad	3	4
Condensación de la experiencia	5	6

Figura 6. Acción y forma textual a partir de las unidades mínimas de significado

El proceso de preparación de un tamal sirve para ilustrar lo antes expuesto, si se considera a este platillo un elemento capaz de aglutinar a las cocinas locales colombianas en una cocina nacional y ser platillo representativo de la cocina colombiana (Ordóñez Caicedo, 2005: 122-125). De este modo, es posible trazar la unidad mínima de significado como forma textual y como acción derivada: la **convención** requiere la hoja de plátano como texto y la acción reside en que debe ser soasada. La **artificialidad** demanda trillar el maíz como texto y la acción radica en curarlo en agua por más de tres días. La **condensación de la experiencia** supone el tamal amarrado como texto y colocar dos tapas para poder doblarlos es la acción, como sucede en los tamales paisas, cartagüenses, tolimenses, de resplandor. De otro modo, se comprometería la cocción y la forma final del tamal.

CONCLUSIONES

A partir de la observación de una serie de platillos, de los lugares donde se pueden consumir o de las formas de preparación, de las fases del proceso de consumo, es posible identificar a la cocina colombiana en sus diferencias presentes en cada manifestación y en la suma de sus cocinas locales. La cocina, al funcionar como un sistema organizado y jerarquizado, hace posible el estudio desde una perspectiva semiótica en sus expresiones signícas, en sus gramáticas entendidas como modos de preparación, en su organización sintagmática en el orden de elaboración, de servido y consumo, y en la significación paradigmática, orden y tema de un menú. Cada acción hace posible la preservación de la memoria colectiva en todo acto individual que la reproduce y en eso radica su pertinencia semiótica. El significado de cada elemento, fase y proceso confluyen en un significado total, es decir, su resultado es la existencia de un significado paradigmático: la cocina colombiana. En ella los significados parciales amplían a su vez comportamientos, localidades, costumbres específicas. Un elemento culinario nutre semióticamente dimensiones diversas de una sola culinaria y de las culinarias que confluyen en la general. El concepto unidad mínima de significado culinario es amplio y describe comportamientos semióticos, de eso depende el volumen y la dimensión de la explicación resultante de los análisis elaborados.

La presencia de formas textuales diversas garantiza la transmisión de la memoria de una manera institucionalizada y con garantías de continuidad. Cada una de esas formas textuales obedece a estructuras, normativas, regulaciones, convenciones y condensaciones, por lo que pueden ser tomadas de manera individual para realizar una aproximación metodológica y por el contrario, definir los criterios específicos de análisis. Ahora bien, la capacidad de generar nuevos procesos comunicativos se manifiesta en las actividades creativas a partir de las normas y reglas vigentes, pero permiten un amplio espacio a la creatividad.

Es necesario focalizar la atención en una relación de base descrita por la semiótica aplicada: la acción en relación a una forma textual. La relación entre texto y acción permite comprender el funcionamiento de un sistema semiótico, pues las acciones preceden al texto o derivan directa o indirectamente de él. En esa relación se inserta la memoria por conservar y su salvaguarda la convierte en patrimonio institucionalizado. No obstante, la preservación sistémica y recurrente es la base de la conservación de un patrimonio cultural cuando es la imagen conceptual lo que se busca conservar y no únicamente su materialidad física (González Varas, 2014: 221). De ese modo, las formas textuales en equilibrio entre la forma conceptual y la forma material, garantizan la transmisión de la memoria de una manera institucionalizada y con garantías de continuidad. La capacidad de generar nuevos procesos comunicativos se manifiesta en las actividades creativas a partir de las normas y reglas vigentes y no compromete el saber preservado, pero garantiza la prolongación y la vida de un modo

específico de transformar el alimento en comida, tal y como se hace, a veces de manera exquisita en cada cocina, en cada restaurante, en cada puesto callejero de Colombia.

Nota de editor: Una versión preliminar de este artículo fue presentada por el autor como conferencia magistral en la Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia. El presente texto es una reescritura ampliada respecto del original.

REFERENCIAS

- AA. VV. (1997). *Images du goût. Champs Visuels*, 5, Mai 1997, Paris: L'Harmattan
- AA.VV. (2011). *Gran libro de la cocina colombiana*. Bogotá: Lexus.
- ACUÑA, L. A. (1947 [2003]). *Refranero Colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- BARONE, L. R., (director). (2009). Aromas y deleite de nuestra cocina con el sabor tradicional de la comida casera. Arte culinario colombiano. Montevideo: CLASA.
- COUNIHAN, C. y Van Esterik, P. (1997). *Food and culture. A reader*. London: Routledge.
- CID JURADO, A.T. (2006). "Il senso del chile e del piccante: dalla traduzione culturale a la rappresentazione visiva". En Manetti, Bertetti, Prato, *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*. Turín: Centro Scientifico Editore
- ___ (2011). "La semiosis culinaria." *Revista DeSignis*: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), ISSN 1578-4223, N°18, pp.169-179.
- ___ (2016). "The culinary and social-semiotic meaning of food: Spicy meals and their significance in Mexico, Italy, and Texas". *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*. Volumen 2016, pp. 247-269.
- ___ (2016a). "De tacos, guacamoles y pimientos" *Revista Todavía: Pensamiento y cultura en América Latina*, N°36, pp.: 13-17.
- ELICHONDO, M. (1997). *La comida criolla. Memorias y recetas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (2014). *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im) posible teoría del patrimonio cultural*. México: Siglo XXI.

- GUZMÁN, D. de (1999). *Recetario Mexiquense del siglo XVIII*. México: CONACULTA.
- HJELMSLEV, L. (1943 [1980]). *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LANDOWSKI, E. y Fiorin J. L. (1997 [2000]). *Gusti e disgusti. Sociosemiótica del quotidiano*. Turín: Testo & Immagine.
- LOTMAN, J. (1984 [1996]). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Tres volúmenes. Madrid: Cátedra y Universitat de València.
- LOTMAN, J. y Uspenskij, B. A. (1974 [1979]). *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra.
- Manetti, G.; Bertetti, P.; Prato, A. (2006). *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*. Turín: Centro Scientifico Editore.
- ORDÓÑEZ CAICEDO, C. (2005). *Cocina básica colombiana*. Bogotá: Norma.
- PEIRCE, Ch. S. (1931-1935). *Collected Papers*. Harvard University Press. Debería ser: A.A Apellido (Ed.). *Título del libro. ¿Collected Papers of Charles Sanders Peirce?* Cambridge, Massachusetts, EE.UU: Harvard University Press.
- PÉREZ SAN VICENTE, G. (1999). “Estudio introductorio” en Guzman. *Recetario Mexiquense del siglo XVIII*. México: CONACULTA.
- SCANNONE, A. (2005). *Mi cocina. A la manera de Caracas*. Caracas: Edición de Bolsillo.
- TETI, V. (1999). *Il colore del cibo. Geografia, mito e realtà dell'alimentazione mediterranea*. Roma: Meltemi
- UNESCO (s. f.). Recuperado de <http://whc.unesco.org/en/about/>
- UMAÑA, B. (2004). *Cocine con lo que tiene. Las recetas de Juanita*. Postres.

Datos de autor

Alfredo Tenoch Cid Jurado es Profesor Titular del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (México). Fue presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica. El licenciado en ciencias de la comunicación y doctor en Semiótica por la Universidad de Bolonia (Italia). Ha sido integrante de comités editoriales de revistas académicas en el área de la semiótica y la comunicación.

[ARTÍCULO]

#RosarioSangra en la prensa: Análisis de la puesta en discurso de movilizaciones ciudadanas

Natalia Raimondo Anselmino / nraimondo@conicet.gov.ar

Universidad Nacional de Rosario, CONICET y Universidad Abierta Interamericana

Ma. Cecilia Reviglio / ceciliareviglio@hotmail.com

Consejo de Investigadores de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR)

Cecilia Echecopar / cechecopar@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario y Universidad Abierta Interamericana

Recibido: 04 de mayo de 2018

Aceptado: 15 de junio de 2018

Resumen

En 2016 la ciudad de Rosario (Argentina) fue escenario de una serie de marchas en pedido de seguridad y justicia que, nucleadas en torno al eslogan #RosarioSangra, adquirieron extraordinaria notoriedad pública; movilizaciones cuya convocatoria circuló inicialmente a través de las redes sociales en Internet. Este trabajo presenta el estudio de la construcción discursiva en torno a dicho fenómeno por parte de los dos periódicos impresos de alcance local (*La Capital* y *El Ciudadano & la región*), y sus respectivas ediciones online, el suplemento Rosario/12 y los sitios web de información general *Rosario3* y *RosarioPlus*.

Palabras claves: discursos; sociosemiótica; seguridad; prensa; movilizaciones ciudadanas.

Abstract: #RosarioSangra in the press: Analysis of the putting into speech of citizen mobilizations

In 2016, the Rosario's city (Argentina) was the scene of a series of protest marches demanding security and justice that, centered around the slogan #RosarioSangra, acquired an extraordinary public notoriety; mass mobilizations initially convened through social networking services. This article presents the study of the discursive construction around this phenomenon by the two local newspapers (*La Capital* and *El Ciudadano & the region*), and their respective online editions (elciudadanoweb.com and lacapital.com.ar), the Rosario/12 supplement and the *Rosario3* and *RosarioPlus* general information websites.

Keywords: discourses; sociosemiotic; security; press; citizen mobilizations.

PRESENTACIÓN

En 2016 la ciudad de Rosario, Argentina, fue escenario de una serie de marchas en pedido de seguridad y justicia que adquirieron una extraordinaria notoriedad pública. Estas movilizaciones —llevadas a cabo el 25 de agosto, el 8 de septiembre y el 10 de noviembre¹—, fueron gestadas por colectivos compuestos, fundamentalmente, por familiares de víctimas de delitos violentos, y convocadas a través de las redes sociales en Internet (en adelante, RSI). Lo que había comenzado en Facebook, se materializó en las calles, se convirtió en un *trending topic* de Twitter y ocupó la agenda de los medios locales -e incluso nacionales-, dando lugar a coberturas periodísticas que excedían a las marchas y avanzaban sobre las repercusiones políticas de la movilización ciudadana (Raimondo Anselmino y Reviglio, 2017). Dicha situación bien podría concebirse como aquello que Lotman (1999) denomina como *momento explosivo* y distingue de los procesos de larga duración; es decir, como una *brevedad atemporal*, "un momento casual, imprevisible (...), [que] irrumpe la cadena regular de causas y efectos" (en Lozano, 1999: VI).

Entendiendo que, como afirma Verón (1987a), todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un fenómeno de producción de sentido, este artículo indaga en la construcción discursiva del fenómeno #RosarioSangra. #RosarioSangra es un sintagma que devino *slogan* —en el sentido que Canetti (1981) otorga a este término— mediante el cual se activó un conjunto diverso de discursos sociales sobre la "inseguridad"². Por lo tanto, esta investigación se enmarca en la sociosemiótica, definida como una "teoría global de la sociedad y de la cultura, localizada en la producción de sentido" (Verón, 1997: 68).

El discurso sobre el cual trabajamos pertenece al tipo que Verón (2004) define como *discurso de la información*, que tiene por objeto a la *actualidad* y debe ser conceptualizado en relación, por un lado, "con la red tecnológica de los medios y con los sistemas de normas que rigen la profesión del periodista y, por otro lado, [con determinadas] modalidades de construcción de un único destinatario genérico, el *ciudadano habitante*" (Verón, 2004: 196).

La actualidad es, desde este lugar, considerada como un objeto cultural resultado de un determinado proceso de fabricación (Verón, 1987b); como aquello que forma parte de la realidad social, esa *experiencia colectiva* a la cual —a diferencia de la experiencia individual

¹ Entre los meses de agosto y noviembre de 2016 se registraron en Rosario, al menos, unas nueve concentraciones. No obstante, la delimitación del caso se circunscribe a las únicas tres que fueron convocadas originalmente a través de las RSI y organizadas por grupos locales en pedido de mayor seguridad y justicia, sin limitarse al reclamo por un caso de inseguridad o una víctima en particular.

² Siguiendo Kessler (2015), se trata de una *prenoción* sociológica, es decir, "una forma de explicar la realidad del sentido común antes que un concepto desarrollado por las ciencias sociales" (p. 11).

de los actores sociales— se accede sólo a través de la producción de los medios de comunicación.

Este trabajo comprende el estudio de las notas publicadas en los dos periódicos impresos de la ciudad de Rosario, *La Capital* y *El Ciudadano & la región* (en adelante, *El Ciudadano*) y sus ediciones online (*elciudadanoweb.com* y *lacapital.com.ar*), así como en *Rosario/12*, suplemento local de *Página/12* y los sitios web de información general *Rosario3* (*rosario3.com*) y *RosarioPlus* (*rosarioplus.com*). El corpus de análisis está compuesto por todas aquellas notas publicadas entre el 19 de agosto y el 13 de noviembre de 2016 que aluden (explícita o implícitamente) a alguna de las tres marchas comprendidas en la delimitación del caso. Esto supuso incorporar no sólo noticias en las que las marchas son el objeto principal sino, también, otras cuyo eje atiende a medidas de Gobierno (tanto municipales como provinciales o nacionales) que los medios presentan como repercusiones o consecuencias del reclamo popular.

El período delimitado se inicia el 19 de agosto, cuando se publica en Facebook el primero de los eventos que convoca a la movilización ciudadana organizada para el 25 de agosto, y finaliza el 13 de noviembre, tres días después de la última marcha. En total, se analizaron 52 notas publicadas en medios impresos —35 en *La Capital*, 10 en *El Ciudadano* y siete en *Rosario/12*— y 78 en la web —39 por la edición en línea de *La Capital*, 19 por *El Ciudadano Web*, 16 por *Rosario3* y cuatro por *RosarioPlus*.

En función de analizar las mismas se ha procedido a:

- caracterizar de modo general la cobertura informativa del fenómeno en cuestión, teniendo en cuenta cantidad y frecuencia de notas publicadas y su distribución en términos de diagramación —es decir, el lugar que ocupan en el espacio discursivo del diario tanto a nivel topográfico como taxonómico (Verón, 1983)—, indagando, también, en las portadas;
- identificar las relaciones que se establecen entre las movilizaciones ciudadanas y otros eventos temporalmente cercanos, procurando inferir procedimientos de conexión anafórica y tematización;
- reconocer el modo en que cada medio define y califica las marchas;
- describir las fuentes informativas que son referidas en los distintos discursos y las funciones que cumplen dentro de la configuración discursiva.

A continuación, se caracterizan sucintamente los medios bajo estudio, se presentan los principales resultados del análisis y se exponen algunas consideraciones de cierre.

BREVE CARACTERIZACIÓN DE LOS MEDIOS ANALIZADOS

La Capital es el diario en circulación más antiguo de Argentina y el de mayor tirada a nivel local. Fundado en 1867, actualmente pertenece al Grupo América, empresa multimedia de capitales argentinos de la cual depende otro conjunto de medios distribuidos a nivel nacional. Desde 1998 se imprime a color y cambió a formato tabloide y en 2001 sumó su edición en línea. Ambos periódicos, impreso y *online*, comparten edificio (junto a LT8 Radio Rosario, emisora AM) aunque no disponen de una redacción integrada.

Por su parte, *El Ciudadano* fue fundado en 1998. Si bien logró en sus primeros años posicionarse en el mercado local, vaivenes periodísticos y empresariales marcan su historia; fue gestionado por diferentes empresarios y atravesó varios momentos críticos. En 2016, al retirarse de su gestión el grupo de medios Indalo Media, los trabajadores decidieron salvar su fuente de trabajo, reconvirtiéndolo en la cooperativa *La cigarra*, que gestiona tanto el diario impreso como su versión *online* puesta en línea en 2010. Este dato no resulta menor en tanto el conflicto y su resolución se desarrollaron durante el período estudiado y explica, en parte, la falta de cobertura del fenómeno *#RosarioSangra*, en tanto hubo días que no salió a la calle.

A diferencia de los dos medios anteriores, *Rosario/12* es el suplemento local de un diario de tirada nacional, *Página/12*, y se edita desde 1991, respetando el particular estilo discursivo (Valdettaro, 2003) que ha caracterizado a *Página* desde su surgimiento. Tiene tan sólo ocho páginas y su edición digital replica el contenido de la impresa, por lo cual ha sido desestimada en este estudio.

Finalmente, *Rosario3* y *RosarioPlus* son dos portales de noticias nativos de la web. El primero fue puesto en línea en 1995 por Televisión Litoral, grupo que cuenta con señales de radio (AM 1230, *Radio2*, *FM Vida y Frecuencia Plus*) y televisión (Canal 3). *Rosario3* no sólo publica contenidos propios sino también replica la radio AM. Por ello, se encuentran en el sitio materiales sonoros, audiovisuales y multimedia. El segundo nació en 2015, asociado a una emisora radial de frecuencia modulada ya existente, *Radio sí*, con la que forma el Grupo Plus. El mismo publica materiales propios y no comparte contenidos con la FM.

CONSIDERACIONES SOBRE LA COBERTURA INFORMATIVA

Tal como se explica en Reviglio, Raimondo Anselmino y Gindin (2017), la primera movilización fue convocada a partir de dos eventos en Facebook: uno creado el 19 de agosto por un familiar de víctima de delito violento y otro, el 20 de agosto, por la administradora de un grupo público por entonces denominado “Rosario de pie”. Desde ese momento, la información comenzó a circular a través de las plataformas de Facebook, Twitter y WhatsApp, aunque durante los

primeros tres días ningún medio se hizo eco y la iniciativa ciudadana pasó desapercibida para la prensa.

El diario *La Capital* fue el primero en aludir a las marchas en dos notas publicadas el 22 de agosto. Una de ellas es breve y está dedicada exclusivamente a la movilización; con título “Una nueva marcha para exigir justicia”, se presenta en un costado de la sección La Ciudad. Está al lado de otra, de mayor tamaño y titulada “Una entradera caldeó los ánimos y cortaron todo bulevar Rondeau”, dispuesta en la portada del periódico, y en cuyo texto se hace referencia a la protesta programada para dentro de tres días.

En estas primeras notas se observa, a nivel de las elecciones léxicas, un *campo semántico* (Adelstein, 1996) de lo anímico con fuerte presencia de evaluaciones afectivas y ligado con una situación de “hartazgo”, algo que también se reproducirá en otros medios. Ya en estos primeros discursos se advierte el siguiente conjunto de sintagmas: “caldeó los ánimos”, “hartos”, “estamos cansados”, “aseguran no saber qué más hacer”, “no va más”, “lo sumió en ese mismo estupor”, “clima caldeado”, “muy enojado”.

La Capital será también, tanto entre los diarios impresos como en los digitales, aquel que más atención destine al fenómeno, con 37 (68,52%) de las 54 notas publicadas en total y un considerable tratamiento del tema en su portada —19 (51,35%) de esas 37 notas se presentan en tapa— en el caso de la prensa papel y 41 (41%) de las 100 noticias que circularon en la web. Como puede advertirse en los gráficos 1 y 2, es, entre los diarios impresos, aquel que en el cual el fenómeno tiene mayor umbral de visibilidad³ y el segundo en ese puesto, detrás de *Rosario3*, para los *online*. Como sucede con el resto de los medios, la movilización que obtuvo mayor atención es la primera, registrándose el promedio de publicaciones más alto en días consecutivos a la misma (para el papel) y durante y después de la marcha (en la web). La cobertura de la segunda es algo menor —aunque, como la primera, también logra llegar a la portada de la prensa impresa. No obstante, como la mayoría de los medios, no publica ninguna nota sobre la tercera marcha, que pasa absolutamente desapercibida⁴. Con respecto al nivel taxonómico de la diagramación, puede agregarse que La Ciudad es la sección en la que, en general, *La Capital* publica las notas sobre #RosarioSangra: el 75,68% (n=28) de las

³ El *umbral de visibilidad* es uno de los aspectos a considerar en el estudio de procedimientos de tematización (Wolf, 1987).

⁴ El decrecimiento abrupto de la visibilidad de esta tercera manifestación no se circunscribe a la prensa, sino que, también, se refleja en la significativamente menor cantidad de asistentes; curiosamente, es la única de las tres que se convocó bajo otro lema: “Rosario dice basta”. Dado que este estudio se realiza en el marco de un proyecto de investigación más general e interdisciplinar sobre el fenómeno #RosarioSangra, se advirtió que esa menor presencia también se registra en las plataformas de Facebook y de Twitter e, incluso, no es considerada del mismo modo que las anteriores por quienes participaron activamente en la convocatoria de las primeras. Esto último se evidencia en entrevistas abiertas a actores sociales como Enrique Bertini, entre otros protagonistas.

mismas se encuentra allí y el resto se reparte entre Opinión (16,22%, n=6) y Policiales (8,11%, n=3).

Por su parte, recién el 23 de agosto *El Ciudadano* publica una nota, titulada “Acampe y protesta frente a sede de Gobernación”, en la cual, aunque el objeto central es otro, se alude a la marcha: “Desde distintos sectores preparan una marcha que partirá de Tribunales el próximo 25 de agosto a las 19.30. Una de las consignas para esta movilización es ‘SOS Rosario Sangra’”. La misma es un derivado de otra, publicada en la sección Ciudad de la edición web el día anterior durante el mediodía, aunque en esa oportunidad no había ninguna referencia a la marcha.

Este medio publica sólo 10 notas (18,52% del total) en su versión impresa, aunque duplica esta cantidad (n= 20, 20%) en su sitio web, al tiempo que el umbral de visibilidad es menor al de *La Capital* (ver gráficos 1 y 2). La presencia del tema en tapa es similar al de su competidor, con la mitad (n=5, 50%) de las notas en portada. Respecto de la distribución por secciones temáticas y tal como sucede con *La Capital*, en el diario papel el primer puesto se lo lleva la sección Ciudad (n= 5, 50%), seguido en este caso por Política y Economía” (n= 3, 30%), Policiales (n=1, 10%) y Contratapa (n=1, 10%).

Rosario/12 es el que menor cobertura da al tema en términos de cantidad, ya que sólo presenta siete notas (12,96%); aunque, teniendo en cuenta que cada edición del mismo comprende tan sólo ocho páginas (contando tapa y contratapa), resulta, en proporción, mayor al espacio destinado por la edición impresa de *El Ciudadano*. Sin embargo, la diferencia más significativa entre *Rosario/12* y los demás medios no tiene que ver con el plano del *dictum* sino del *modus*, tal como veremos en el próximo apartado. La primera nota presentada por *Rosario/12* se publica el día posterior a la marcha del 25 de agosto, llevando por título “Cuando la gente dijo basta” y apareciendo también en portada, como la mayoría (n= 6, 81,71%) de las otras noticias en las que este medio alude a #RosarioSangra.

Respecto de los dos sitios de noticias para la web, se observó que es *Rosario3* el medio nativo que mayor espacio dedicó al fenómeno, con 29 notas publicadas —29% de todas las que están en la web—, ubicándose detrás de *lacapital.com.ar* pero antes de *elciudadanoweb*. Asimismo, es el único medio que cubrió la marcha del 10 de noviembre, presentando el umbral de visibilidad más amplio; aunque, cabe aclarar, en el lapso de 63 días que va de la segunda a la tercera marcha sólo dispuso 3 notas sobre el tema. El primero de los textos, publicado el 23 de agosto, es una nota de opinión que no tiene por objeto directo la marcha sino la situación de “inseguridad” en general y las tensiones entre los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. En el último párrafo se anuncia la movilización que se prepara de cara al 25 de agosto.

Por último, *RosarioPlus* es el medio que menos notas publicó (n= 10%). La primera de ellas es del mismo día de la marcha y allí se advierte que “Los rosarinos volverán a marchar en reclamo de

seguridad”. Tal como sucede con *Rosario/12*, la última nota que publica *RosarioPlus* está fechada el 9 de septiembre, un día después de la segunda movilización.

Gráfico 1: Distribución temporal de las notas en diarios impresos

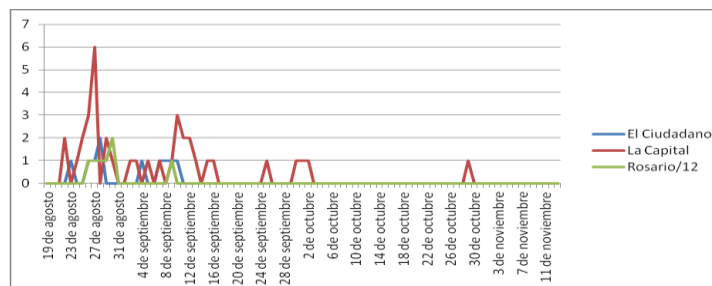
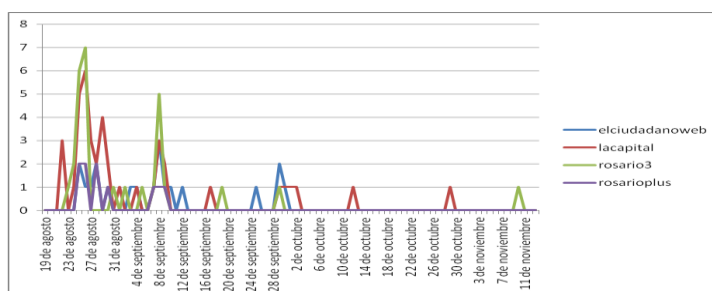


Gráfico 2 : Distribución temporal de las notas en periódicos online



En los 87 días relevados, hay un total de 20 tapas en las que aparece la temática: 10 son de *La Capital*, cinco de *El Ciudadano* y otras cinco de *Rosario/12*.

En el caso de *La Capital* son cinco portadas las que mayor interés revisten, dos de las cuales (imágenes 1 y 2) fueron publicadas el día posterior a la primera y a la segunda marcha. En la tapa del 26 de agosto, la noticia referida a la movilización ciudadana es ubicada en un primerísimo nivel de noticiabilidad⁵, destacándose tanto mediante título y fotografía centrales, indicadores de la jerarquización del diario, no siempre empleados en conjunto. Con un encuadre en donde las dimensiones referencial y metalingüística (Verón, 2004) se imbrican, en el título se advierte un *proceso de actantización* sobre el que se volverá más adelante: el sujeto de la acción es la ciudad que se convierte en una *entidad* (Verón, 1987c) dispuesta en calidad de *meta-colectivo singular*. Dicho titular es acompañado por una *fotografía testimonial* (Verón,

⁵ Raimondo Anselmino (2005) distingue tres niveles de noticiabilidad para este diario: “un primer nivel, se corresponde con el título central (...); un segundo nivel, que atañe a la noticia que va acompañada por la fotografía central; y un tercer nivel, en el que podemos encontrar una serie de notas, con similares características gráficas de titulado entre sí, y que se reparten el espacio restante de tapa” (p. 22).

1997). Por su parte, en la tapa del 9 de septiembre el tema sigue ubicándose, topográficamente, en un lugar central, aunque en esta ocasión es sólo la fotografía principal —nuevamente de tipo testimonial— la que refiere directamente a la marcha, quedando el título ligado con otra noticia —sobre declaraciones de la ministra de seguridad nacional, Patricia Bulrich— que ha sido semánticamente emparentada por este espacio configurado como común.

Imagen 1: Portada *La Capital* del 26 de agosto de 2016



Imagen 2: Portada *La Capital* del 9 de septiembre de 2016



Las otras presencias del tema en portada están vinculadas con lo que podría considerarse como repercusiones políticas de las movilizaciones. Las dispuestas el 27 de agosto (Imagen 3) y el 2 de septiembre (Imagen 4) se ubican en un primer nivel de noticiabilidad, aunque la fotografía central es utilizada por el medio, a diferencia de los casos anteriores, para jerarquizar otra noticia. La del 10 de septiembre vuelve a reunir en un primerísimo nivel de noticiabilidad titular y foto principales, en ocasión de referir declaraciones del Gobernador.

Imagen 3: Portada *La Capital*/del 27 de agosto de 2016



Imagen 4: Portada *La Capital*/del 2 de septiembre de 2016



Imagen 5: Portada *La Capital*/del 10 de septiembre de 2016


De las cinco tapas publicadas por *El Ciudadano* hay cuatro que aluden expresamente a la marcha. Durante dos días seguidos, el 26 y 27 de agosto, con titular y foto principales y un encuadre eminentemente metalingüístico, el tema ocupa dos terceras partes de la portada y presenta, también, una volanta resaltada a negativo y en rojo que reza “Seguridad” (imágenes 6 y 7). Mientras la fotografía dispuesta el día posterior a la primera marcha es de tipo testimonial, la tapa del 27 configura una especie de *collage* que ensambla una foto, que más que testimoniar un suceso puntual pareciera estar representando un estado anímico general (la plaza que ayer estaba repleta de gente hoy está vacía pero llena de preguntas, como la expresada en el titular), con otras cuatro pequeñas fotografías de identificación de fuentes-protagonistas, dos de ellas familiares de víctimas y otras dos, funcionarios oficiales.

La diversidad de imágenes se corresponde aquí con la diversidad de opiniones. Un día más tarde, la problemática es relegada al taco inferior de la portada (Imagen 8) con un encuadre también prevalentemente metalingüístico y no presenta foto. El término “Seguridad” se ubica, ahora, en el título, seguido por dos puntos y caracterizando así cierto *campo de fenómenos* (Verón, 2004: 93). La última tapa en torno a #RosarioSangra es la que este diario presenta el 9 de septiembre, donde, a raíz de la segunda movilización, vuelven a destinarse los primeros dos tercios (Imagen 9) y a desplegarse procedimientos ya observados: encuadre metalingüístico, fotografía testimonial y volanta “Seguridad”.

Imagen 6: Portada *El Ciudadano* del 26 de agosto de 2016Imagen 7: Portada *El Ciudadano* del 27 de agosto de 2016

Imagen 8: Portada *El Ciudadano* del 28 de agosto de 2016



Imagen 9: Portada *El Ciudadano* del 9 de septiembre de 2016



Por último, de las cinco tapas de *Rosario/12* hay también cuatro que conviene contemplar aquí. En tres de ellas (imágenes 10 a 12) el tópico en cuestión se ubica en un primer nivel de noticiabilidad, con primeras planas que articulan dos elementos que funcionan en conjunto como “organizador gráfico de la tapa” (Valdettaro, 2003: 16): el titular principal y la fotografía (imágenes 10 y 12) o fotomontaje (Imagen 11), tradición que hereda de *Página/12*. Todos los títulos de este suplemento son preferentemente metalingüísticos. Asimismo, en *Rosario/12* la

jerarquización del tema en la tapa tiende a reducirse, tal como se observó en *El Ciudadano* y a diferencia de la sostenida presencia de la cobertura en portada que se evidencia entre las dos primeras marchas en el caso de *La Capital*. Mientras la primera movilización fue ilustrada el 26 de agosto con una fotografía testimonial central (Imagen 10) y las repercusiones de la misma resignificadas mediante un fotomontaje publicado el 28 (Imagen 12), la segunda marcha es ubicada en el recuadro superior de la tapa, ocupando un segundo nivel de noticiabilidad.

Imagen 10: Portada *Rosario/12* del 26 de agosto de 2016



Imagen 11: Portada *Rosario/12* del 28 de agosto de 2016



Imagen 12: Portada *Rosario/12* del 30 de agosto de 2016



Imagen 13: Portada *Rosario/12* del 9 de septiembre de 2016



EL SUSTRATO DE LAS MARCHAS, SEGÚN LOS MEDIOS

Las movilizaciones en cuestión se dieron en un contexto que la mayoría de los medios insistió en caracterizar por la excepcional cantidad de crímenes dolosos ocurridos en un breve lapso de tiempo. Entre ellos, se destacan algunos asesinatos acaecidos en un período de diez días con características que encendieron la mecha de la indignación pública. En una nota publicada en *La Capital* el 1 de septiembre, con título "Los crímenes que desataron la multitudinaria

marcha en Rosario contra la inseguridad”, se afirma que “comparado con los de años pasados fue, en realidad, el de menor cantidad de delitos contra la vida en el departamento Rosario”, pero se agrega que “hubo cuatro crímenes estremecedores que operaron como resortes de la expresiva movilización”.

La inscripción de las movilizaciones ciudadanas en la problemática más general de la seguridad puede observarse a partir de distintas operaciones. Por ejemplo, el empleo por parte de *La Capital* de una *pseudosección* (Verón, 1987b) denominada “Tiempos violentos”, cuya presencia se corrobora ya en el marco del relevamiento de este estudio, el 18 de agosto, en ocasión de una nota que refiere a la necesidad de aumentar la cantidad de móviles policiales. Pseudosección que, luego, este diario utilizó para cubrir tanto noticias ligadas a los asesinatos antes mencionados como a las marchas mismas y a sus repercusiones. Este procedimiento de amalgama entre las marchas y otros acontecimientos se produce, también, a partir del empleo de la volanta “Seguridad” (*El Ciudadano* y *lacapital.com.ar*) y de las etiquetas “Seguridad” e “Inseguridad” (*Rosario3* y *RosarioPlus*).

A dichas operaciones de diagramación se suman otras ligadas con la “construcción de una estructura relacional sólida para los hechos” (Van Dijk en Fernández Pedemonte, 2001: 129), promovida por estrategias tales como la *conexión de hechos* (forzada o no) y el encuadre en un mismo fenómeno. Tal es el caso de la *figura de la ola*, metáfora construida sobre las ideas de avance, crecimiento, arrastre y, eventualmente, retirada, que se advierte reiteradamente en los medios analizados: “ola de crímenes” (*RosarioPlus*, *El Ciudadano*, *Rosario3*), “ola delictiva” (*RosarioPlus*, *El Ciudadano*), “ola de violencia” (*La Capital*). En este mismo sentido, la figura de la ola se complementa con otras que también remiten a significados de continuidad y crecimiento: “escalada de homicidios” (*Rosario/12*) “angustiante seguidilla de crímenes” (*La Capital*), “saga mortal” (*El Ciudadano*).

Todo esto parece conllevar a lo que Wolf (1987) califica como *tematización*, es decir, como aquel procedimiento que hace converger una serie de acontecimientos en la indicación de un problema que tiene significado público y reclama una solución. En general, se trata de operaciones que son cíclicas, denominaciones que se instalan periódicamente en los medios de comunicación, como plantea Van Dijk (en Fernández Pedemonte, 2001: 121), “insertando hechos dentro de modelos situacionales bien conocidos que los convierte en familiares incluso cuando son nuevos”.

CALIFICACIONES, FIGURACIONES Y CARACTERIZACIÓN DE LAS MARCHAS

Aunque en todos los medios las menciones a la primera de las marchas refieren de modos más o menos explícitos a cierta movilización popular vinculada con la situación de “inseguridad”, son

los periódicos *RosarioPlus* y *La Capital* —en sus versiones impresa y *online*— quienes la incluyen en una serie cuyos elementos, si bien no están nítidamente identificados, forman un conjunto superior que las engloba y al que se alude anafóricamente. De ahí los títulos “Los rosarinos volverán a marchar en reclamo de seguridad” y “Una nueva marcha para exigir justicia”. Este *efecto de serie* se logra a partir de una operación de *anaforización* (Ducrot y Todorov, 2003) a través de la cual se refiere, de modo implícito, a otras marchas. En *Rosario3* y *El Ciudadano* esa serialización aparece más difusa o, de algún modo, implícita, mientras que *Rosario/12* compara esta marcha con otras en cuanto a magnitud —“Fue una de las movilizaciones más multitudinarias que se recuerde en la ciudad”, reza la volanta de tapa del 26 de agosto— pero no necesariamente sobre la misma temática.

Respecto de las caracterizaciones de las marchas, se pueden distinguir las operaciones de cuantificación, calificación y nominalización.

Sobre la primera, a lo largo de todo el período analizado los cinco medios reiteran y refuerzan su carácter masivo a través de adjetivos evaluativos que las consignan como “masiva”, “multitudinaria”, “abrumadora”, “nutrida”, “gigantesca”, “sin precedentes”, “impresionante”, y que tienden a la hiperbolización, procedimiento retórico que no solo se hace presente en referencia a cantidad de personas o convocatoria, sino a los sentimientos vehiculizados por la misma: “desesperado lamento” (*Rosario3*), “Masiva, imponente, estremecedora y emotiva” (*La Capital*).

Se genera, así, un campo de efectos de sentido posibles que configura un *clímax* de la situación, ese clima de hartazgo aludido en el tercer apartado, que parece condensarse en el titular de *Rosario/12*, anticipatorio de la denominación de la tercera y última marcha: “Rosario dice basta”. Si bien es la primera nota referida a las marchas en este medio, es significativo el sintagma utilizado para encabezarla. En el mismo sentido, se puede destacar que *Rosario/12*, además de usar los términos comunes a otros medios, emplea uno que es de su exclusividad: “masa”.

También se hace referencia de modo más directo a los actores: “miles de vecinos” (*La Capital*), “miles de ciudadanos”, “miles de rosarinos” (*RosarioPlus*). Son *La Capital*, *Rosario3* y *El Ciudadano* los medios que arriesgan una cuantificación de la primera de esas marchas que, sin ser precisa, intenta delimitar los bordes de esa masividad. En una transmisión en vivo en el portal *Rosario3*, el movilero estima que había “7000 personas” y agrega que esa cantidad irá creciendo. Por su parte, *El ciudadano* consigna “casi siete cuerdas de gente”; mientras que en nota de opinión bastante posterior a la realización de las marchas (2 de octubre), *La Capital* consigna que fueron “más de 25 mil almas” y que los familiares de víctimas “no entraban de la cantidad de damnificados que eran” en las escalinatas de la ex Jefatura.

En algunos casos, la cuantificación se realiza a partir de comparaciones: “La mayor movilización por seguridad que tuvo lugar en Rosario” (*Rosario3*); “se trató de la manifestación más grande en los últimos tiempos” (*RosarioPlus*); “Nunca hubo una manifestación como la del otro día” (*El Ciudadano*). Estas comparaciones sólo estarían considerando a las marchas en reclamo de seguridad, dado que tres meses antes, por ejemplo, la marcha #Niunamenos movilizó alrededor de 50000 personas. *La Capital*, por su parte, en sendas notas de opinión, las compara o bien con las “escuálidas de Santa Fe” o bien con marchas vinculadas a otros motivos: “Los rosarinos que salieron a la calle fueron muchos más de los que salieron al Obelisco a bancar el gobierno de Mauricio Macri o los que fueron a escuchar a Máximo Kirchner frente a la Rosada en la marcha de resistencia K”. Aunque estas comparaciones buscan resaltar la importancia en relación con otras manifestaciones sociales, la última no parece caprichosa, dado que el medio también se ocupó de resaltar, entre las características de las movilizaciones, su condición apartidaria.

Respecto del modo de nominar las marchas, los diferentes medios locales escogieron estrategias similares. Ya se mencionó la hipérbole como una operación que se reitera en todos los medios analizados, sobre todo en ocasión de la primera movilización. En la segunda, que incluso tuvo mayor convocatoria que la primera, aunque menor cobertura mediática, la hipérbole comienza a perder fuerza; algo que se observa con particular énfasis en *Rosario3*. *La Capital*, incluso, la consigna como “más atomizada que la concentración de fin de agosto”.

No ocurre lo mismo con la caracterización *pacífica* de estas manifestaciones populares que se sostiene de la primera a la segunda, sobre todo en *La Capital*, *El Ciudadano* y *Rosario3*. Respecto de las dos primeras marchas, estos medios las configuraron como “absolutamente pacífica sin un solo incidente”, “Todos en paz y bajo un respeto ejemplar”, “silenciosamente y en paz” (*La Capital*), “pacíficamente”, “en silencio” (*Rosario3*), “sin desbordes”, “con dolor y en paz” (*El Ciudadano*). Esta caracterización está presente desde el anuncio mismo de la marcha, en algunos casos, en la voz de los convocantes. Aquí se advierte la constitución de un binomio violento–pacífico y en donde lo pacífico parece otorgarles legitimidad y ubicarlas, como también sucede con las *marchas de silencio* (Galar, 2016), como antítesis de los “repertorios disruptivos” que tienen una valoración social negativa de la que, en el caso aquí estudiado, los medios se hacen eco; los violentos son los otros, los infiltrados, los que no son parte.

Un ejemplo claro de ello se ve en algunas crónicas de la segunda marcha que refieren un incidente en las puertas de la sede local de la Gobernación. *Rosario3*, que destaca la presencia de “vecinos de todos los barrios”, “familias con sus hijos pequeños y grupos de amigos”, menciona un “incidente aislado” en el que el familiar de una víctima trató de ingresar “violentamente” a Gobernación, pero los asistentes lo reprendieron. *El Ciudadano* destaca este hecho en un recuadro aparte,

con el sugestivo título “Uno que quiso armar lío” y, tal como *Rosario3*, rescata el repudio de otros manifestantes y cita a uno de estos últimos: “No nos representa”. *La Capital* le dedica una nota —“En medio de una marcha pacífica, un joven enfurecido tuvo un ataque de violencia”— donde afirma que, aunque la marcha nunca dejó de ser pacífica, “un hombre tuvo un arranque violento” y rápidamente fue tranquilizado por los demás manifestantes. En otras notas del mismo día, menciona “momentos aislados de tensión” y en la crónica central advierte que “esta vez se notó más bronca y menos paciencia”. Más adelante reproduce cánticos en reclamo a funcionarios puntuales. Es interesante cómo se hace hincapié en que la violencia fue la excepción y que eso fue repelido inmediatamente por el resto, pacíficamente.

De la construcción tan taxativa de este binomio parecen despegarse *RosarioPlus* y *Rosario/12*. El primero destaca el “enojo” de los ciudadanos e incluso da cuenta de la tensión entre las consignas que apuntan a la “mano dura” y el fin del garantismo, por un lado, y “las voces más silenciosas, que piden atacar el flagelo de raíz, con más trabajo, inclusión y educación”, por otro. En *Rosario/12* también se habla de “enojo”, “enjundia” y “vehemencia”, y aunque se menciona que hubo una “advertencia” de que la manifestación debía ser “pacífica”, el tratamiento general de la crónica de la primera marcha está atravesado por la idea de conflicto. A diferencia de los otros medios que hacen hincapié en el silencio y el dolor, este suplemento pone el acento en una “rechifla generalizada”, en las acusaciones a funcionarios de los tres poderes del Estado, en las arengas, en los gritos. Algo similar sucede en la crónica de la marcha, que gira en torno de las declaraciones de los participantes, destacando un abanico de consignas muy diversas⁶, así como el enojo y la bronca de los manifestantes.

Se observa, también, la construcción de otro binomio, la *oposición partidario-apartidario*, por parte de *La Capital*, *El Ciudadano* y *Rosario3*: las banderas “sólo con homenajes a las víctimas” (*Rosario3*), “apartidario”, “sin representaciones políticas” (*La Capital*) y con la “ausencia de autoridades y dirigentes” (*El Ciudadano*). *La Capital*, incluso, consigna ese carácter apartidario como una de las fuentes de legitimación del reclamo.

Los medios estudiados convirtieron a la ciudad en un actor a partir de la ya mencionada operación de actantización, promovida, en primer lugar, por la convocatoria misma a la primera marcha a través de Facebook, cuando aparece por primera vez el sintagma “Rosario sangra”. Desde ese momento, se configuró a Rosario como actante (Greimas, 1976): “sangra”, “se despertó”, “se cansó”, “está de pie”, “vuelve a marchar”, “hizo un quiebre en la primera marcha”, “se muestra en acción”, “le cayó la ficha”. Y, en tanto tal, también se lo puede exhortar: “Rosario, despiértate” (*Rosario/12*). Es éste un mecanismo que no se da sólo en relación a Rosario, sino también al “pueblo” y la “ciudad que no olvida”, entre otros sujetos de la acción.

⁶ Llama la atención la utilización del término “gentío” para referirse a la multitud reunida en las escalinatas, construyendo un efecto de sentido vinculado al “rejunte” de cosas diversas.

De todos estos sintagmas, no caben dudas de que “Rosario sangra” fue el que llegó a portar la función de *slogan*, ese “grito de guerra de los muertos” (Canetti, 1981: 42). Sintagma que supone, al mismo tiempo, la figura de la personificación y la metáfora para dar cuenta de esos muertos que sangraron y por los que hoy grita la ciudad toda.

No sólo los medios convirtieron a *Rosario Sangra* en una organización —en la primera nota que publica *La Capital* dice que la marcha está siendo convocada “por la organización Rosario Sangra”, otorgándole la solidez de un estatuto institucional (Reviglio et al., 2017)— sino que, por ejemplo, *RosarioPlus* lo plantea como denominación común de las marchas —“la segunda edición de la movilización popular Rosario Sangra”. Con esto se retoma la sinécdoque del *hashtag*: el todo —la ciudad—, por la parte —las víctimas de homicidios violentos. En esto coinciden todos los medios analizados, sobre todo en la cobertura de la segunda movilización: la marcha lleva por nombre “Rosario sangra”. La excepción es *Rosario12*, donde el sintagma sólo aparece en una nota de opinión posterior a la primera movilización: “masiva marcha ‘Rosario Sangra’”, marcando con el entrecomillado cierta distancia.

Finalmente, sobre las imágenes publicadas se rescatan algunas impresiones generales. Una gran parte de ellas fueron capturadas en ocasión de las marchas y utilizadas tanto en calidad de *fotografías testimoniales*, en ocasión de notas sobre las movilizaciones, como de *fotografías caracterizadoras* (Verón, 1997) cuando se buscó, posteriormente, acentuar su causalidad respecto de ciertos acontecimientos. Se destacan tomas de la multitud, de familiares o amigos sosteniendo carteles con fotos de víctimas, de oradores, e incluso fotografías que retratan niños. En el caso de las fotos testimoniales vinculadas a las marchas, se observa también, además de planos amplios que buscan dar idea de su magnitud, otras de plano más corto, que registran las leyendas de algunos carteles o las expresiones de los rostros de los manifestantes, y que podrían interpretarse en términos de *retórica de las pasiones* (Verón, 1985).

LAS FUENTES DE LA MARCHA

Respecto del tratamiento de las fuentes, en todos los medios relevados se observa que las más citadas son las oficiales, sobre todo después de la primera marcha. Es el caso de los miembros de los poderes ejecutivos local y provincial, especialmente del Gobernador, que fue instado por los medios a hacer evaluaciones sobre la movilización, mientras se desarrollaba —ya desde antes de la marcha— la negociación con la Nación por el arribo de fuerzas federales a la ciudad. También los ediles del Concejo Municipal —tanto oficialistas como opositores— tuvieron cierto protagonismo durante el debate del paquete de medidas sobre seguridad propuesto por la Intendenta.

Asimismo, cobraron especial importancia las declaraciones de los ministros de gobierno y de justicia. En general se reprodujeron largos párrafos con citas en estilo directo y se los mostró receptivos con “el mensaje”, “la señal de hartazgo” o el “justo clamor de la sociedad”. No obstante, en *Rosario/12* esa comparecencia se presentó como “obligación”, como lo evidencia el campo semántico observable — “admitió”, “obligados”, “necesidad”, “compromiso”, “responsabilidad”— construido entre el discurso del enunciador periodista y las citas textuales de los ministros.

El segundo tipo de fuente jerarquizada en el tratamiento de los medios está conformado por los familiares de víctimas. Tal como propone Galar (2016), se trata de colectivos que buscan acceso a los medios de comunicación para convertirse en “interlocutores legítimos con los poderes públicos con miras a aportar definiciones sobre los problemas” (Galar, 2016: 80). Sin embargo, la atención que los medios prestan a esta fuente es transitoria y diferencial; en este caso está relacionada con la cercanía temporal de los crímenes que funcionaron como sustrato y con las acciones de protesta derivadas. Los familiares de víctimas tuvieron protagonismo sobre todo alrededor de las marchas, como sucedió con el padre y el hermano de Nahuel Ciarroca, asesinado durante el mes de agosto.

Paralelamente, la palabra de familiares aparece de manera más sostenida cuando se trata de personas que gozan de relativo reconocimiento público en el ámbito local, aun cuando los casos que los involucran no se hubieran producido en una temporalidad cercana. Las voces más presentes fueron las del periodista Pablo Procopio, cuyo hermano fue asesinado en 2015; el pastor Eduardo Trasante, padre de dos hijos asesinados en 2012 y 2014; y el empresario Enrique Bertini, cuyo hijo murió en 2014. Este último ocupó el lugar de fuente preferencial, especialmente en *Rosario3*. Los tres fueron los oradores de las marchas más referenciados y recurrentemente entrevistados para realizar evaluaciones del estado de situación de la seguridad ciudadana, así como sobre la organización y repercusiones de la movilización.

Tanto en la elección de las fuentes como en el recorte del discurso referido se observan estrategias de valoración y toma de posición de los medios. Por ejemplo, la palabra de los oradores durante las marchas se retomó en todas las crónicas. En la mayoría se destacó el agradecimiento por la respuesta de los rosarinos a la convocatoria, la crítica a los funcionarios y el dolor por los casos particulares. No obstante, *Rosario/12* se desmarcó del resto de los medios también en la referencia a las fuentes: reprodujo letras de cánticos que se escucharon en la primera marcha, como “se va a acabar, se va a acabar, esa costumbre de matar”, y evocó voces de conflicto y enojo.

Para cerrar, resta señalar que hay ocasiones en las que los diarios citaron testimonios de fuentes genéricas que cumplen la función de representar cierto sentido común, sobre todo, de aquellas personas que participaron de las movilizaciones. Por ejemplo, el 25 de agosto *Rosario3* publicó una nota titulada “Rosario reclama seguridad” en la

que alude a “unas señoras” que dicen no haber sido víctimas de la “inseguridad”, pero consideran que en la marcha “hay que estar igual”; en otra, titulada “Impresionante reclamo de inseguridad y justicia”, “una joven” le confiesa a sus amigas que nunca había ido a una marcha. Por su parte, el 9 de septiembre *RosarioPlus* publicó una nota titulada “Postales de una ciudad movilizada, asustada y enfurecida”, donde “un lúcido jubilado que marcha en soledad” plantea que “esto se soluciona con toda la gente dentro del sistema”.

BREVE EPÍLOGO

El estudio presentado analiza la construcción discursiva del fenómeno #RosarioSangra en la prensa de la ciudad de Rosario, tanto en soporte impreso como online. Como es cada vez más frecuente desde que existen las RSI, estas movilizaciones fueron gestadas por colectivos de ciudadanos y mediatizadas inicialmente a través de plataformas conectivas como Facebook, Twitter y WhatsApp sin necesidad de recurrir, para ello, a los medios tradicionales. No obstante, y más allá de las experiencias que los actores individuales tienen en y a través de las redes y los lazos que allí se consolidan, los medios de comunicación masiva siguen oficiando como lugar donde se mediatiza, deviene cabalmente pública, la experiencia colectiva y se configura aquello que suele denominarse *actualidad*. Eso puede comprobarse, por ejemplo, en las repercusiones políticas de diversa índole desencadenadas a partir de un clima social de interpelación general de la ciudadanía hacia los gobernantes —de cuya conformación también participaron los medios—, clamor que se manifestó con la puesta del cuerpo en la calle, a su vez mediatizada⁷. Como advierte Verón (1987b):

(...) los hechos que componen esta realidad social no existen, en tanto tales (en tanto hechos sociales) antes de que los medios los construyan. Después que los medios los han producido, en cambio, (...) tienen todo tipo de efectos: un gobierno toma tales o cuales decisiones; otro reacciona de tal o cual manera; ambos, por supuesto, utilizarán los medios para que sus actos se conviertan a su vez en acontecimientos sociales (Verón, 1987b: IV-V).

Del mismo modo, el decrecimiento de la visibilidad que la prensa dio al tema entre la primera marcha y la segunda y la casi total omisión de la tercera coinciden con el desvanecimiento de la protesta.

*NOTA: Este artículo presenta parte de los resultados del PI+D *Nuevas visibilidades en la cultura digital: esfera pública contemporánea y redes sociales en Internet*, ejecutado en el Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM, UNR).

⁷ Difícil imaginar un escenario en el que “siete cuerdas de gente” puedan ser mediáticamente ignoradas.

REFERENCIAS

- ADELSTEIN, A. (1996). *Enunciación y crónica periodística*. Buenos Aires: Ars.
- CANETTI, E. (1981). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik.
- DUCROT, O. & Todorov, T. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ PEDEMONTE, D. (2001). *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía.
- GALAR, S. (2016). "Medios de comunicación, acción colectiva y redes sociales en las prácticas activistas de víctimas de la inseguridad en la provincia de Buenos Aires (2005-2015)". En Focás, B. y Rincón, O. (Eds.), *(In) seguridad, medios y miedos: una mirada desde las experiencias y las prácticas cotidianas en América Latina* (pp. 67-88). Bogotá: Ediciones ICESI y FEScomunicación.
- GREIMAS, A. (1976). *Semiótica estructural*. Madrid: Gredos.
- KESSLER, G. (2015). *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOTMAN, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- LOZANO, J. (1999). "Prólogo". En Lotman, Y., *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (pp. I-VIII). Barcelona: Gedisa.
- RAIMONDO ANSELMINO, N. (2005). *La construcción discursiva de la noción de inseguridad ciudadana en la prensa de circulación diaria de la ciudad de Rosario* (Tesis de grado). Escuela de Comunicación Social. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- RAIMONDO ANSELMINO, N. y Reviglio, M. C. (agosto de 2017). Articulación entre regímenes de visibilidad de lo público-político en torno a #RosarioSangra. Primeras Reflexiones. En A.A Apellido (presidente), *XII Jornadas de Sociología "Recorridos de una (in)disciplina. La Sociología a sesenta años de la fundación de la Carrera"*. Jornadas dirigidas por Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- REVIGLIO, M. C., Raimondo Anselmino, N. & Gindin, I. (2017). "Mediatización, visibilidades y circulación de discursos sobre lo público-político en torno al caso #RosarioSangra. Notas para la delimitación de un objeto de estudio". En Busso, M. & Camusso, M. (Eds.), *Mediatizaciones en tensión: el atravesamiento de lo públicos* (pp. 107-127). Rosario: UNR Editora.
- THOMPSON, J. (2011). "Los límites cambiantes de la vida pública y privada". *Comunicación y Sociedad*, Nueva época, (15), pp. 11-42.

VALDETTARO, S. (2003). "La puerta de entrada a Página 12". *La Trama de la Comunicación. Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 8, pp. 15-18.

VERÓN, E. (1983). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Buenos Aires: Gedisa.

___ (1985). "L'analyse du 'contrat de lecture': une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse". En Touati, E. *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.

___ (1987a). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

___ (1987b). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Buenos Aires: Gedisa.

___ (1987c). "La palabra adversativa". En Verón, E.; Arfuch, L.; Chirico, M. M.; De Ipola, E.; Goldman, N.; Bombal, M. I. y Landi, O., *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

___ (1997). "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía". En Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (comps.), *Espacios públicos en imágenes*. (pp. 47-70). Barcelona: Gedisa.

___ (2004). "Prensa gráfica y teorías de los discursos sociales: producción, recepción, regulación (1988)". En *Fragmentos de un tejido* (p.193-212). Buenos Aires: Gedisa.

Sobre las autoras

Natalia Raimondo Anselmino es doctora en Comunicación, docente investigadora, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y Centro de Investigaciones en Mediatizaciones, Universidad Nacional de Rosario y Universidad Abierta Interamericana.

Ma. Cecilia Reviglio es doctora en Comunicación Social, docente investigadora, Consejo de Investigadores de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR) y Centro de Investigaciones en Mediatizaciones, UNR.

Cecilia Echeopar es licenciada y doctoranda en Comunicación Social, docente investigadora, Centro de Investigación en Mediatizaciones, Universidad Nacional de Rosario y Universidad Abierta Interamericana.

[ARTÍCULO]

Aproximaciones a una teoría de la representación. Teatralidad y visualidad

Héctor Ponce de la Fuente

Universidad de Chile, Facultad de Artes

*semiotic@uchile.cl**Recibido: 15 de mayo de 2018**Aceptado: 20 de junio de 2018*

Resumen

El presente ensayo constituye una aproximación crítica a la dimensión semiótica de dos montajes teatrales del director chileno Marcos Guzmán, *Trabajo sucio* (2015) y *Demonios* (2016), y a dos muestras que actualmente se exponen en el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, en Quinta Normal: *El bien común* y *Los muros de Chile*, respectivamente. Mi propósito es poder ofrecer un marco interpretativo de ambas puestas en escena, a partir de algunas categorías centrales en el ámbito de los estudios semióticos y sus aplicaciones al campo de la producción de discursos artísticos. El objetivo de este artículo es ensayar una aproximación a la teoría de la representación, entendiendo por tal el conjunto de acercamientos críticos que provienen tanto de la historia y la teoría del arte, así como de la estética y la semiótica.

Palabras claves: representación; ideología; teatralidad; umbral.

Abstract: Approaches to a theory of representation. Theatricality and visuality

This essay constitutes a critical approach to the semiotic dimension of two theater productions by Chilean director Marcos Guzmán, *Trabajo sucio* (2015) and *Demonios* (2016), and two exhibitions that are currently exhibited at the Museum of Fine Arts and the Museum of Art Contemporary, in Quinta Normal: *El bien común* and *Los muros de Chile*, respectively. My purpose is to be able to offer an interpretative framework of both staging, from some central categories in the field of semiotic studies and their applications to the field of the production of artistic discourses. The objective of this article is to try an approach to the theory of representation, understanding as such the set of critical approaches that come from both history and art theory, as well as aesthetics and semiotics.

Keywords: representation; ideology; showmanship; threshold.

INTRODUCCIÓN

No existe una teoría unificada de la representación. Y en ningún caso sería indispensable hablar de un intento por acercar visiones que difícilmente estén dispuestas a obviar los cerrojos disciplinares. Según mi perspectiva, aquello que denominamos teoría de la representación es un campo extendido, un espacio amplio de discusión en el que transitan miradas diversas, no siempre excluyentes entre sí, pero que abrigan caminos teóricos –y metodológicos- disímiles. Con todo, podemos hablar de una teoría de la representación en el cruce virtuoso entre estética y semiótica, a partir de algunos referentes obligados, como es el caso de Nelson Goodman y su ya clásico *Los lenguajes del arte* ([1968]1976). La idea de representación es anunciada en la entrada de su libro, cuando al hablar de denotación, señala:

Saber si un cuadro ha de ser una representación o no, es un problema mucho menos decisivo de lo que las recias contiendas entre artistas, críticos y propagandistas podrían dar a entender. Sin embargo, la naturaleza de la representación requiere un estudio, previo a cualquier examen, del modo como los símbolos funcionan en el interior y en el exterior de las artes (Goodman, 1976: 21).

Más adelante, y después de aseverar que la representación se da frecuentemente en algunas artes, y raramente en otras, ensaya una definición que podemos acercar a una perspectiva semio-estética del problema.

El hecho puro y simple es que un cuadro, para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él; ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación de referencia precisada. Tampoco la semejanza es *necesaria* para la referencia; casi cualquier cosa puede estar en lugar de cualquier otra. Un cuadro que represente a un objeto –así como un pasaje que lo describa- se refiere a él; más concretamente, lo *denota*. La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza (*ibid.*, p. 23).

Otro referente fundamental y citado con asiduidad, Ernst Gombrich (1982), propone un camino muy expedito para adentrarnos en esta denotación, y consiste en asumir que la obra es un texto cuya cifra (el código) requiere ser leído en relación de continuidad con su contexto (“la posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto”⁸). Sabido es que la denotación corresponde al sentido expreso, literal del mensaje. En

⁸ “Cabría pensar que el texto por sí solo haría que las otras dos fueran redundantes, pero nuestras conversaciones culturales son demasiado flexibles para que así sea. En un libro de arte, si aparece una imagen de un perro con el texto “E. Landseer”, se entiende que éste se refiere al autor de la imagen, no a la especie representada. Por otra parte, en el contexto de una cartilla de lectura cabe esperar que el texto y la imagen se apoyen mutuamente. Aunque las páginas estuvieran rotas y sólo pudiera leerse “rro”, el fragmento del dibujo contiguo bastaría para indicar si las letras que faltan son “pe” o “ca”. En combinación, los medios de la palabra y la imagen aumentan la probabilidad de hacer una reconstrucción correcta” (Gombrich, 1982, p. 45-6).

este caso, Goodman quiere decir descripción, la referencia del signo que leemos aún antes de su apertura a un marco de referencialidad. Si bien la definición de representación es de suyo compleja y demanda una revisión exhaustiva, podemos avanzar una hipótesis de lectura respecto del libro de Goodman, y de paso sobre lo que el mismo Gombrich suscribe, diciendo que por representación entenderemos una acción o movimiento que permite observar, ya sea en un objeto o una imagen, una proyección referencial que el lector-observador debe interpretar de acuerdo con su propio marco de experiencia; es decir, en conformidad con su repertorio o reserva de saberes. Como nada en sí mismo significa si no es puesto en relación con otra cosa, la apertura a la generación de sentidos es siempre la acción de quien pone en marcha dicha relación.

SIGNOS, IDEOLOGÍA Y TEATRALIDAD

Si pensamos, de acuerdo con el programa teórico que desarrolla Charles S. Peirce (1839-1914), en que todo signo está siempre en representación de otra cosa, entonces podemos decir que la reproducción parcial de un *Mall* en *Trabajo sucio* (2015)⁹, de algunas de sus tiendas emblemáticas, reproduce el espacio de recorrido que todo habitante del espacio comercial hace, cotidianamente, pero también de aquel lugar ultra visitado, el baño, contenedor, en palabras del propio Marcos Guzmán, su director, de la ideología que subyace a la sociedad de consumo: o bien la ideología es el desecho, lo que la sociedad reduce a simple basura (cuestión que habría que leer como la premisa capital que el autor colige desde Slavoj Žižek); o atendemos al proceso de lectura, también en clara connivencia con los principios del freudomarxismo, según la cual lo ideológico actuaría como la representación del enigma, el síntoma que es necesario explicar a través de un significado.

En la terminología de Peirce, el signo o *representamen* es aquello que está en reemplazo de otra cosa: “Un signo representa algo para la idea que produce o modifica, (...) Aquello que representa se llama su ‘objeto’; aquello que transmite, su ‘significado’; y la idea a que da origen es su interpretante” (Peirce, 1931-58: 1339).

El objeto es entonces aquello de lo que trata el signo, lo que quiere representar, a través del signo o representación material, y que producto de una relación el espectador traduce en términos de un interpretante (al menos uno inicial y provisorio) que devendrá en la aparición *a posteriori* de otros interpretantes¹⁰. Lo que está delante de nosotros, en la escena viva del teatro, es un recorte visual que nos lleva

⁹ Texto original de Nona Fernández; puesta en escena de Marcos Guzmán.

¹⁰ La relación de representación en Peirce, entendida desde los tres términos del signo triádico, está constituida por el signo o entidad representativa (el *representamen*), el “objeto” del signo y, finalmente, el “interpretante” del signo como un signo de ese objeto. Estas etiquetas, como refiere Ransdell (1992), pueden ser más informativas de lo que realmente parecen: “excepto en algunos casos muy especiales el signo no vuelve presente o presenta el objeto en su totalidad, pero lo vuelve accesible a la experiencia solo en algún (os) aspecto(s)”. (1992, 4)

a pensar que la escena que vemos habla del consumo, pero una vez que atendemos a los primeros diálogos, nos percatamos de la serie de signos que el director ha dispuesto para nosotros. Después de la tienda *Puma*, o de *Almacenes Paris*, aparece el baño. El dispositivo escénico –circular– permite seguir el movimiento de los actores y entender que la historia que vamos a conocer encierra, en una verdadera progresión metonímica, la opacidad de las relaciones laborales, la violencia, pero por sobre todo, el modo como se orquestan los vínculos entre ideología y teatro. Dice Marx (1975), a propósito de ideología, que el proceso de enmascaramiento que supone el desempeño de las personas en sus trabajos se pone de manifiesto como sus propias relaciones personales y no aparecen disfrazadas de relaciones sociales entre las cosas, entre los productos del trabajo.



Trabajo sucio. Sala La Memoria, Santiago (2015)

De pronto, en el inicio, un joven haitiano espeta una serie de palabras en creole, lenguaje incomprensible para todos, pero una vez que ese joven deviene en el doblez de otro, esta vez un actor chileno, comenzamos a entender sus palabras: habla del tiempo que debe recorrer en la micro desde una comuna muy alejada del centro para llegar al kilómetro cero de la ciudad; del hambre que siente y de la dificultad del idioma.

Vemos en esta primera escena la representación de la alteridad como acontecimiento que choca –desde la visualidad y el lenguaje– con la uniformidad de un dispositivo escénico que muda desde una pared de paneles de madera prensada, a la luminosidad del neón.



Demonios. Sala Antonio Varas (TNCH), Santiago (2016)

Demonios (2016)¹¹ condensa en una fórmula contemporánea, el drama de parejas en un contexto que el espectador reconoce como una clara condición de época: la desafectación, el miedo a la soledad, el rechazo a las formas tradicionales de construir las relaciones amorosas, y la violencia material que las releva. En un espacio que reproduce un departamento, y que actúa como la sinécdoque de la moral posmoderna, con claros indicios de espíritu snob y hasta *hipster* en su manera de representar las cosas (remisión casi inmediata al proceso de gentrificación o elitización urbana), el drama de los protagonistas pareciera acercarse nuevamente a lo que vimos antes en *Trabajo sucio*. Al parecer, la clave discursiva de Guzmán tiene mucho de lo que entendimos en su momento, con Ricoeur, como metáfora de tensión¹². Es decir, y en palabras del propio director, a disponer, en su trabajo, de una retórica visual que destruye la linealidad de las metáforas muertas (o de diccionario), para abrir ese espacio de oblicuidad que exige al lector-espectador establecer un plan de interpretación más sofisticado. Si bien es cierto un tornamesa o un refrigerador *vintage* representan, casi de manera espontánea, a este nuevo habitante pequeñoburgués del centro (o casi centro) de la ciudad, esa comodidad objetual que limita la dificultad de la recepción, en lo relativo a otro espacio narrativo —el de las relaciones de pareja, siempre tormentosas o rayanas en el gesto esquizoide; el ánfora con las cenizas de la madre del protagonista— es altamente pródiga en signos discontinuos. En palabras de Barthes (me refiero al Barthes de “Semántica del objeto”), el desplazamiento metafórico actúa como una progresión de los saberes a partir de lo que en una primera instancia señalan los objetos en su función de uso. La profundidad metafórica supera la mera cualidad del signo para hacer nacer (aparecer) al objeto en muchos respectos, trayendo consigo la apertura a otros interpretantes: sabemos que el departamento de los

¹¹ Texto dramático de Lars Norén; puesta en escena de Marcos Guzmán.

¹² La referencia explícita, que podemos ver en *La metáfora viva* (2001), nos habla de la prevalencia de la oblicuidad por sobre la linealidad (metáforas muertas, o de diccionario, opuestas a metáforas vivas). Guzmán ha hecho suya la expresión “la traza oblicua” para representar su interés en una directriz poética, autoral, con la que articula sus procesos creativos.

protagonistas está amoblado de una forma que conduce a pensar en una determinada ideología –la ideología de quienes se representan en esa cultura *Netflix* que la filósofa japonesa-alemana Hito Steyerl asimila en la expresión “condenados de la pantalla”-, pero en el momento que dicha retórica visual es subrayada, el mensaje deviene en expresión de otro signo: lo que enmascara o quiere hacer ver de manera subrepticia esta escenificación es precisamente aquello que otro Barthes, el de *Mitologías*, señala casi al final de “El pobre y el proletariado”, cuando se refiere a la operación de desmontaje del habla mítica en *Tiempos modernos*: “Chaplin, conforme a la idea de Brecht, muestra su ceguera al público de modo tal que el público ve, en el mismo momento, al ciego y su espectáculo; ver que alguien no ve, es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve” (2003: 45). Es decir que a veces, para hacer ver esa realidad que no queremos ver, tenemos que asumir que precisamente en lo simulacral está la base de la realidad. Alain Badiou se refiere en los siguientes términos al problema:

La ideología es una figura discursiva a través de la cual se efectúa la representación de las relaciones sociales, un montaje imaginario que, no obstante, re-presenta un real. En ella, por lo tanto, hay sin duda algo casi teatral. La ideología pone en escena figuras de la representación en que la violencia primordial de las relaciones sociales (la explotación, la opresión, el cinismo desigualitario) está enmascarada (Badiou, 2005: 69).



Demonios. Sala Antonio varas (TNCH), Santiago (2016)

Es decir que, en la perspectiva autorial que estoy queriendo ver en Guzmán, la ideología, las ideologías, entendidas más allá de su inscripción como sistemas, atienden a la forma –siempre discursiva– con la cual las personas se representan las relaciones sociales. En este sentido, podemos observar que la ideología es el lugar del desecho (y la ideología, en la posición filosófica que suscribe nuestro autor, así lo entiende), lo que oculta el baño del *mall* detrás de su asepsia cotidiana. Si las relaciones sociales desnudan el marco de sordidez en el que se

cruzan trabajo, ejercicios de poder y violencia material (*Trabajo sucio*), en el último trabajo de Guzmán, *Demonios*, nuevamente la intersubjetividad vista en escena nos da cuenta de las prácticas sociales en tanto relatos simulacrales: la violencia es violencia material y simbólica al mismo tiempo, las dos parejas, aunque opuestas e irreconciliables en su exterioridad, ocultan una verdad que se cuele en filigrana en cada movimiento o palabra que articulan: no por ser menos disruptiva la vestimenta de una de las parejas –elegida precisamente para contrastar ese tono “tan contemporáneo” de la otra– es más conservador el relato. De hecho, la progresión de la historia revela el grado de locura –más sorprendente, menos previsible– de quienes representan a esos habitantes también jóvenes del edificio, pero que constituyen (aparentemente) la antípoda manifiesta al look “gentrificado” de los otros protagonistas.

¿Qué es entonces lo que está mediando entre uno y otro signo? Decíamos, en el inicio de este ensayo, que de acuerdo con Peirce entendemos el proceso de producción de sentido como el paso de una cualidad a una relación, y de esta a una representación. Lo que se representa en el espectador es precisamente la generación de más de un interpretante a partir de la relación convocante en el objeto. Si el objeto es lo que quiere representar el signo, pues entonces ¿qué es lo que nos quiere decir Guzmán con *Trabajo sucio* y *Demonios*? Probablemente un interés, y hasta una declaración de intenciones, respecto de su manera de entender el proceso de representación de las ideologías en los referentes que eligió como base de expresión. Aunque eso sí, y esto lo remarco por sobre lo anterior, en ningún caso puede pretender –como entiendo que lo hace– clausurar el espacio de interpretabilidad para sus espectadores, la mayoría de ellos representantes de lo que en nuestro medio se conoce como “público de teatro”. Por eso es que el proceso de generación de interpretantes no cesa, aunque las condiciones pragmáticas limiten el crecimiento de los signos.

Una cuestión más o menos parecida ocurre con *Demonios* y la apertura crítica que produjo en sus espectadores. De seguro, la estetización que actúa como una suerte de programa conductual, y que había sido anunciada en el discurso de la teoría crítica alemana, ha supuesto, entre otras cosas, la progresiva conversión de los espectadores en agentes potenciales del propio espectáculo en el que han devenido sus vidas. La escena de *Demonios* logró interpretar a mucha gente joven porque precisamente el repertorio de prácticas culturales –basadas, muchas de ellas, en el consumo simbólico de expresiones como *Netflix*– ahí representadas, expresaban el sentir generacional de un consumidor asiduo a las pantallas. Y en ese sentido repercute la dimensión del discurso crítico de autores como Hito Steyerl (ya referida más arriba), o Boris Groys, por ejemplo, quienes hablan de la producción de imágenes en el contexto del semicapitalismo, definiendo como clave de época la creación de nuevos avatares y el deseo, sobrerrepresentado, de volverse público. En definitiva, el teatro de Marcos Guzmán es contemporáneo en la medida que logra “poner en escena” las huellas materiales de la ideología que define estos años, pero también porque logra actualizar

un objeto –y me refiero a la noción de objeto que propone Peirce en su modelo triádico- del que los propios consumidores de imágenes han hecho una suerte de síntoma generacional compulsivo. Como dice Groys, “hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas” (2015, 14). Ese, según mi punto de vista, es el logro de esta teatralidad tan atractiva: representar, hacer presente a la vista, aquello que está mediando entre la manera como producimos ideología y la forma con arreglo a la cual receptamos, en imágenes, su lógica representativa.

EL ROSTRO Y LOS MUROS DE CHILE

No menos ideológico es el trabajo de Bernardo Oyarzún que la curadora de la muestra *El bien común* –Paula Honorato- contrasta con “La fundación de Santiago”, de Pedro Lira. “Bajo sospecha” es una instalación fotográfica en la que el artista exhibe un retrato biométrico de sí mismo, además de una pared completa con fotografías de sus familiares. ¿Qué puede representar esta serie sino el propio *self* del artista, su rostridad individual y familiar? Para Jean-Luc Nancy (2006):

El retrato es una representación de una persona considerada por ella misma. Esta definición es tan correcta como simple. Sin embargo, dista de ser suficiente. Define una función o una finalidad: representar a una persona por ella misma, no por sus atributos o atribuciones, ni por sus actos, ni por las relaciones en las que participa. El objeto del retrato es, en sentido estricto, el sujeto *absoluto*: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad (2006: 11).

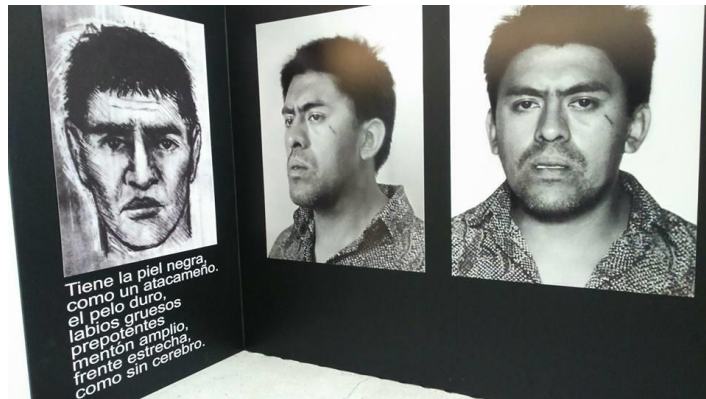
Pero en este caso es el sujeto y su extensión familiar, declarando que “si los miras, me miras”. Es, como advierte el mismo Nancy, la persona –“o como se quiera llamar: individuo, sujeto, particular, *quidam*, “alguien” (p. 12)- la que habla e interpela al observador. Entendemos que el sentido que promueve esta acción es exponer la identidad deteriorada de quien decide mostrar su pelo, la piel, el rostro, para denunciar los prejuicios sociales que actúan como conformadores del estigma social. Pero también la queja ciudadana de quien fuera detenido injustamente –por sospecha- en una conocida calle santiaguina, y posteriormente liberado sin mediar explicación o restitución moral alguna.

Según declaración expresa de la curadora, la idea del bien común busca poner en tensión dos relatos que inauguran la muestra. Si bien la pintura de Lira actúa como relato fundacional y hegemónico desde su propio nombre –“La fundación de Santiago”-, es también constitutiva de una representación de la idea de ‘bien común’, de la manera como se ha ido construyendo, históricamente, la idea de nación. Por eso mismo, su poder radica en la inscripción de aquel relato más reconocible en los libros de historia –al menos en aquellos representativos de una historiografía tradicional-, al naturalizar el hecho del ‘descubrimiento’ y elevarlo a hito constituyente en la formación de una identidad nacional.

Por el contrario, el relato asociado a la instalación de Oyarzún representa un modo de ejercer reconocimiento con respecto a las identidades personales y familiares. Tal como lo hace esta muestra al albergar, en otras salas, a los denominados ‘habitantes desconocidos’: varias series, tanto de pinturas como de fotografías, donde es posible contrastar dos miradas representacionales de la identidad chilena. De ahí que se entienda la idea de la muestra como una verdadera explosión, en imágenes, de los distintos rostros de la patria. Cuando digo explosión me refiero al sentido crítico que deja ver el contraste entre estas dos obras, a la manera como lee Jacques Rancière (2011) los fotomontajes de la artista norteamericana Martha Rosler:

Por un lado, la imagen decía: ésta es la realidad oculta que ustedes no saben ver, deben tomar conocimiento de ella y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Pero no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarrea el deseo de cambiarla. Es por eso que la imagen decía otra cosa. Decía: ésta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsables de ella (Rancière, 2011: 31-2).

La oposición entre las obras de Lira y Oyarzún evidencia una zona disruptiva en el sentido de poner en acción un dispositivo crítico para ofrecer dos lecturas: aquella que activa nuestra conciencia sobre el estigma o la separación social, y, por otra, el sentimiento de culpa asociado a la negación, u omisión, de esa realidad.



Bernardo Oyarzún, *Bajo sospecha*. Museo de Bellas Artes

En el Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal) se exhibe la muestra del artista alemán-suizo Louis von Adelsheim, producto de tres años de registro hecho junto a la poeta Andrea Brandes, en la cárcel de Valparaíso. En los distintos espacios del museo cobra presencia el lugar del encierro, de la vida carcelaria que desnuda nuestra precaria condición ética. “Los muros de Chile” transita entre la revelación de la ominosidad y la progresión de la metáfora visual.



Louis von Adelsheim, *Los muros de Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal

El espacio carcelario representa, precisamente, una contradicción respecto de la idea de bien común. Si la ética es entendida como una forma de articulación de la idea de comunidad, de una suerte de distribución social del bien común que un Estado debe garantizar a los ciudadanos, lo que está en juicio a partir de la interpretación de estas muestras es aquello que Beatriz Sarlo (2003) denominara en su momento como 'la deuda', graficando con dicha expresión el dolor de los cuerpos que demandan al Estado su más deplorable y manifiesto abandono:

El Estado no garantiza aquello que se había obligado a garantizar para ser reconocido legítimamente como Estado. En pocas palabras, no asegura los derechos. Por el contrario, en el caso de los derechos sociales actúa como si no formaran parte de la cuenta de un crédito impago (...) La deuda asume, además, una dimensión histórica irreparable porque deja marcas que no se borrarán con el cumplimiento futuro de las obligaciones. Aun cuando se las pague, las heridas de la deuda no cierran del todo (Sarlo, 2003: 16).

La prisión es representada como aquel lugar de encierro, pero también de la imaginación de quienes, habitando ese lugar opresor, son capaces de concebir evocaciones del territorio que conocieron en libertad. Dos o tres espacios de la muestra sitúan de manera física, literal, el punto de vista del que observa detrás de los barrotes, transfiriendo la naturaleza sensible de ese habitar constreñido por el encierro. Pero también otros expresan el cotidiano de la población carcelaria, exhibiendo objetos, lógicas del convivir entre centinelas y detenidos, ensoñaciones y liberaciones oníricas que documentan el trabajo creativo de algunos reclusos.

La cárcel aparece representada como una extensión del territorio, poniendo en evidencia la existencia de un lugar comúnmente omitido u olvidado por la mayoría de nosotros. Este espacio es una ciudad demarcada por zonas de vigilancia y por impedimentos o fronteras

físicas; las lógicas que identifican los movimientos y las prácticas cotidianas de los reclusos dan cuenta de la diversidad de formas de habitar las cárceles, es decir, de vivirlas. Estos espacios son, en la perspectiva de Stavros Stavrides (2016), espacios umbrales donde la teatralidad emerge como expresión de reconocimiento de una alteridad desconocida: “los umbrales median una relación con la alteridad al marcar pasajes entre el tiempo y el espacio (...) Los umbrales parecen operar como escenarios urbanos –a menudo temporales- en los que se practica el encuentro con la alteridad” (2006: 125). Entender la teatralidad como el arte de convertirse en otro sería al menos una posibilidad cierta de respirar el aire de una alteridad que, como en el caso de “Los muros de Chile”, nos permite interrumpir nuestro espacio cotidiano y ver al otro como alguien cercano y reconocible.

CONCLUSIONES

Tanto la categoría de signo como la de representación son de uso frecuente en ámbitos disciplinares diversos. En el ámbito de la producción de discursos artísticos, una teoría de la representación constituye una suerte de umbral en la que convergen distintas orientaciones, teóricas y metodológicas -en mi opinión más afines que opuestas- destinadas a operar críticamente sobre materialidades y discursos. La teoría semiótica en particular ofrece categorías sólidas que permiten al analista desarrollar prácticas interpretativas. En nuestro caso, hemos querido ensayar una aproximación al campo de la teoría de la representación ofreciendo una lectura –todavía parcial, desde luego- sobre dos ámbitos comunes al trabajo de docencia en mi Facultad. Tanto el teatro como las artes visuales son un terreno propicio para iniciar una discusión respecto del valor, y la pertinencia, de los instrumentos teóricos desde ámbitos disciplinarios bien definidos en una época marcada por el interés inter/pluri/transdisciplinar. El campo de la visualidad, de los objetos y el espacio representado en los registros que sirven de base para esta lectura, señalan una posibilidad concreta de realizar aproximaciones interpretativas, poniendo en acción las categorías y contrastando, *in situ*, su función operativa.

No es difícil pensar que Nelson Goodman leyera a Charles S. Peirce y lo tuviera al menos como referencia para concebir su aproximación a la teoría de los símbolos. Y si no fuese el caso, al menos me atrevo a sugerir que en las páginas de su libro existen no pocas explicaciones cercanas o colindantes al pensamiento del fundador de la semiótica moderna (como aquella en la que distingue, a propósito de la ‘representación-como’, la clasificación monádica de la representación denotativa diádica¹³). El principio fundante de toda

13 También es interesante observar la definición de representación, en oposición a expresión, que desarrolla en “El sonido de los cuadros”: “Creo que, para empezar, haríamos bien en limitar “expresar” a aquellos casos en los que se hace referencia a un sentimiento u otra propiedad cualquiera, más que a un caso dado de tal sentimiento o propiedad (...) Así, pues, una diferencia característica provisional entre representación y expresión podría ser que la representación se dice de objetos o sucesos, mientras que la expresión se dice de sentimientos u otras propiedades” (1976: 61-2).

semiosis es que siempre algo está en reemplazo de otra cosa, y que por tanto nuestra misión es insinuar al menos una lectura respecto de aquello que está por aparecer en la emergencia del sentido.

REFERENCIAS

- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- GOMBRICH, E. (1982). *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate.
- GROYS, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- MARX, K. (1975). *El capital I*. México: Siglo XXI.
- PEIRCE, Ch. S. (1931-58). *The Collected Papers of Charles S. Peirce*. Vol. I-VI Charles Hartshorne, Paul Weiss (Eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- NANCY, J. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RANSELL, J. (1992). *The Meaning of Things The Basic Ideas of C. Peirce's Semiotic*, inédito.
- SARLO, B. (2003). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- STAVRIDES, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ZIZEK S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Datos del autor

Héctor Ponce de la Fuente es académico e investigador asociado al Núcleo de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es Doctor en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba y egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Dirige el Programa de Especialización en Semiótica y Análisis del Discurso.

Breve ensayo sobre la *obediencia*

Ricardo López Pérez

Universidad de Chile

rlopezp@med.uchile.cl

Recibido: 14 de mayo de 2018

Aceptado: 25 de junio de 2018

Resumen

El ensayo aborda las nociones de tortura, obediencia y poder. Lo hace tomando como eje central los experimentos llevados a cabo por Stanley Milgram, cientista político y psicólogo social estadounidense, quien -en la década de los sesenta- realizó una serie de experimentos de laboratorio sobre obediencia a la autoridad. Una de las conclusiones de dichos estudios indica que gente común sin disposiciones particulares hacia la hostilidad, ni rasgos patológicos, bajo ciertas condiciones llegan a ser protagonistas activos de la agresión. Para el autor de este artículo, los modelos de obediencia desvalorizan o invisibilizan la desobediencia. Por esta razón, las formas de relación con la autoridad debieran, en todo momento, ser objeto de examen crítico.

Palabras claves: tortura; obediencia; poder; Stanley Milgram.

Abstract: Brief essay on obedience

The essay addresses the notions of torture, obedience and power. He does this by taking as his central axis the experiments carried out by Stanley Milgram, political scientist and American social psychologist, who -in the sixties- conducted a series of laboratory experiments on obedience to authority. One of the conclusions of these studies indicates that ordinary people without particular dispositions toward hostility, or pathological features, under certain conditions become active protagonists of aggression. For the author of this article, obedience models devalue or disregard disobedience. For this reason, the forms of relationship with authority should, at all times, be subject to critical examination.

Keywords: torture; obedience; power; Stanley Milgram.

“Quizás nuestra cultura no provee
adecuados modelos de desobediencia”
(Stanley Milgram)

EL VALOR DE LA OBEDIENCIA

Del modo más elemental, obediencia puede ser entendida como un tipo de comportamiento realizado con el objeto de responder a órdenes directas de una autoridad. Esto es, hay obediencia cuando alguien modifica su comportamiento para ajustarlo a una demanda proveniente de una fuente dotada de algún poder. Así, aunque parezca innecesario enfatizarlo, la obediencia necesariamente se vive al interior de una relación asimétrica: en el acto de obedecer una persona hace lo que otra quiere que haga, de modo que una cierta forma de predominio, subordinación o elemento jerárquico siempre está presente. La conducta obediente puede ocurrir en circunstancias que una de las partes sea sometida por la fuerza. Por ejemplo, mediante amenaza alguien más poderoso puede conseguir una respuesta conforme a su interés. En estos casos hablamos de coacción, porque el sometimiento ocurre porque se presenta un riesgo evidente o porque hay una anticipación de un peligro. Estas situaciones son fácilmente explicables, pero existe una variedad de conductas obedientes que no implican una coacción manifiesta, o están en una frontera en que la coacción es incierta. Partamos de una obvia constatación. La obediencia es una conducta habitual en la experiencia social: los hijos obedecen a sus padres, los estudiantes obedecen a sus profesores, los empleados obedecen a sus jefes, los soldados obedecen a sus oficiales... y así a lo largo y ancho de la vida social. Con todos los matices posibles, y en grados variables de intensidad y arbitrariedad, la conducta obediente es parte de nuestras rutinas cotidianas.

Hasta aquí el panorama resulta habitual. Una comunidad no puede vivir sin normas y éstas de una u otra manera reclaman la obediencia. Toda sociedad genera autoridades, y éstas a su vez inevitablemente exigen lo suyo. Pero hay excesos, y son muchos los casos en que la obediencia se ubica en un límite peligroso para la dignidad, la convivencia, la vida misma; y hasta para la imagen que tenemos de nosotros mismos.

La experiencia nazi proporciona variados ejemplos. En una versión extrema, Rudolf Hess ponía la obediencia por encima de todo, incluso de la lógica y la moral: “Tenga la seguridad que no era siempre muy placentero ver esas montañas de cadáveres y respirar ese continuo olor a quemado. Pero Himmler lo había ordenado, y yo jamás me detuve a pensar si era justo o injusto”. El capitán SS Josef Kramer, un veterano exterminador de Auschwitz, describió con detalle una cruel matanza en una cámara de gas. Frente a una pregunta que buscaba un

testimonio más personal, señaló escuetamente: “No sentía nada, porque me habían dado la orden de matar a los ochenta detenidos de la manera que ya he expuesto. Y, además, es así como me habían formado” (Shirer, 1962: tomo II, 352). En los juicios de Nuremberg, muchos criminales de guerra, como ellos, pronunciaron la más sencilla de las explicaciones: “... obedecía órdenes”.

Cosa parecida ocurrió con Rudolf Eichmann, quien en su defensa ante el tribunal que lo juzgó en Jerusalén, declaró que sólo cumplió su juramento nacionalsocialista en virtud del cual estaba obligado a ejecutar las órdenes sin discutir. Este personaje, que a lo largo de su vida nunca se apartó de la iglesia católica, según propia confesión, había hecho suya la intencionada versión del imperativo categórico puesta en circulación por Hans Franck: “Compórtate de tal manera, que si el Führer te viera aprobaría tus actos” (Citado por Arendt, 2014: 200; y Onfray, 2009: 25).

Como una forma de la conducta humana y como un concepto, la obediencia tiene una pesada historia. Hannah Arendt recoge un testimonio que a su manera da cuenta de esta trama y sus excesos. En efecto, David Rousset que permaneció recluido en el campo de concentración en Buchenwald, escribe: “El triunfo de las SS exigía que las víctimas torturadas se dejaran conducir a la horca sin protestar, que renunciaran a todo hasta el punto de dejar de afirmar su propia identidad. Y esta exigencia no era gratuita. No se debía a capricho o a sadismo. Los hombres de las SS sabían que el sistema que logra destruir a su víctima antes de que suba al patíbulo es el mejor, desde todos los puntos de vista, para mantener a un pueblo en la esclavitud, en total sumisión. Nada hay más terrible que aquellas procesiones avanzando como muñecos hacia la muerte” (2014: 26).

La obediencia puede ser entrenada, qué duda cabe. Para ciertos fines es adaptativa, pero ese es un beneficio dudoso, de ningún modo gratuito. Un recurso final, tal vez un pequeño consuelo, sería pensar que los excesos de la obediencia se limitan sólo al mundo militar, pero no es así.

ABRAHAM Y EL ABISMO DE LA PARADOJA

Una antigua historia, relatada frecuentemente con propósitos formativos, nos habla de una extraña orden que recibe Abraham para sacrificar a su hijo. No se trataba de una orden cualquiera, venía de lo alto: “Toma a tu hijo, al único que tienes y al que amas, Isaac, y vete a la región de Moriah. Allí me lo ofrecerás en holocausto, en un cerro que yo te indicaré” (Génesis, 22, 2). Esa fue la orden y debía cumplirse. De madrugada Abraham se puso en marcha y luego de tres días estaba en el lugar señalado. Estando todo preparado, el altar dispuesto y el niño atado: “Extendió después su mano y tomó el cuchillo para degollar a su hijo...” (Génesis 22, 10). El sacrificio finalmente no ocurrió. Una voz, también desde alto, lo suspendió todo, lo principal estaba aclarado.

Abraham demostró ser un sujeto obediente y temeroso; arrastró a su hijo con engaños, aun cuando era incapaz de comprender lo que estaba pasando. La versión bíblica cierra la historia agregando: “El Ángel de Dios lo llamó desde el cielo y le dijo: ‘Abraham, Abraham’. Contestó él: ‘Aquí estoy’. ‘No toques al niño, ni le hagas nada, pues ahora veo que temes a Dios, ya que no me has negado a tu hijo, el único que tienes” (Génesis 22, 11-12).

Relatada en un ambiente reflexivo, esta historia podría servir para pensar sobre el claroscuro de la obediencia, sus límites y sus excesos. Infortunadamente esto no se produce, al menos no con frecuencia. Muchas veces la obediencia se consagra en el orden social como un valor sin más. El mismo san Pablo consagró tempranamente el sentido fundamental de la obediencia. Bastante insidioso era ya que las esposas debieran someterse a sus maridos, y que el hombre sea cabeza de la mujer (Efesios 5, 22-24), pero san Pablo llevó las cosas a su mayor tensión: “Cada uno en esta vida debe someterse a las autoridades. Pues no hay autoridad que no venga de Dios, y los cargos públicos existen por voluntad de Dios”, (Romanos 13, 1).

Sin objeción, todo poder viene de Dios. Abraham no hizo preguntas ni siquiera articuló un reproche, frente a la autoridad no hay autonomía posible: ahora se entiende mejor.

Sin espacio para la indiferencia, Kierkegaard leyó estos versículos con profunda conmoción. Un filósofo de fuertes convicciones cristianas queda “estupefacto” (según su auto descripción), frente a la docilidad de Abraham para aceptar el absurdo y su incapacidad para dudar: “Abraham creyó y no dudó; creyó lo absurdo. De haber dudado, habría obrado de diferente manera; hubiera realizado un acto magnífico y grande; ¿hubiera podido acaso haber hecho otra cosa?” (1968: 24).

A continuación establece una línea directa entre obediencia y fe, poniendo a la vista los límites de la razón y el abismo de la paradoja. Kierkegaard quiere saber quién dio fuerza al brazo de Abraham, quién mantuvo su diestra levantada. Luego agrega: “Es mi propósito ahora explicitar en la historia de Abraham, bajo la forma de problemas, la dialéctica que ella comporta para ver qué inaudita paradoja es la fe, paradoja capaz de hacer de un crimen una acción santa y agradable a Dios, paradoja que devuelve a Abraham su hijo, paradoja que no puede reducirse a ningún razonamiento; porque la fe comienza precisamente donde acaba la razón” (1968: 59).

Abraham no hizo preguntas, ni expresó dudas, se degradó, sólo obedeció. Una figura como él, con todo el reconocimiento de su pueblo, con toda la sabiduría que le daba su vida centenaria, no pudo balbucear siquiera su perplejidad. En estas condiciones, en este contexto, luego de siglos de pedagogía religiosa, y con toda la carga simbólica de esta historia, ¿podemos realmente extrañarnos de que muchos jóvenes creyentes, con escasa experiencia, se hayan dejado

abusar por religiosos que hasta ese momento eran para ellos modelos de virtud?

A partir de Abraham un principio característico de la enseñanza moral de los monoteísmos será la renuncia a la propia voluntad. En la tradición católica, para san Agustín la libertad del hombre depende de que se someta a la voluntad de Dios. Antes, sin embargo, san Pablo lo estableció con claridad sin atisbo de intranquilidad: “Pero, amigo, ¿quién eres para pedir cuenta a Dios? ¿Acaso dirá la arcilla al que la modeló por qué me hiciste así? ¿No dispone el alfarero de su barro y hace con el mismo barro una vasija preciosa o una para el menaje? (Romanos 9, 20-21).

Complementariamente, en el notable esfuerzo que realizó en la primera mitad del siglo XX el teólogo Rudolf Otto para definir “lo santo”, como el auténtico fondo de todas las religiones, encontramos numerosos testimonios de místicos a los cuales la presencia divina los anula completamente: “En casi todas las formas de la mística, por mucho que se diferencien en su contenido, encontramos como uno de sus rasgos generales la desestima del sujeto, análoga a la que hace Abraham de sí propio; es decir, que el sujeto se valora sintiéndose como algo que no es verdaderamente real, que no es esencial o que incluso es completamente nulo” (2016: 71). Esto conduce a una desvalorización transformada en exigencia; sin opción debe ser realizada de forma concreta con el fin de producir “el aniquilamiento del yo”, según la expresión de Otto.

Cualquier identidad particular se diluye frente a la autoridad. Después de San Pablo y de Rudolf Otto, leer a Mijaíl Bakunin ya no tiene novedad, aunque al menos este viejo anarquista mantiene en alto las banderas de la crítica: “Dios aparece, el hombre se anula; y cuanto más grande se hace la divinidad, más miserable se vuelve la humanidad. He ahí toda la historia de todas las religiones; he ahí el efecto de todas las inspiraciones y de todas las legislaciones divinas” (1971: 115).

LA OBEDIENCIA EN EL CORAZÓN DE LA FE

Conviene recordar que la palabra *fe* posee una doble etimología: proviene del griego *pistis* y del latín *fides*. En su origen significaba confianza y lealtad, y nunca tuvo como ahora el sentido de una aceptación dócil o sumisa. Por razones que Karen Armstrong relaciona con un problema de traducción, la palabra *fe* llegó a ser sinónimo de creencia. En inglés *belief* es creencia, y esta palabra está emparentada con otras más antiguas como *biliven*, que significaba amar, valorar, tener cariño, y *bileve* que significaba entrega y compromiso. Así, las versiones inglesas de la Biblia favorecieron el acercamiento con la idea de una creencia de carácter evidente para quien la suscribe (2009: 160).

Con el tiempo la Iglesia Católica pudo establecer algunas distinciones fundamentales. En el siglo XVI el Catecismo Católico generado en su primera versión en el Concilio de Trento, interpretó la

fe fuertemente asociada el sometimiento y la obediencia. No podía ser de otra manera, dado que la fe es el único modo de agradar a Dios. Todo esto en línea con san Pablo, a quien no le incomodó mostrar la experiencia límite de Abraham como algo deseable: “Por la fe Abraham fue a sacrificar a Isaac cuando Dios quiso ponerlo a prueba...” (Hebreos 11, 17). Más adelante, a fines del XIX, el Concilio Vaticano I definió la fe como una virtud sobrenatural por la cual tenemos como verdadero todo lo que surge de Dios, quien desde luego jamás podrá engañarnos.

En el párrafo 143 del Catecismo se lee: “Por la fe, el hombre somete completamente su inteligencia y su voluntad a Dios. Con todo su ser, el hombre da su asentimiento a Dios que revela. La sagrada Escritura llama ‘obediencia de la fe’ a esta respuesta del hombre a Dios que revela”. Así, la fe, junto con la esperanza y la caridad, serán llamadas virtudes teologales porque tienen al mismo Dios como objeto, y se ubicarán en el primer lugar de las virtudes de la tradición cristiana.

Esta férrea asociación no es arbitraria, realmente estaba ya establecida mucho antes del Catecismo. Precisamente, la prueba de Abraham es para Mircea Eliade el momento decisivo que inaugura una nueva experiencia religiosa basada en un fundamental “acto de fe”. Este sacrificio simulado abre el paso desde una religiosidad tradicional, en donde la centralidad está en la hazaña arquetípica, y la nueva dimensión que se revela en este acto. Se inaugura una experiencia religiosa desconocida hasta entonces: “Abraham no comprende por qué se le pide dicho sacrificio, y sin embargo lo lleva a cabo porque se lo ha pedido el Señor. Por ese acto, en apariencia absurdo, Abraham funda una nueva experiencia religiosa, la fe. Los demás (todo el mundo oriental) siguen moviéndose en una economía de lo sagrado que será superada por Abraham” (2008: 109).

Entre Dios y Abraham se establece un espacio intransitable, un abismo, una ruptura radical sin continuidad. Antes de ese momento de carácter fundamental, un objeto o un acto sólo eran reales en la medida en que imitaban o repetían un arquetipo. Surge un Dios para quien todo es posible. Se revela con un perfil personal, como una existencia reconocible totalmente distinta que puede disponer, ordenar, gratificar o castigar, sin necesidad de atenerse a ninguna exigencia previa. Puede actuar con entera libertad, sin justificación, sin que se pueda anticipar o predecir.

Un antes y un después, y al mismo tiempo un punto de no retorno. En el origen la experiencia religiosa era diferente: “Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está ‘desprovisto de sentido’, es decir, carece de realidad. Los hombres tendrían, pues, la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Esta tendencia puede aparecer paradójica, en el sentido de que el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo

(para un observador moderno) y se contenta con imitar y repetir los actos de otro” (2008: 41).

Esta conceptualización, ciertamente difícil de comprender para nosotros, al menos permite reconocer que la arbitrariedad está desalojada. La obediencia y la fe no aparecen como valores fundamentales. El sentido más profundo está en una existencia compartida, bajo una estructura definida y equivalente para todos.

LA OBEDIENCIA EN EL LABORATORIO

Stanley Milgram es un cientista político y psicólogo social que realizó una serie de experimentos sobre obediencia a la autoridad, cuyo impacto ha tenido una resonancia duradera. De manera exploratoria, en el año 1960 se hicieron las primeras versiones en la Universidad de Yale. Posteriormente fueron ampliadas en Princeton, y en otros lugares fuera de la universidad y aún fuera de los Estados Unidos. En distintas fechas fueron publicados algunos artículos, hasta que en 1974 se publicó *Obedience to Authority*, que resumía el conjunto del proceso, (Milgram, 2016). En su forma básica, estos experimentos consistieron en pedir a un sujeto que aplicase descargas eléctricas a otro, bajo pretexto de un propósito científico. El sujeto experimental disponía de un generador de descargas simulado, con 30 interruptores graduados desde 15 hasta 450 voltios. En el comienzo de la línea ascendente de las descargas se podía leer “Descarga Leve”, y al final “Descarga Grave”.

En síntesis, los distintos sujetos experimentales eran convocados al laboratorio para participar en una investigación supuestamente relativa al efecto del castigo sobre el aprendizaje. El sujeto simulaba ser un profesor que dirigía preguntas a un participante. Todo estaba arreglado para que éste, un aliado del experimentador, respondiera en forma equivocada, lo que provocaba de inmediato un castigo en forma de una descarga eléctrica. Ciertamente, el participante es un actor que no sufre dolor, pero el sujeto experimental no lo sabe, de modo que vive la situación como si fuese real.

Milgram realizó diecinueve versiones del experimento en las cuales participaron un total de 636 sujetos experimentales de edades entre 20 y 50 años, con un 40% de obreros, un 40% de empleados, y un 20% de profesionales. Este universo es mayoritariamente masculino, pero también incluye a 40 mujeres, como ocurre en el experimento N° 8. Del total mencionado, 265 alcanzaron la descarga máxima. Esto es, un equivalente del 42% obedeció al experimentador hasta el final, aplicando a una persona, desconocida hasta ese momento, una descarga de 450 voltios. La escena experimental enfrentaba al sujeto con sucesivas órdenes que le exigían aplicar descargas eléctricas crecientes, a una “víctima” ubicada en una pieza vecina conectada a unos electrodos. En la mayor parte de los experimentos el sujeto sólo escucha a la “víctima”, pero hay algunas variantes en que podía verla y hasta tocarla. Cuando los sujetos expresan intenciones de abandonar el experimento, el experimentador los presiona para que se mantengan en

su lugar. Cada manifestación de desobediencia provoca sucesivas exhortaciones para continuar, hasta en cuatro oportunidades. Cuando el sujeto se niega a aceptar la última demanda, ya no recibe otras presiones y puede abandonar la escena. En este caso se reconoce una conducta desobediente.

Dentro del 42% de obediencia, medido sobre la base de sujetos que han llegado a aplicar una descarga eventualmente mortal, existen algunas diferencias. En cuatro experimentos el índice de obediencia alcanza los números más altos, llegando en el experimento N° 18 a comprometer a 37 de un total de 40 sujetos. En estos últimos casos, los experimentos fueron hechos en un espacio universitario, y los experimentadores se presentaban vestidos con una bata blanca, y dotados de distintos signos de autoridad científica. Al manipular la variable credibilidad, utilizando un experimentador de apariencia menos formal o llevando el experimento fuera de la universidad, la obediencia disminuyó de manera evidente. En el otro extremo, varios experimentos muestran una menor obediencia. En el experimento N° 17, por ejemplo, la desobediencia aparece con fuerza. En este caso se dispone a tres sujetos experimentales, dos de los cuales son cómplices que rápidamente se retiran de la escena desoyendo las órdenes. Milgram interpreta que al proporcionar unos modelos de desobediencia, los sujetos se inclinan con mayor facilidad a expresar su disconformidad y actuar en consecuencia.

Al momento de las conclusiones, establece que los sujetos no sienten ninguna responsabilidad personal por su acción, debido a que han recibido órdenes de una fuente con credibilidad científica. Subjetivamente los sujetos bloquean su conciencia y se auto eximen de todo compromiso en relación a su propia conducta: “La adaptación de pensamiento más corriente en el sujeto obediente es, por lo que a él se refiere, el considerarse como no responsable de sus acciones. Se libera de toda responsabilidad atribuyendo toda iniciativa al experimentador, a una autoridad legítima. No se tiene a sí mismo como una persona que actúa de una manera moralmente responsable, sino como un agente de la autoridad externa. (...) Nos encontramos con la vieja historia de ‘no hacer más que cumplir con mi deber’ que una y otra vez hubo de escucharse en las afirmaciones de la defensa de quienes fueron acusados en Núremberg (2016: 31). Así, para Milgram, la consecuencia de mayor alcance a partir de estos estudios es la desaparición en muchos casos de todo sentido de responsabilidad personal. Frente al poder de la autoridad, poco importa que sea material, simbólico o imaginado, el individuo tiende a diluirse y finalmente a someterse.

OBEDIENCIA Y CESIÓN DE CONCIENCIA

Los experimentos Milgram no se prestan para simplificaciones. Hay quienes han creído ver en ellos una prueba de la maldad o el carácter fundamentalmente perverso de la naturaleza humana, en la

medida que descubre la presencia emboscada de torturadores en potencia tras una fachada inocente. Eso es desproporcionado. Milgram ofrece un conjunto de elementos para pensar sobre las condiciones que favorecen la obediencia, incluso sus excesos; pero en ningún caso llega a conclusiones definitivas, ni hace generalizaciones tan amplias.

Los índices de obediencia son llamativos, pero no son absolutos y tienen variaciones que demuestran la participación específica de factores determinados para distintos casos. Los sujetos poseen disposiciones y formas de pensar sobre la autoridad y la agresión, pero al mismo tiempo se encuentran en una estructura social que compromete variables situacionales que actúan para desatar o frenar la obediencia. Las órdenes que exigen actuar contra otros empujan a los sujetos a un punto de ruptura, a fin de forzar la desobediencia, pero en muchos casos ésta no llega. Los sujetos movilizan inhibiciones contra la desobediencia, poniendo a la vista una gran falta de recursos para resistir a la autoridad.

Se produce un grave fenómeno de cesión de conciencia. El sujeto obediente acude a ciertos ajustes que le permiten verse a sí mismo como exento de responsabilidad, dado que cuando mucho es un instrumento de una autoridad externa y legítima. En las entrevistas post experimentales muchos sujetos expresan que continuaron su participación porque así se les pidió. Esta es, probablemente, una lección medular del estudio de Milgram: gente común sin disposiciones particulares hacia la hostilidad, ni rasgos patológicos, bajo ciertas condiciones llegan a ser protagonistas activos de la agresión: “En efecto, la psicología social de nuestro siglo nos revela una lección fundamental: muchas veces no es tanto el tipo de persona que sea un hombre en concreto, como el tipo de situación en la que se encuentra, lo que determina cómo va a actuar” (2016: 275).

Milgram, consistente con su condición de psicólogo social, renuncia a cualquier enfoque esencialista y prefiere un enfoque situacional: no cree que haya un núcleo interior inmutable, sino una trama de relaciones y una clase de situaciones en la que cada persona se encuentra. Esto explica que los sujetos experimentales se orienten de preferencia hacia las necesidades del experimentador, como encarnación de una autoridad, y no de la eventual “víctima”. En muchos casos los sujetos fueron incapaces de expresar su molestia o disconformidad. Igual que le ocurre a Abraham, la autoridad los anula, los aplasta, los deja sin palabras: “Muchos sujetos no pueden hallar la fórmula verbal específica que les permita rechazar el papel que les ha asignado el experimentador. Quizás nuestra cultura no provee modelos adecuados de desobediencia”, (1972: 31).

El universo del imaginario social contiene demasiados modelos de obediencia, siempre luminosos y convenientemente reiterados. Inversamente, la desobediencia tiende a ser desvalorizada por la moralina pedagógica, dado los males que acarrea. Sólo a título de ejemplo, basta recordar que la caída tanto de hombres como de ángeles es consecuencia directa de la desobediencia. En este contexto, la

insistencia de Milgram está justificada, entendiendo que no se refiere a cualquier conducta desobediente, al mero capricho, al gesto vacío, sino a una respuesta que al mismo tiempo se ajusta a una situación específica y encierra un razonamiento.

Muchas personas, declaran que en los ejemplos tomados de la experiencia nazi hay algo de hipérbole, y por tanto no corresponden bien al tipo de interacción característica de las sociedades democráticas. Algo de razón hay en estas aprensiones, sin embargo, es preciso advertir que aun en una democracia, la autoridad, con todos sus riesgos, no desaparece: el sueño anarquista no llegó a cumplirse. Por esta razón, las formas de relación con la autoridad deberían ser en todo momento objeto de examen crítico.

OBEDIENCIA, TORTURA Y PODER

Para que alguien pueda mandar, alguien debe obedecer. Las relaciones de obediencia, como otras, no liberan a ninguna de las partes. Es posible, por tanto, acercarse a la comprensión de algunos excesos de la obediencia, sin recurrir a la cómoda explicación de una maldad intrínseca o un supuesto trastorno mental. En el marco de estos excesos existe la tortura. Una abrumadora evidencia indica que la tortura ha llegado a ser un fenómeno generalizado, una práctica habitual en numerosos Estados del mundo. No hablamos entonces de hechos distantes: lo sabemos en Chile. Esto no ocurre sólo hoy, es un fenómeno que cruza el tiempo. No son excesos aislados o brotes pasajeros. Existe una continuidad histórica de la tortura amparada en muchas culturas, ideologías y formas de poder político. El camino hasta las refinadas prácticas actuales es largo y comienza tempranamente, cubre períodos en que su uso estuvo regulado y protegido por la tradición y las leyes; y aún otros en los que gozó del amparo divino.

La tortura es un crimen político. Incluye todas las prácticas recurrentes mediante las cuales se infiere daño y sufrimiento físico o psicológico a una persona, independientemente que concluya con su muerte. Es un hecho en el universo de la política, pero no como una relación de persona a persona, porque aún cuando ésta se produzca de hecho, ella existe al amparo de organizaciones generalmente oficiales y públicas. La tortura es una acción del poder contra el ciudadano, pertenezca o no a un grupo organizado.

La tortura constituye una práctica del ejercicio del poder, una técnica de aplastamiento de la oposición política. Es el intento de conseguir mediante el dolor una respuesta de alguien que se resiste a dar. El objetivo central de la tortura es siempre la intimidación, y busca paralizar la iniciativa de participación política. Es un recurso del poder destinado a modelar dentro del aprecio por el orden y la obediencia. La tortura somete, reemplaza la crítica por el conformismo. Modela de cierta manera que interesa al poder. Es una forma de pedagogía, pero

en una versión singular: es una pedagogía del terror. La tortura no se asocia únicamente con la destrucción. Hay destrucción, es cierto, pero sólo con vistas a construir de nuevo y sin error (Otero y López: 1989).

Esta perspectiva no es reciente. Equivale con certeza a la que tuvo el redactor del Deuteronomio, quien luego de establecer el apedreamiento para quienes cometan el atropello de desconocer a Yavé, se preocupa de enfatizar su condición ejemplar: “Tu mano será la primera en caer sobre él, y después lo hará el pueblo. Lo apedrearán hasta que muera, porque trató de apartarse de Yavé, tu Dios, el que te sacó del país de Egipto, de la casa de la esclavitud. Al oír esto todos temerán en Israel, y ya no se atreverán a hacer semejante cosa” (13, 10-12).

Resta todavía responder una pregunta. La tortura busca ser ejemplarizadora, pero ¿cuál es la medida del ejemplo? La pregunta no es ociosa porque la noción de que el error debe ser castigado y corregido no se sostiene sin asumir una medida por la cual éste queda establecido. Paralelamente esa medida debe tener suficiente significado como para que algunos creen que convierte en algo indiferente el dolor de quien se ha puesto al margen de ella. La respuesta es maravillosamente simple: estamos hablando de la verdad como la medida de todas las cosas.

Conocer la verdad es también conocer el error. Si se conoce lo primero se puede identificar y eliminar lo segundo. Estamos así a un paso de la sólida metafísica que sustenta los totalitarismos. La verdad se define por su procedencia. Está establecida en el texto o en la tradición, en cualquier caso por la autoridad y toda autoridad tiene algo de divino (san Pablo mediante). La verdad está para ser respetada y el tirano es únicamente quien asume la responsabilidad de que esto se cumpla, lo mismo que el torturador. Apelar en estos casos a algún designio superior es casi la norma.

La verdad del poder es siempre de este tipo. Si a esto se agrega la noción de que el error o la disidencia deben ser castigados, tenemos sin más la tortura justificada. El torturador es dueño de la verdad, y su tarea es enseñarla. Se tortura en nombre de ideas, y son ellas las que vuelven indiferente incluso el mayor dolor, son ellas las que condicionan las preguntas y determinan las respuestas.

La verdad, o más propiamente la militancia de la verdad, tiene mayor responsabilidad en la tortura que el escepticismo. Todo esto resulta de aquella concepción que sitúa su origen por sobre los hombres, que le otorga caracteres de infalibilidad y la sustrae a la intervención humana. No por casualidad que se ha dicho que los que hacen correr más sangre son los mismos que creen tener de su parte el derecho, la lógica y la historia.

La tortura busca generar la obediencia, pero a su vez se explica por la obediencia. Es un fenómeno político al interior de relaciones formalizadas y jerarquizadas, en donde existe una víctima ya subvalorada, un contexto de impunidad, un ejecutor que recibe órdenes

y alguien que las emite generalmente inspirado por un afán de higiene social.

En un espacio social en donde la obediencia llega ser un valor absoluto, y en donde existe una extendida, y correlativa incapacidad para mantener la identidad frente a la autoridad, no es curioso que se desemboque en excesos como los que muestra Milgram. Mientras no se desarrolle una acentuada conciencia sobre los límites de la obediencia, suficiente como para discriminar en cada caso lo legítimo de lo ilegítimo; y consecuentemente una percepción sobre el sentido profundamente ético que puede tener la desobediencia, seguiremos lamentando excesos.

OBEDIENCIA Y DESOBEDIENCIA: EXCESOS Y RIESGOS

Nada de esto carece de complejidad ni de riesgos. Si la obediencia irreflexiva termina en increíbles excesos, su contrafigura, la desobediencia, tiene a vez algunos riesgos. La poesía griega dejó algunos ejemplos señeros que permanecen en el tiempo. La desobediencia de Antígona, en la tragedia homónima de Sófocles, por cierto muy legítima, desata un conflicto insalvable. Su conducta resulta especialmente llamativa, y acaso también escandalosa, porque en su condición de mujer desafía el poder de la ciudad. Una anticipación de la tragedia, la desobediencia se paga con el dolor y al final con la vida.

Antígona se opone con gran determinación al poderoso rey Creonte. Es una disputa que no tiene ninguna posibilidad de ganar, los riesgos son extremos, es una derrota anticipada. Su hermana Ismene muestra un perfil más prudente: “Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tiene más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas” (Antígona 61-64).

Ismene agrega que de ningún modo es bueno perseguir lo imposible: ¿por qué, entonces, semejante desmesura? El cuerpo de su hermano Polinices, muerto por desafiar el poder de Creonte, permanece insepulto fuera de la ciudad. Mediante un decreto el mismo rey lo ha establecido como sanción ejemplar. Ello contraviene el buen sentido, el respeto tradicional hacia los muertos, el deber de rendir homenajes fúnebres, y las mismas disposiciones de los dioses. Antígona es débil, no tiene poder material, pero es fuerte en sus convicciones. Sin medir las consecuencias, establece públicamente su oposición. Es descubierta enterrando el cadáver, apresada, y luego cruelmente ejecutada.

Desde el inicio se trataba de un enfrentamiento desigual: por un lado la costumbre aceptada, por el otro, una orden discrecional, una imposición arbitraria; por un lado el amor filial y el respeto a los dioses, y por otro el poder político. Antígona actuó conforme a un valor mayor y no sobrevivió; hoy recordamos su nombre y admiramos su figura, en

tanto que el tirano asesino apenas es mencionado.

Semejante grado de conciencia presupone no sólo personas de clara formación ética, sino también con capacidad, ante todo, para pensar en forma autónoma, con inclinación a la reflexión y la crítica, y con un sentido definido respecto al significado del escepticismo. Presupone, desde luego, una confianza a toda prueba en el potencial de la palabra, como el mejor de los recursos del poder, y una cierta capacidad argumentativa.

Infortunadamente las cosas son siempre más complicadas de lo que sería deseable. En las sociedades occidentales, de fuerte raigambre judeocristiana, el aprendizaje del pensamiento no ha sido una empresa fácil. El gran sociólogo Max Weber lo expone sin ocultamiento: “No existe absolutamente ninguna religión incólume, que actúe como fuerza vital y que no se vea constreñida a exigir en un determinado momento ‘el sacrificio del intelecto’” (2005: 118).

Hay todavía una complicación adicional. La modernidad nos legó nuevas religiones que Yuval Harari prefiere llamar “de ley natural”. En el listado se incluyen, por ejemplo, el liberalismo, el comunismo, el capitalismo, el nacionalismo y el nazismo. Estos sistemas de creencias no se auto designan así, y ciertamente les parece infamante que se les nombre como religiones. Más cercano a sus deseos es la designación de ideologías, pero según Harari: “Esto es un ejercicio semántico. Si una religión es un sistema de normas y valores humanos que se fundamenta en la creencia en un orden sobrehumano, entonces el comunismo soviético no era menos una religión que el islamismo” (2016: 254).

Por más extraño que parezca, ahora podemos ver que la modernidad, la ilustración y el positivismo abrieron un activo escenario histórico de fervor religioso, con sus dogmas, sus disputas, enfrentamientos y exterminios. Con su racionalidad de fines y su desapego del sentido; su inclinación al pensar calculador en perjuicio del pensar reflexivo (Heidegger, 1989); con su desmedida confianza en lo racional y su olvido de lo razonable (Von Wright, 1995). Por cierto, esto ha complicado el desarrollo del pensamiento, y la materialización de una ética mínima. Un ideal que pese a todo conviene defender y revitalizar. Desde la fundamental experiencia griega antigua, hay buenas razones para sostener tantas veces como sea necesaria la necesidad del pensamiento, con sus dudas, sus incertidumbres, sus valores, sus vagabundeos, sus incertidumbres. Igualmente, siempre será bueno sospechar de la adhesión religiosa o ideológica cuando tiene un perfil demasiado irreflexivo.

REFERENCIAS

- ARMSTRONG, K. (2009). *En defensa de Dios*. Barcelona: Paidós.
- ARENDT, H. (2014). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: DeBolsillo.
- BAKUNIN, M. (1971). *Dios y el Estado*. Buenos Aires: Proyección.
- ELIADE, M. (2008). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- HARARI, Y. (2016). *De animales a dioses*. Santiago: Debate.
- HEIDEGGER, M. (1989). *Serenidad*. Barcelona: Del Serbal.
- KIERKEGAARD, S. (1968). *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.
- MILGRAM, S. (1972). "Condiciones de obediencia y desobediencia a la autoridad". Incluido en *Psicología Social* 9. Ricardo Zúñiga (Editor). Valparaíso: UCV.
- (2016). *Obediencia a la autoridad*. Madrid: Capitán Swing.
- ONFRAY, M. (2009). *El Sueño de Eichmann*. Barcelona: Gedisa.
- OTERO, E. & LÓPEZ, R. (1989). *Pedagogía del terror. Un ensayo sobre la tortura*. Santiago: Atena.
- OTTO, R. (2016). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.
- SHIRER, W. (1962). *Auge y caída del Tercer Reich*. Barcelona: Luis de Caralt.
- SÓFOCLES (2002). *Antígona*. Santiago: Universitaria.
- WEBER, M. (2005). *Sociología de la religión*. Buenos Aires: Letras Universales.
- VON WRIGHT, G. (1995). *Ciencia y Razón*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Nota: Las citas de *La Biblia* están tomadas de la edición de la Sociedad Bíblica Católica Internacional (SOBICAIN). 2005. Madrid: San Pablo.

Datos del autor

Ricardo López Pérez es Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Profesor asociado en el Departamento de Educación en Ciencias de la Salud, Facultad de Medicina, Universidad de Chile. Investigador Adjunto del Centro de Estudios de la Creatividad y Educación Superior (CICES), Universidad de Santiago de Chile. Profesor del curso Pensamiento Creativo e Innovación en el Magíster de Comunicación Creativa de la Universidad Católica de la Santísima Concepción. Autor de los libros "Diccionario de Creatividad" (2006), "Creatividad con todas sus letras" (2008), "Prontuario de la Creatividad" (2009) y "Recorridos creativos" (2013).

[ARTÍCULO]

Ideas lingüísticas en el diccionario *Voces Usadas en Chile* de Echeverría en el contexto de la filosofía científica de la época de su publicación

Pablo Rojas Díaz

Universidad de Chile

*pablorojas6@gmail.com**Recibido: 7 de mayo de 2018**Aceptado: 20 de junio de 2018*

Resumen

El artículo presenta una revisión de la función ideológica del diccionario *Voces usadas en Chile* de Aníbal Echeverría y Reyes como instrumento científico en el contexto de la construcción del Estado moderno liberal¹⁴. En este sentido, se pretende evidenciar a los ojos del lector cómo el diccionario en cuestión es la consecuencia del trabajo lingüístico de un abogado que tiene en frente a la tradición estandarizadora de la lengua nacional y el descriptivismo científico de Rodolfo Lenz.

Palabras claves: lingüística; Estado moderno liberal; *Voces Usadas en Chile*; Aníbal Echeverría y Reyes.

Abstract: Linguistic ideas in the dictionary *Voces Usadas en Chile* by Echeverría in the context of scientific philosophy at the time of its publication

This paper is a review of the ideological function of the dictionary *Voces usadas en Chile* by Aníbal Echeverría y Reyes as a scientific instrument in the context of the construction of the modern liberal state. In this sense, the purpose of this study is to show the reader how this dictionary is the consequence of a lawyer's linguistic work in a time of the standardization of the national language and the scientific descriptivism of Rodolfo Lenz.

Keywords: linguistics; Modern liberal state; *Voces Usadas en Chile*; Aníbal Echeverría y Reyes.

¹⁴ Concepto (Estado moderno liberal) que refiere a los postulados y labor de Benjamín Vicuña Mackenna quien se propuso modernizar el estado chileno y ampliar la cobertura de las políticas públicas a sectores medios y populares.

INTRODUCCIÓN

La revisión de los principios lexicográficos presentes en el diccionario de *Voces usadas en Chile* de Aníbal Echeverría y Reyes ya ha sido desarrollada en diversos estudios de manera clara y completa (Rojas, 2011; Rojas y Avilés, 2012; Alfero, Atria y Sologuren, 2008), en consecuencia, resultaría redundante hablar de características tales como la función estandarizadora, el ser de tipo diferencial o la pretensión científica que intenta Echeverría llevar a cabo como metodología de su diccionario a partir de una propuesta interna de la metalexicografía contemporánea. Por lo tanto, en el presente estudio se revisan dichos principios lexicográficos expuestos anteriormente, como una consecuencia del proceso histórico y político que vivía Chile a finales del siglo diecinueve y principios del veinte en el contexto de las filosofías científicas que entran en juego en aquella época y que participan en el proceso de la construcción del Estado moderno liberal (el Estado de lo público). En comparación con los diccionarios monolingües y diferenciales publicados anteriormente a *Voces usadas en Chile* (1900), el trabajo de Echeverría aporta insertando categorizaciones a las entradas lexicográficas, y se atreve a incluir, con sus respectivas definiciones semánticas, términos considerados por la tradición diferencial como “vulgares” o “vicios del lenguaje” en función de su intensión de propuesta científica descriptiva. En consecuencia, para el presente estudio, aquella propuesta lexicográfica de Echeverría es revisada como una actitud científica que se despliega a partir de su afiliación política y la responsabilidad que ésta le imponía en los procesos históricos suscitados en Chile durante la época de publicación del diccionario de *Voces usadas en Chile*.

CONSIDERACIONES BIOGRÁFICAS Y CONTEXTO POLÍTICO

Echeverría nace el 18 de julio de 1864 en una hacienda familiar en Mataquito (cerca de Talca), hijo del coronel del ejército chileno José Echeverría Lazo, de quién debe su afiliación política, pues como indica Guillermo Feliú (1969), dicho coronel tuvo destacadas participaciones en la Guerra contra España, en la Guerra del Pacífico y en la llamada “Pacificación de la Araucanía”, motivos por los cuales el presidente Domingo Santa María (1881-1886) lo nombraría jefe de la Policía de Santiago y, posteriormente, el presidente José Manuel Balmaceda (1886-1891) lo delegaría como Jefe Militar de Talcahuano e Intendente de Concepción, por este motivo, al desatarse la “Revolución Constitucional” de 1891, toma partido por el bando balmacedista y participa en 1893 en un complot militar contra el gobierno del general Jorge Montt, lo que le costó una pena de cárcel. En consecuencia, si se considera a las campañas en la Araucanía y la Guerra del Pacífico como hitos claves que permitieron transformar la realidad económica

nacional en post de la constitución del proyecto liberal, pues permitieron al Estado chileno la adquisición de importantes terrenos para la minería y la agricultura, resulta inevitable ligar el pensamiento de Aníbal Echeverría y Reyes al ideario liberal proyectado por figuras como Benjamín Vicuña Mackenna o el propio José Manuel Balmaceda; ideal que se constituye según Serrano (2003) por la necesidad de laicización de la sociedad chilena y la apertura del Estado a la esfera de lo público, puesto que según como indica la misma autora, el Estado de Chile fue el primero en afianzarse estructuralmente una vez finalizados los procesos independentistas, debido a que mantuvo el sistema hispánico de organización estatal; de este modo, se habla de que los levantamientos liberales reclamaban una apertura del “espacio privado” hacia un “espacio público”, lo que proponía una modernización de la estructura estatal y de las políticas públicas, asimismo, de la transformación de la economía con la incorporación de inmigrantes europeos en el proceso productivo y científico, ideario que a principio del siglo veinte fue sustituido por el “espacio social” con las políticas de seguridad social.

Dentro de este contexto político social, nace Aníbal Echeverría al interior de una familia liberal, quien de niño estudió en el Colegio de los Padres Franceses de Santiago y en seguida ingresa a la carrera de Derecho en la Universidad de Chile, de la que egresó en 1886. En sus primeros años laborales se desempeñó como Jefe de la división de Correos y Telégrafos del Ministerio del Interior de Chile, en 1890 el presidente Balmaceda lo nombra juez letrado de Talcahuano y en 1891 de San Bernardo, al desatarse la “Revolución Constitucional” Echeverría es cesado de su cargo y se dedica a la abogacía libre en la ciudad de Valparaíso, además, en 1893 trabaja como cónsul de Centroamérica en Valparaíso, ya para 1895 se reconstituye el partido liberal de bando balmacedista, lo que implica que al ser una república parlamentaria, a dicho partido se le permite ocupar puestos en el Congreso nacional, y, en consecuencia, Echeverría vuelve a ejercer como juez letrado, ahora en el poblado de Putaendo en 1896 y en Magallanes en 1901; hasta que en 1905 se retira de dicha actividad y se establece en Antofagasta para ejercer libremente la actividad de abogado y también ese mismo año trabaja como cónsul de Guatemala en Antofagasta. A partir de ese entonces, se dedica a intensificar su variada producción científica, la que incluía tratados sobre Derecho, Medicina Legal, Geografía Política y Lingüística, de este modo, en 1916 es nombrado miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Finalmente, fallece en noviembre de 1938.

Dentro del período en que Aníbal Echeverría y Reyes participó en la producción de textos científicos, se realizaron cambios profundos en las concepciones sobre la noción que se tenía de la labor y funcionamiento de los servicios y políticas públicas, de este modo, es como en 1892 se crea el primer instituto de Salud Pública de Chile, llamado Instituto de Higiene, es decir, de ahora en adelante se entiende la actividad médica como un servicio público que funciona a favor de un proceso ideológico de construcción nacional (los obreros

necesitaban salud para poder producir) que va más allá del perfeccionamiento de las técnicas internas del quirófano, bajo esta misma lógica, por ejemplo, en 1899 se constituye el Ministerio de Educación, en 1902 se redacta un nuevo código penal con la participación de Aníbal Echeverría o en 1919 se inaugura en Instituto Nacional de Criminología. Por lo tanto, las ciencias en general en Chile necesitan una nueva forma de objetivarse para poder entrar en aplicación a la realidad social. En este ambiente intelectual, Echeverría desde su óptica de jurista participa en la construcción de diversos tratados en distintas áreas de la vida intelectual nacional, es así como en 1888 se le encomienda la *Geografía Política de Chile* o en 1886 a consecuencia de un brote de cólera en Argentina el gobierno de Chile por precaución decide cerrar la frontera de Uspallata, situación que Echeverría aprovecha para redactar un tratado de medicina legal llamado *El cólera* (1886), que indicaba las medidas de higiene que la población debía tomar y las medidas de seguridad que el estado debía resguardar. Ahora bien, Echeverría desarrolló una amplia producción lingüística, revisando la ortografía de Bello o generando vocabularios dialectológicos de algunos sectores de la población con el fin de objetivar la toma de declaraciones en el proceso judicial. No obstante, en medio de su producción intelectual e influido por los postulados de Rodolfo Lenz, Echeverría publica en 1900 el diccionario de *Voces usadas en Chile*, obra que se erige como un material lexicográfico por sí mismo e independiente de la labor jurídica de Echeverría, que imprimió en todas sus obras. Es así como, Echeverría es distinguido como miembro de distintas academias científicas, tales como la Academia Chilena de la Lengua, la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid, la Academia de Derecho Jurídico de Berlín, La sociedad de Legislación Comparada de París, la Sociedad de Medicina Legal de Nueva York, entre otras.

DICCIONARIO *VOCES USADAS EN CHILE*

El diccionario de *Voces Usadas en Chile* es de carácter diferencial, monolingüe y semasiológico, se publicó en 1900, período en el cual Matus (1994) indica que la actividad lexicográfica chilena se ubica en una etapa precientífica, producto de que los diccionarios eran elaborados por lingüistas aficionados y que carecían de descriptivismo científico, puesto que estaban influenciados por una corriente normativista. En este sentido, la composición del diccionario parte por una dedicatoria a la Real Academia de la Lengua Española, que le sigue un informe del Diario Oficial, el prólogo, una bibliografía de los diccionario revisados (de americanismos y españoles), aclaraciones lingüísticas generales de los cambios fonéticos, morfológicos y sintácticos en la lengua chilena, asimismo, hay un apartado de lexicología para explicar el proceso de creación de palabras a partir de

derivaciones y, finalmente, se presentan las *voces* en entradas lematícas ordenadas alfabéticamente.

De dichos apartados, los más relevantes de mencionar son el prólogo, el de la mención lexicológica y las voces, debido a que en estos se pueden evidenciar las ideas lingüísticas del autor sobre la actividad lexicográfica. De este modo, en el prólogo el autor realiza una argumentación de los principios expuestos en el diccionario, de la actitud lingüística, de las autoridades y de la metodología utilizada. Actitud que se podría definir como de una descripción normativista y que queda reflejada en el siguiente apartado:

Las voces nuevas deben ser adecuadas a la índole del idioma i necesarias, o más útiles que las ya admitidas: si en este no se observa gran cuidado, puede romperse la unidad del lenguaje, i, al dejenerarse éste, producir dialectos especiales, que serán caricaturas de la hermosa lengua castellana (Echeverría, 1900: 16)

Bajo la misma idea normativista, el diccionario de Voces despliega una descripción diferencial de los “vicios de lenguaje” reunidos en la obra, función diferencial que en términos de Chuchuy (1994) se refiere a la selección de elementos léxicos que registran aquellos elementos que pertenecen a la variedad lingüística que es objeto de descripción y que no pertenecen al conjunto de los elementos que se han definido como punto de referencia, que en este caso sería la norma española castiza. Es así como Echeverría presenta la siguiente categorización de las entradas lematícas (Echeverría, 1900: 16-17):

Chilenismos: voces que se usan pura i exclusivamente en este país.

Americanismos: palabras que se emplean entre nosotros i por la mayor parte de los que habitan este Continente.

Neologismos: dicciones cuya admisión es conveniente, sea porque corresponden a derivaciones o inflecciones correctas, o porque se refieren a objetos no definidos en el Léxico oficial.

Arcaismos: voces que figuran como anticuadas en el Diccionario de la Academia, pero de las que nos servimos cotidianamente a pesar de que en España ya no se usan.

Estranjerismos: inútiles por tener en castellano dicciones que significan análoga.

Galicismos: insoportables, que merecen señalarse con especialidad para evitar que por su empleo diario se arraiguen en la lengua.

Barbarismos: faltas que consisten en adicionar, suprimir o permutar letras o sílabas, alterar la verdadera acentuación, el jénero o el número, o en atribuir acepciones impropias a voces castizas.

En consecuencia, el carácter diferencial del diccionario funciona bajo la motivación normativista que se manifiesta en la valoración que Echeverría le otorga a los extranjerismos

catalogándolos de “inútiles” o en el caso de los galicismo que los trata de “insoportables”, en función de preservar la afiliación al núcleo lingüístico castizo, lo que queda de manifiesto al validar dicho uso como el modelo a seguir, lo que se demuestra en la definición de los arcaísmos al indicar que algunas voces usadas en Chile se consideran anticuadas (arcaísmos) si han perdido el uso en España.

Por otra parte, el capítulo de lexicología ilustra la formación de nuevas palabras por medio de fórmulas de desinencia agregadas a una raíz, este apartado tiene el objetivo de disminuir el número de voces incluidas en el diccionario, dejando fuera del mismo todos los términos creados en Chile que recurran a aquella fórmula, para concretar tal propósito, genera un listado de desinencias y describe la modificación que éstas efectúan en el significado del concepto (Echeverría, 1900: 87).

Ad.

Denota la calidad jenérica de las cosas, o la idea, en abstracto, de lo representado por el radical: *complexidad*, la calidad de ser complejo.

En cuanto al registro de las *voces*, el autor presenta entradas que están diferenciadas por abreviaturas que indican su categoría léxica y origen/uso, posteriormente se da la definición de forma semasiológica, por lo general, sin marcas evaluativas sobre el significado o el contexto de uso, algunos ejemplos de ellos, se presentan de la siguiente manera (Echeverría, 1900: 118):

Categoría léxica	Origen/uso
<i>adj. adjetivo.</i>	<i>a. anticuado</i>
<i>adv. adverbio</i>	<i>ang. Anglicismo</i>
<i>f. sustantivo femenino</i>	<i>b. barbarismo</i>
<i>inf. ver. Inflexión verbal</i>	<i>chi. Chilenismo</i>
<i>int. interjección</i>	<i>e. extrajerismo</i>
<i>loc. locución</i>	<i>for. Forense</i>
<i>prep. preposición</i>	<i>g. galicismo</i>

Por lo tanto, en el diccionario de voces las definiciones incluyen el lema, la categorización por medio de abreviaturas y la definición semasiológica, aunque en algunos casos solo entrega sinónimos, por lo general en verbos, y para otros, entrega una explicación del uso.

Tipo de definición	Voz
Común	Bodegón. -ch. —m.- pulpería de baja especie (Echeverría, 1900: 125)
Con sinónimo	Achicharrar. - b.- v.- achuchar, aplastar. (Echeverría, 1900: 111)
Aclaración de sentido	Actitud. -b.-f.-por actitud, en el sentido de capacidad, suficiencia. (Echeverría, 1900: 111)

Finalmente, cabe destacar que, en función del objetivo descriptivista del diccionario, Echeverría incluye definiciones de palabras que denotan un uso obsceno o grotesco, puesto que el mismo autor indica que “fijar el valor propio de dicciones que incluyen desdorosos conceptos, no se encamina a sugerir ideas contrarias a la nobleza de espresion, ni mucho menos a recomendar el empleo de aquellas: labor semejante es solo el reconocimiento de un hecho. Ningún saber humano es inmoral: llega a serlo cuando su aplicación es elejítima” (Echeverría, 1900: 22). En consecuencia, se despliega la visión normativista del autor a partir de la idea que considera innecesarios a los extranjerismos y condenables los galicismos, puesto que no aportan en “virtud” a la lengua, mientras que de las dicciones que incluyen desdorosos conceptos, se dice que no se encaminan a sugerir idea contrarias a la “nobleza de la expresión”, por lo tanto, esta inferencia ayuda a potenciar la idea de que la motivación de Echeverría era purificar la norma castellana de usos de origen extranjeros y validar los nuevos usos que son productos de un proceso de evolución interna de la lengua, puesto que menciona la preocupación por la pérdida de la unidad de la lengua, diciendo que “puede romperse la unidad del lenguaje, i, al dejenerarse éste, producir dialectos especiales” (Echeverría, 1900: 16), pero a la vez menciona que “el idioma, como es sabido, es un verdadero organismo sujeto a las leyes de la vida” (Echeverría, 1900: 15).

Dentro de la intencionalidad científica de Echeverría, se expone en el prólogo un esbozo de metodología y objetivos para el desarrollo del diccionario, la que incluye los siguientes puntos:

1. Poner a la vista los vocablos improprios que en Chile se usan.
2. Dar su equivalente en castellano o lijerisimas definiciones de aquellas palabras cuyo significado no es bastante conocido.
3. Indicar los vicios que adulteran la hermosa fonética de nuestro idioma.
4. Disminuir, en lo que factible fuere, las incorrecciones de lenguaje hablado o escrito.
5. Apuntar las voces nuevas que merecen admitirse en el Diccionario.

En Echeverría se constata una mixtura que va desde las ideas lingüísticas de Bello hasta el descriptivismo científico de Lenz, es decir, lo que está en cuestión es el método utilizado para mantener la unidad idiomática y, en este sentido, la idea de Bello era educar a la población a través de un purismo lingüístico, mientras que Lenz proponía establecer una lengua nacional a partir de la recolección del léxico circundante. De este modo Echeverría propone en el Prólogo del diccionario *Voces usadas en Chile* sus ideas lingüísticas.

No es posible que una enorme cantidad de individuos que en el Nuevo Mundo hablan el castellano no tengan derecho a que se admitan oportunamente como propios, sus peculiares vocablos, en atención al medio en que viven...pero tampoco es conveniente que el Diccionario de la Academia contenga cuanto el común de la jente acepte sin axámen, por capricho o versatilidad (Echeverría, 1900: 15).

En consecuencia, se desarrolla la idea de validar el léxico hablado en los países de América y la vez se reconoce como autoridad al DRAE, aunque en otro apartado del prólogo, aclara que también admite la autoridad, en cuanto al léxico que no está contenido en el Diccionario de la Real Academia, los trabajos de Salvá, Domínguez y Zerolo. Sin embargo, del párrafo anterior, quedan algunas dudas que resolver como de dónde proviene la validez de los vocablos utilizados por los americanos, así también, a qué grupo de hablantes se está refiriendo, puesto que posteriormente menciona el riesgo que hay en que “el común de la jente acepte” sin evaluación las palabras en cuestión, de lo que se desprende que el grupo que otorga validez a dichas palabras no proviene del común y, finalmente, del mismo apartado citado, se dice que los vocablos son aceptados “sin axámen, por capricho o versatilidad”, por lo tanto, está proponiendo que debe existir un criterio de selección.

Por consiguiente, Echeverría reconoce la evolución natural de las lenguas y para él estos llevan a la perfectibilidad de las mismas, por lo tanto, entiende que la labor del estudioso de la lengua es describir la evolución lingüística.

El idioma, como es sabido, es un verdadero organismo sujeto a las leyes de la vida, i, como tal, tiene que amoldarse en su desarrollo al movimiento perfectivo social i no permanecer en dañosa estagnación, pues así corre peligro de morir (Echeverría, 1900: 15).

Por lo tanto, para Echeverría, los nuevos vocablos que deben ser admitidos por el DRAE deben ayudar a perfeccionar la lengua o, como dice él, “abonarle virtud”. En consecuencia, deja en evidencia el criterio de legitimación para que nuevas palabras engrosen el lexicon. Ahora bien, es necesario resolver la pregunta acerca del grupo que otorga el uso de vocablos virtuosos a la lengua chilena, que queda expuesta en el siguiente párrafo:

Además, pensamos en reunir no reducida cantidad de *neologismos*, mui socorridos por la jente culta, que nos parece tienen derecho a ser incorporados en nuestra lengua, por abonarles los mismos caracteres en virtud de los cuales otros vocablos han sido ya registrados en el Diccionario de la *Real Academia Española* (Echeverría, 1900: 14).

Al referirse a “gente culta”, podemos suponer que alude a las personas que saben leer y escribir no de una forma meramente instrumental, sino que además poseen una actitud frente al uso del lenguaje, momento histórico que según Egaña (2000) en 1875 entre el 25% y 30% de la población manejaba la habilidad lecto-escritora, de ese porcentaje, no podemos determinar cuánto abarca lo que llama el grupo de “gente culta”. Otra duda, surge al plantear Echeverría que el léxico elegido para incorporar el DRAE debe pasar por examen, en este sentido, se está proponiendo que hay que ejercer una labor evaluadora del léxico circundante.

En la presente materia hai que buscar un justo medio: ni independizarse de todo cuerpo docente, ya que el vulgo jamás podrá dar el tono de un idioma; ni encasillarse en reglas fijas, indiferentes a la evolución del progreso (Echeverría, 1900: 15).

En conclusión, Echeverría centra al lingüista en el medio del constructo social que significa el establecer la identidad nacional, pues deja en manos del estudioso del lenguaje la evaluación de la adecuación o no de las palabras seleccionadas para establecer el uso nacional prestigioso.

CONSIDERACIONES FINALES

Los historiadores Serrano y Jaksic (2000) proponen que la contratación de Andrés Bello en 1929 por el gobierno de Chile tenía como objetivo, en primera instancia, educar a la elite chilena para que pudiera llevar a cabo la construcción del naciente Estado nacional, en este sentido, se indica que Bello realizó un proyecto de racionalización de la ortografía y estandarización de la escritura en las pocas y exclusivas escuelas públicas del país. Por lo tanto, si consideramos como válida esta tesis, la obra de Echeverría surge en un segundo período de estandarización de la lengua nacional de Chile. Debido a que a finales del siglo diecinueve se amplía la cobertura de la educación pública en Chile hacia los sectores medios y populares con la creación del Ministerio de Educación en 1899. Lo que, junto con la circulación en la actividad lingüística de los postulados científicos descriptivistas

incorporados por Rodolfo Lenz, surge un ambiente intelectual que ve la necesidad de iniciar un segundo proceso estandarizador de la lengua chilena, pero ahora tomando en cuenta las particularidades del lenguaje popular. Dicho proceso se puede entender a la luz de que la formación del Estado chileno, aunque temprana, fue incompleta al mantener la estructura hispánica y, asimismo, ocurrió con las construcciones sociales de identidad nacional, que siempre mantuvieron un vínculo directo con la España madrileña.

En consecuencia, vemos que el normativismo propio de los procesos de independencia e identidad nacional, surgen nuevamente a fin de siglo para perseverar la unidad en la lengua, entendiendo que las formas correctas de hablar eran las de la clase alta o la “gente educada”.

Si bien Echeverría pretendía otorgarle un carácter de objetividad científica al diccionario de *Voces usadas en Chile*, influido por la propuesta metodológica de Lenz, para diferenciarse de las obras publicadas anteriormente por otros autores, su trabajo terminó siendo un diccionario normativista, influido por una misión ideológica en función de la construcción social de la identidad nacional que permitiera establecer un Estado moderno en Chile. Fiel a su espíritu liberal, encontró en Europa la respuesta al progreso americanista, trasladando al territorio americano los esquemas lingüísticos. De este modo, realiza una importante recopilación del léxico popular hablado en Chile, sometiéndolo a una evaluación valorativa que pretendía determinar, de manera especulativa, cuáles merecían ser aceptados o no por el DRAE y así establecer una estandarización del léxico nacional, sin embargo, el criterio de selección, dado a entender por Echeverría, correspondía a las palabras que han sido incorporadas por el habla de la clase alta.

REFERENCIAS

- ALFERO, D., Atria J. & Sologuren E. (2008). “Lexicografía chilena finisecular. Voces usadas en Chile de Aníbal Echeverría y Reyes (1900)”. *Onomázein*, 18(2): 113-137.
- CHUCHUY, C. (1994). “Rasgos contrastivos y diferenciales en los diccionarios nacionales del español de América del siglo XIX”. En G. Wotjak (Ed.), *Unidad y variación léxicas del español de América* (p. 83-103). Madrid: Iberoamericana.
- ECHEVERRÍA, A. (1900). *Voces usadas en Chile*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile.
- EGAÑA, M. (2000). *La educación primaria popular en el siglo XIX en Chile: una práctica de política estatal*. Santiago: LOM.

FELIÚ, G. (1969). *Aníbal Echeverría y Reyes (1864 -1938). La bibliografía jurídica chilena*. Recuperado de:
<https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/37019/2/209504.pdf>

MATUS, Alfredo, (1994): “Períodos de la lexicografía diferencial del español de Chile”, en *Actas del X Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española*, Madrid: Real Academia española/Espasa Calpe, 189-199.

ROJAS, D. (2011). “Voces usadas en Chile (1900): las cartas de Aníbal Echeverría y Reyes a Rodolfo Lenz”. *Onomázein*, 24 (2), 349-361.

ROJAS, D. & Avilés, T. (2012). “La recepción de Voces usadas en Chile (1900) de Aníbal Echeverría y Reyes entre sus contemporáneos”. *Boletín de Filología*, 47 (2), 149 – 175.

ROJAS, G. (1940) *Filología chilena. Guía bibliográfica y crítica*. Santiago: Universo.

SERRANO, S. (2003). “Espacio público y espacio religioso en Chile republicano”. *Teología y vida*, 44 (2-3), 346-355.

SERRANO, S. & Jaksic, I. (2000). “El poder de las palabras: la iglesia y el estado liberal ante la difusión de la escritura en el Chile del siglo XIX”. *Historia (Santiago)*, 33, 435-460.

Datos del autor

Pablo Rojas Díaz es Licenciado en Lengua Hispánica mención en lingüística, por la Universidad de Chile. Ha realizado docencia de lengua hispánica en la enseñanza media. Sus intereses de investigación se relacionan al estudio de la relación entre ideología, discurso y filosofía de las ciencias, además de escritura y cognición.

[ARTÍCULO]

Mujer en frontera/mujer en serie. Femicidio y denuncia social en la serie policial *The Bridge* (2013-2014)

Jimena Bracamonte

Universidad Nacional de Córdoba

bracamontejimena@hotmail.com

Recibido: 15 de mayo de 2018

Aceptado: 25 de junio de 2018

Resumen

Cada individuo posee un status dentro de la sociedad que le es impuesto con independencia de su voluntad. Así, podemos pensar en el género como una imposición que nos ubica socialmente. En general, ser mujer supone inferioridad. Ante esto, la obra policial que nos reúne es la serie televisiva policial *The Bridge* (FX, 2013-2014) cuyo comienzo es la aparición del cadáver de una mujer asesinada en la frontera entre México y Estados Unidos. Este asesinato le sirve a la serie como puerta que se abre a los conflictos fronterizos que existen entre ambos países: la inmigración ilegal, el narcotráfico, la corrupción y, lo que nos interesa principalmente, las mujeres desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez. Sostenemos que el género policial se convierte en un excelente vehículo para refractar los hechos sociales de cada época y latitud.

Palabras claves: género policial; *The Bridge*; ficción; mujer; femicidio.**Abstract:** Women in Frontier/Women in Series. Femicide and social criticism in the Police Series *The Bridge* (2013-2014)

Each individual has a status within society that is imposed regardless of their will. Thus, we can think of gender as an imposition that places us socially. It is widely assumed that being a woman implies a degree of inferiority and the possibility of being a victim of male violence. Because of this, the detective story that brings us together, the police television series *The Bridge* (FX, 2013-2014), begins with the appearance of a dead woman in the frontier between Mexico and the United States. This murder is used to show the border conflicts between the two countries: illegal immigration, drug trafficking, corruption and, what mainly concerns us: missing and murdered women in Ciudad Juárez. We argue that the detective genre becomes an excellent vehicle to refract social facts of every age and latitude.

Keywords: police genre; *The Bridge*; fiction; woman; femicide.

“... a tolerancia o naturalización social de la violencia contra las mujeres que perpetúa relaciones (íntimas o no) de control y dominación, sosteniendo un sistema patriarcal que funciona como paraguas y caldo de cultivo de la violencia feminicida”

(Sonia Herrera, 2015)¹⁵

INTRODUCCIÓN

Esta cita que inaugura nuestro trabajo y una observación no por demás detallada de la sociedad global en nuestro tiempo, nos permite ver que, como mortales y por alguna extraña razón, el crimen, la violencia y la muerte forman parte de las historias que nos acompañan permanentemente. Formatos ficcionales: cine, literatura y televisión; y no ficcionales: documentales, sacan provecho de estos gustos al acentuar la presencia de lo ilegal en sus tópicos. Pues los influjos del mal potencian los hechos en estrecha vinculación con la muerte. Lo macabro con sus detalles minuciosos nos atraen, quizás desde a *Sangre fría* (1966), de Truman Capote.

En este sentido, la cultura es una gran productora de manifestaciones artísticas impregnadas de fuertes cargas simbólicas. Ante esta vasta producción y por decisiones teórico-metodológicas, nuestros objetos de estudios son textos artísticos, entendido el texto como lo hace Lotman (1996), en tanto modelizaciones de lenguajes naturales que generan modelos de mundo y se organizan como sistemas. Además, el texto es un “dispositivo pensante” (Barei y Arán, 2006) dotado de cierta autonomía, con duración temporal y memoria propia.

Ahora bien, para disminuir nuestro rango de alcance, en nuestra investigación en curso nos centramos en producciones argentinas y latinoamericanas. De allí que observemos que, en Latinoamérica, atender a la cantidad de textos que se producen en el interior de cada cultura existente sería una tarea prácticamente imposible si pretendemos hallarlos en estado puro y netamente perteneciente a una en particular. No podemos desconocer que hay mezclas, préstamos, contaminaciones que se asientan en las bases de las producciones artísticas puesto que nuestras sociedades se han conformado cruzadas por la dominación cuyas consecuencias son, entre tantas otras, desigualdades, violencia y diferencias culturales.

Particularmente, centraremos nuestra atención en un género que cuenta con una enorme proliferación de textos en diversos formatos. Hablamos del género policial, surgido con los cuentos de

¹⁵ Extraído del blog de madres mexicanas de hijas desaparecidas:
<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.mx/>

Edgar Allan Poe “Los crímenes de la *rue morgue*” (1841) y “La carta robada” (1844). Aunque, si seguimos a Ricardo Piglia (1979), resulta posible afirmar que la literatura de investigación se habría iniciado con Sófocles y su *Edipo Rey*, no obstante, si tenemos que hablar el relato policial tal y como la conocemos hoy, la investigación no es el único elemento que la compone ya que el principal sería el detective. Gracias a esta figura nace el género policial como tal.

El potencial actual de este género reside en que “impregna hoy en día la vida cotidiana; tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos político-sociales de nuestro tiempo; penetra en millones de hogares” (Giardinelli, 1984:7-8). Es por esto que sostenemos como hipótesis de trabajo que el género policial se convierte en excelente vehículo para refractar los hechos sociales de cada época y latitud; particularmente, en este trabajo hacemos referencia al femicidio. Cuando hablamos de refracción, lo hacemos del modo en que lo planteara Voloshinov y Bajtín (1992) para quienes cada producto ideológico de la cultura “refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (p. 31), es decir, el medio ideológico al que pertenece es refractado en la obra artística.

Aquí, la obra artística policial que nos reúne es la serie televisiva policial *The Bridge* (FX, 2013- 2014)- *remake* de la serie danesa *The Bron/Brone*. Somos conscientes de que es un texto estadounidense, sin embargo, la frontera tanto física como simbólica que presente en la historia, sirve como una lectura del primer mundo, la pobreza, la marginalidad, el crimen y la violencia en México. Específicamente, atenderemos al primer capítulo, pues entendemos que plantea la situación inicial y el germen del problema que aborda en sus dos temporadas. Las series pueden entenderse como una expresión del arte sintético, pues poseen una gran capacidad para absorber diversos tipos de modos comunicacionales para luego integrarlos en un sistema único, así podemos definirlo como a un texto de carácter sintético o polifónico. En este tipo de texto, atendiendo a una noción ampliada, podemos observar un complejo montaje de estructuras semióticas y la intensificación de las relaciones extratextuales. Así, la serie se vuelve un instrumento de cognición que comporta, de manera dinámica, variados modelos de mundo.

La trama principal que desarrolla es la persecución de un asesino serial, cuyo primer asesinato es el de una jueza estadounidense en el Puente de las Américas que tiene como centro la frontera entre México y los Estados Unidos, luego de un apagón intencional de luz, aparece el cuerpo perfectamente colocado en ella. Esta situación atrae a las policías de ambos países. Del lado mexicano, Marco Ruiz (Damián Bichir) de la Policía de Chihuahua y del lado americano, Sonya Cross (Diane Cruger), de El Paso Homicidios. Ante esto, el detective Ruiz trabajará de manera conjunta con la Policía estadounidense para la investigación de este crimen, que no será el único que deban esclarecer.

Creemos que este asesinato le sirve a la serie como puerta que se abre a los conflictos fronterizos que existen entre ambos países: la inmigración ilegal, el narcotráfico, la corrupción y, lo que nos interesa principalmente, las mujeres desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez. El accionar detectivesco se despliega y de él van surgiendo historias particulares de femicidios y de desapariciones forzadas de jóvenes mujeres latinoamericanas. Estas situaciones podrían ser una o miles de las que se dan en México, ya que desde los 90 las desapariciones de mujeres son moneda corriente de Ciudad Juárez. Así, la serie estaría asumiendo un rol de exposición- y por qué no, de crítica desde la superioridad- de una situación por la que nadie pareciera hacer nada, ni siquiera las autoridades del Estado Mexicano.

MORIR POR SER MUJER

Como ya dijimos, en *The Bridge* (2013- 2014), los detectives están frente a un asesino serial que atrae el interés de los departamentos de policía de ambos países. Sin embargo, no son muertes comunes, estamos en presencia de femicidios, definidos por Russell y Jadford (1992) como el “asesinato misógino de mujeres por ser mujeres”. La atención de dichas dependencias se centra en el asesinato de la jueza Lorraine Gates (Mandy June Turpin) por el hecho de que el presunto móvil delictivo radicaría en las resonantes medidas por ella adoptadas como forma de evitar la inmigración mexicana. Al ser encontrada, uno de los miembros de la policía estadounidense afirma: “Están mandando un mensaje, ella es antiinmigración. Cree en la verja anti-sueños de hecho. No le gustan los mexicanos, cree que deberían quedarse en México.” (*The Bridge*, 01.01).

Luego del hallazgo, la detective Sonya exige el cadáver a Marco alegando la nacionalidad cuerpo y, consecuentemente, la correspondencia de la jurisdicción estadounidense para el caso. Ante ello, Ruiz cede el cuerpo, pero cuando los forenses lo levantan sucede algo inesperado, ya que está perfectamente dividido en dos partes: piernas y torso quedan de cada lado de la frontera; las piernas en Estados Unidos; el torso en México. Posteriormente en la autopsia, la forense le manifiesta a Sonya la causa de muerte de la jueza y le pide, mientras estaba mirando el torso, que observe las piernas del óbito. Al hacerlo, expresa: “brazos blancos, piernas marrones” (*The Bridge*, 2013: 01.01).

El cadáver se convierte en una especie de híbrido, la mitad estadounidense, la de una jueza; la mitad mexicana, Cristina Fuentes, una de las tantas chicas muertas en Juárez. En este cadáver los elementos no se logran fusionar, salvo en apariencias en la frontera. Las partes pertenecen al centro y a la periferia, al desarrollo y al subdesarrollo, a la legalidad y la ilegalidad, al yo y al otro indeseable.

Este tercer elemento creado, en este caso por un asesino, esconde detrás de la muerte, un mensaje mucho más fuerte y crítico de la realidad mexicana planteada en la serie. En los Estados Unidos, el

otro es el mexicano, “el mojado”, el que llega de manera ilegal a un país que se demuestra ordenado y se para en las esquinas para intentar conseguir trabajo. Ese otro no es visto como quien llega, en el último de los casos, a hacer el trabajo que los locales rechazan, sino que por el contrario para gran parte de la población en la que ingresa la jueza son una plaga a erradicar.

En la semiotización del cuerpo femenino que abre una gama de sentidos y representaciones que van desde sus textualizaciones mutiladas, ignoradas y olvidada hasta aquellas que se ubican en el *mainstream* social resulta posible delimitar relaciones entre poder y sexismo, que responden a la lógica del capitalismo tardío en los modelos culturales latinoamericanos.

Este nuevo tipo de capitalismo se entiende como la fase contemporánea del capitalismo que supone un modelo multinacional o de consumo erigido como una forma pura de capitalismo porque vehiculiza la expansión del capital a zonas que aún no habían ingresado. Hay una lógica del simulacro configurando la realidad, desde modelos antiguos con intencionalidades políticas nóveles, por ejemplo, en imágenes televisivas, para reforzar y repetir la lógica del capitalismo tardío. Esta situación es cuestionada por la política puesto que bloquea perspectivas de futuro en pos de repensar el porvenir en términos que van de lo personal que puede ser un cáncer a lo colectivo como víctima de una catástrofe natural y por qué cultural. En este contexto surge con gran fuerza el narcotráfico, sistema económico ilegal y multinacional, que representa dualmente la idea de catástrofe y de progreso. Además, para funcionar como tal requiere mano de obra en diversas actividades asociadas al delito en donde la mujer aparece o bien como parte funcional y elemento de exhibición, o bien como cuerpos desechables luego de su utilización sexual o de mulas de droga.

Desde nuestra perspectiva, hay una doble inscripción del género tanto en su manifestación discursiva (el policial como género secundario en el sentido bajtiniano) como también en el modo cultural de construcción de subjetividades: lo femenino. Aquí el cuerpo se ubica como mecanismo de frontera que ofrece tensiones de sentido que la cultura, a través de sus lenguajes, visibiliza. ¿Qué es tener un “cuerpo de mujer”? ¿Qué implicancias sociales conlleva ser mujer en ciertas coordenadas sociohistóricas? En este sentido, la semiótica de la cultura en sus más actuales discusiones (ecosemiótica/biosemiótica) supone un marco teórico propicio para leer trasposiciones entre los lenguajes corporales y los culturales que ponen de manifiesto ideologías de una “cultura en conflicto”. Porque, como sabemos, vivimos actualmente en una Globalización que viene a sostener la violencia ejercida por la Modernidad del siglo XV hacia los cuerpos, las sexualidades, las razas y aún las lenguas y lo saberes. La nueva dominación, según Barei, “acentuó sus aspectos más sutiles o más perversos de violación de los derechos humanos y acentuó asimismo las diferencias de raza, clase y género” (2012:28). En este último aspecto, cobran relevancia los

aportes de los estudios feministas, como aquellos propuestos por Judith Butler es su lectura de la teoría foucaultiana. Para Butler (2003), género y cuerpo no remiten solo a una función biológica, sino que están atravesados por la cultura y la lengua, y dan cuenta de formas que disciplinan a los cuerpos dentro de diversas redes de poder.

EL “ENSEMBLE” Y LOS ESTUDIOS INTERCULTURALES

La semiótica de la cultura lotmaniana surgida en la Escuela de Tartu, Estonia, se constituye como “una crítica en las fronteras” (Barei, 2012: 18) que permiten dar cuenta de articulaciones complejas que cimentan los textos que se producen también en América “y su modo de desestabilizar las construcciones ideológicas hegemónicas o como diría Lotman, de hacer explícitas “las confrontaciones con la realidad” (1999:204)” (Barei, 2012: 18).

Lotman (1996) se pregunta: “¿Por qué ninguna colectividad puede satisfacerse con un solo arte, sino que constituye invariablemente series típicas inherentes a ella?” (Lotman, 1996:115) A lo que él mismo se responderá que los hombres casi nunca emplean textos de manera aislada, sino que tiende a la utilización de *ensembles* que originan impresiones artísticas heterogéneas. Los *ensembles* determinan configuraciones en los textos artísticos, por un lado, hacia adentro y, por el otro, remiten al contexto entendido este como complejas yuxtaposiciones aglutinantes de diversas voces. De este modo, podemos pensar a *The Bridge* (2013-2014) como *ensemble* y como texto artístico que comporta un lenguaje que constituye un sistema de signos combinado por reglas, a su vez conforma una estructura poseedora de cierta jerarquía y que comporta un modelo de mundo.

En general, las culturas serían *ensembles* donde los lenguajes y los textos se ensamblan organizando fragmentos heterogéneos a los que Barei ubica en una zona “inter” que explica estas conjunciones en armonía o disenso: intertextualidad, interculturalidad, interlegibilidad, intersubjetividad, intermedialidad” (Barei, 2012: 21).

Marco Ruiz comenzará a trabajar conjuntamente con la Policía de El Paso. Previamente, le pide permiso a su jefe quien estaba jugando cartas con jefes de bandas narcotraficantes. El *ensemble* de Lotman (2000) resulta productivo para comprender cómo en el texto artístico se inscriben elementos exteriores al mismo y que forman parte del imaginario sobre la realidad mexicana actual que se acentúa y observa desde el *locus* de enunciación del Imperio, es decir, desde los Estados Unidos. La corrupción y la connivencia entre la ley y los narcotraficantes hará que, en la serie, Ruiz, tenga problemas para realizar su trabajo (durante el desarrollo de las dos temporadas, él se muestra alejado de la corrupción de la fuerza policial a la que pertenece). En otras palabras, el texto artístico tiene conciencia de la época, del espacio y de la historia, aunque también posee memoria o parcelas de memoria de la cultura que se resemantizan según el contexto cultural en el que se inscribe la obra.

Pues esta situación inicial de un cuerpo híbrido en la frontera, un ensamble dentro de otro mayor, resignifica la muerte de dos mujeres de diferentes realidades. En el caso de la jueza, una mujer con una familia ideal, pero que encarna una ideología con la que el asesino serial de la serie no comulga: la instalación de una verga antiinmigración y con ella los prejuicios xenófobos que refracta. Este entendimiento del otro, del inmigrante, dentro de un territorio que se esgrime como ejemplo de progreso y de bienestar considera un tipo humano que se aleja de los inmigrantes humildes que la serie muestra cruzar la frontera. En cambio, Cristina Fuentes es la típica joven trabajadora mexicana que forma parte de una empresa maquiladora en las que las condiciones laborales rozan la explotación y, luego, se dedica a la prostitución, situación desde la cual los narcotraficantes hacen uso de desuso del cuerpo femenino como si de ellos fueran dueñas. No es poco importante cómo se aborda en la serie el hecho de hay miedo entre las mujeres porque nunca se sabe si regresarán o no a casa.

A pesar de lo recientemente comentado, el texto será deconstructivo y constructivo con respecto a sus lenguajes anteriores, no obstante, es limitado ya que lo dotan de estructuralidad y lo definen, por ejemplo: en la serie, el comienzo se da con el femicidio y el fin con la parcial resolución que se da del caso en la primera temporada. Además de ser limitado tiene apertura porque sus fronteras son móviles y eso facilita la permeabilidad y la inserción de lenguajes al texto, en sus diversas capas. En síntesis, podemos decir que en un solo texto artístico hay diversos tiempos, lenguajes y voces (perspectivas) que marcan el *ensemble*.

LA FRONTERA COMO ELEMENTO CENTRAL

La aparición de este híbrido pondrá en jaque los límites policiales de ambos países, en México se intenta (o al menos Marco anhela) la utopía de vencer a la corrupción y la posibilidad de construir una policía que luche contra el delito y que deje de ser parte esencial en él. En cambio, Estados Unidos aparece todo el tiempo como un país donde la verdad siempre debe descubrirse, pero a la vez, se muestra que no es invencible y que no logra contener todo lo que sucede en cuanto a la inmigración mexicana.

De este modo, la frontera se vuelve permeable y plausible de ser atravesada de manera ilegal para el beneficio económico de algunos particulares. “Lo que importa no es solo la existencia de uno y otro espacio, de un adentro y un afuera, sino el “hecho mismo de la presencia de una frontera” (Lotman, 1996:29), es decir, de una zona sometida a leyes de intercambio y traducción”. Quizás la frontera es capaz de constituirse en sí misma como un “entre-lugar” (Bhabha, 2007) o, en términos de Silvia Barei (2012), un “lugar-entre”, en donde oposiciones binarias se difuminan, se desplazan y se despliegan. Este

entre-lugar, un espacio híbrido de práctica y negociación, podría convertirse ese terreno no deseado ni reclamado por ninguno de los dos países que la rodean. Las fronteras generan conflictos, *The Bridge* (2013-2014) no es la excepción y tampoco nos resulta inocente que en ella se coloquen dos mitades de cadáveres femeninos.

La semiótica de la cultura como crítica de las fronteras (Barei, 2012) ofrece aquí, a pesar de una marcada tensión entre el adentro y el afuera, la posibilidad de pensar en leyes de intercambio, traducción e integración. La frontera es “un lugar bilingüe que promueve adaptaciones, reelaboraciones y traducciones que territorializa un complejo colectivo” (Barei, 2012: 81). A lo largo de la serie, se podrá ver que las fronteras son múltiples y que son empleadas para cometer delitos de trata, de narcotráfico y de lavado de dinero. Es un espacio en tensión donde la policía estadounidense y Ruiz intentarán acabar con los conflictos.

Sin embargo, esta joven no era una inmigrante ilegal, como se pensó en un comienzo, es una de las tantas desaparecidas en Ciudad Juárez. Una parte del cuerpo fue encontrado mutilado, junto con veintidós personas más; un enfrentamiento entre miembros cárteles de droga. Otra parte había sido guardada por el asesino para “rearman” un nuevo cuerpo. Esta mujer, Cristina Fuentes, ejercía la prostitución como medio de supervivencia en un espacio hostil donde narcotráfico, sexo y delincuencia se vuelven una misma cosa.

Creemos que el puente que sirve de frontera en ambos países materializa la metáfora del lugar entre, ese espacio de traducción y tránsito que une y a la vez separa dos países con conflictos comunes y modos de vivirlos marcadamente disímiles. No hacemos referencia solo a la frontera como concepto geopolítico que delimita y excluye sino como un espacio complejo que conecta los espacios de significación que la serie nos presenta. Un espacio simbólico de disputa sobre el correcto modelo de justicia que debe imperar y sobre el intento de imponer el modelo estadounidense en un sistema totalmente dañado por la corrupción como lo es el mexicano.

CONSIDERACIONES FINALES

Cada individuo posee un *status* dentro de la sociedad, *status* que le es impuesto con independencia de su voluntad y como resultado del hecho mismo de haber nacido en dicho contexto socio-cultural. Nacer mujer se vuelve una debilidad inherente en contextos generalizadamente machistas. El concepto género es un constructo social en permanente transformación y no una propiedad fija y terminada de los sujetos, por lo tanto, condenada a la perpetua repetición de los miembros de cada sociedad.

Como lo plantea Butler (2001), el sexo es un hecho atribuido, biológico, naturalmente necesario y fáctico (se nace macho o se nace hembra); en cambio, ser humano implica “ser sexuado” Mientras que el género es “la construcción cultural variable del sexo”, por lo tanto, ser

mujer se vuelve un logro cultural variable donde ciertos significados son adquiridos o empleados en determinado campo cultural/sociedad. Así, vemos que nadie nace con cierto género, sino que se adquiere y se forja. Venimos al mundo como machos o como hembras y gracias a procesos de socialización nos volvemos varones o mujeres.

En la serie, el asesinato de Cristina no fue investigado, como tampoco son investigadas las desapariciones de mujeres en Juárez. En general, son mujeres pobres, sin trabajo o con trabajos casi-esclavos en las maquiladoras locales, vidas que no importan. En cambio, la de una jueza en Estados Unidos no pasa inadvertida. En ambos casos hablamos de mujeres, pero parece que no todas tienen el mismo valor de humanidad para que la verdad traiga justicia ante cada desaparición, prácticamente siempre, seguida de muerte. Entonces, ¿qué características se deben reunir para ser efectivamente humanos?, ¿las vidas de quiénes cuentan como vidas dignas de ser cuidadas y respetadas?, ¿por qué mujeres podemos llorar en sus tumbas y cuáles nunca las tendrán?

El primer episodio de la serie termina con un mensaje del asesino de la jueza que nos permite vislumbrar, aunque de manera superficial, respuestas a estos interrogantes:

Hay cinco asesinatos por año en El Paso. En Juárez, miles. ¿Por qué? ¿Por qué una sola mujer blanca es más importante que muchas otras del otro lado del puente? ¿Cuánto tiempo puede El Paso apartar la vista? Nos esperan tiempos interesantes. Este es solo el comienzo. (*The Bridge*, FX, 2013: 01.01))

Este mensaje, vaticina el desarrollo de la serie debido a la planificación que tienen los crímenes que, gradualmente, se van cometiendo a lo largo de los episodios. El asesino intenta que la Policía de El Paso preste atención a lo ocurrido en Juárez y colabore con las desapariciones forzadas de las jóvenes mujeres, en una especie de misión humanitaria contra el crimen organizado. Este se presenta como un justiciero, pero que a la vez asesina del mismo modo del que son asesinadas las personas por las que reclama. Podríamos pensar que ambas ciudades forman parte de aquello que Alejandro Grimson (2011) denominara “configuración cultural”, una comunidad separada por una frontera que tiene estilos de vida diferentes, pero a la vez similares.¹⁶ Los individuos viven vidas interculturales, sería un ideal situarlos en una homogeneidad cultural permanente. En este sentido la existencia de la frontera y el trabajo mancomunado de las dos fuerzas policiales echaría por la borda la posibilidad de una impermeabilidad simbólica.

¹⁶ La cultura puede ser vista como un constructo, en ella hay diversas configuraciones culturales que se superponen y conviven. En cada configuración los elementos están ligados entre sí y son parte de movimientos dinámicos. Las tramas simbólicas se comparten, a pesar de las desigualdades de poder. “La noción de configuración busca enfatizar tanto la heterogeneidad como el hecho de que ésta se encuentra, en cada contexto, articulada de un modo específico” (Grimson, 2011: 28).

Tampoco debería existir un bloqueo ante la ayuda policial que necesitaría Ciudad Juárez por parte de la vecina Policía de El Paso. Hay una marcada denuncia de una verdad triste y desalentadora, la connivencia del crimen organizado y la Policía. Como estos crímenes atraviesan la frontera, nuestra idea de una configuración cultural de las fronteras es posible de analizar aún con mayor profundidad.

El asesino muestra que entre las personas hay jerarquizaciones que gozan de mayor *status*: los blancos valen más que aquellos cuyas pieles son más oscuras, una persona con estudios o formación profesional vale más que una joven pobre y prostituta. Son las apariencias y los logros sociales los que indican el valor de las personas y, en consecuencia, la posibilidad de obtener justicia en una muerte violenta.

Finalmente, creemos que, en la compleja trama de esta serie, *The Bridge* (2013-2014), los cuerpos vulnerables y proclives a la violencia son los otros, cuyos cuerpos tienen ciertas características que los diferencia (los inmigrantes, las mujeres, los pobres, los vagabundos, los drogadictos). Hay personas que interesan y quienes son olvidadas o descuidadas. Las mujeres mexicanas viven en constante riesgo de convertirse en la próxima en ser secuestrada, obligada a prostituirse y, luego, asesinada. Son las familias las que quedan, familias de bajos recursos que se someten a una justicia corrupta que no investiga. Mujeres por las que no se puede llorar y cuyas historias, a través de la de Cristina Fuentes y de otros casos que no hemos mencionado en este trabajo, le permiten refractar a la serie una situación social que preocupa y que crece constantemente en fronteras que no siempre tienen dueño.

REFERENCIAS

- BHABHA, H. K. (2007). *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- BAREI, S. (2012). *Culturas en conflicto*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- BAREI, S. y Arán, P. (2006). *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri M. Lotman*. Córdoba: El Espejo
- BUTLER, J. (2003). "Violencia, luto y política" (Debate). *Íconos: revista de ciencias sociales. FLACSO - Ecuador* (17): pp. 88-99.
- ____ ([1990] 2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversion de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIARDINELLI, M. (1984). *El género negro*. Córdoba: OpOloop Ediciones.
- ____ (2013) *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital intelectual.

GRIMSON, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

LOTMAN, I. (1996). *La Semiosfera I*. Valencia: Frónesis.

____ (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.

PIGLIA, R. (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI

VOLOSHINOV, V. y Bajtín, M. (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza editorial.

CORPUS

The Bridge (2013-2014) (DVD) FX. Escritor: Rosenfeldt, Hans. Director: Naranjo, Gerardo. Estados Unidos. Fecha de emisión: desde el 10 de julio de 2013.

Datos de la autora

Jimena Bracamonte es Licenciada y Profesora en español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, se encuentra en fase de redacción de su tesis de la Maestría de Lenguajes e Interculturalidad en la Facultad de Lenguas en torno al concepto de modelización del detective en novelas policiales contemporáneas argentinas. Es Becaria Doctoral de SECYT (2018-2020).

El lenguaje del Derecho: tradición o exclusión

Mariana Gutiérrez Aldrete

Doctoranda de Medios, Comunicación y Cultura

Universidad Autónoma de Barcelona

mariana_aldrette@hotmail.com

Recibido: 15 de mayo de 2018

Aceptado: 25 de junio de 2018

Resumen

El presente trabajo hace un análisis del lenguaje del Derecho desde un punto de vista semiótico y mediante el Paradigma de la Teoría General de Sistemas. Analiza los signos creados por el hombre que se representan a sí mismos y a otros “trascendentales”, su interacción en el lenguaje y en la creación de símbolos. La simbología utilizada en el Derecho proviene de una larga tradición metafísica e histórica que por su carga imaginaria produce expectativas en la sociedad que son complejas de satisfacer lo que deviene en la tensión entre facticidad y validez.

Palabras claves: lenguaje; sistema; autorreferencial; Derecho; símbolo.

Abstract: The language of Law: tradition or exclusion

The present work is aimed to analyze Law Language since a semiotic viewpoint and through General System Theory. Analyze the signs created by humanity that represents itself and others “transcendental”, its interaction in the language and in the creation of symbols. The symbology used in the Law comes from a long tradition of metaphysics and history with imaginary load that produces expectations in society that are complex to satisfy that produce the tension between facticity and validity.

Keywords: language; system; self-referential, law, symbol.

INTRODUCCIÓN

El objetivo general del presente trabajo es hacer un análisis de la forma en que la sociedad se relaciona con el sistema jurídico. Según el paradigma de la Teoría General de Sistemas, la sociedad es una red de intercomunicaciones que puede dividirse en subsistemas como el jurídico y político. A su vez, estos contienen su propia red de comunicación que se autoconstruye y está en constante movimiento. Para esta teoría el sistema jurídico es un sistema operacionalmente cerrado, lo que no significa que no tenga comunicación con los demás sistemas, sino que tiene entradas y salidas de información bastante estructuradas por lo que permite un flujo de información moderado.

El uso del lenguaje en el sistema jurídico podría ser percibido como oscuro para la comunidad y, sin embargo, la comunicación con aquél es ineludible cuando se encuentra con la problemática de solicitar del Estado la satisfacción de necesidades privadas o colectivas. Esto puede resultar en confrontación, ya que el mundo actual está pleno de expectativas y de estas devienen las necesidades subjetivas, que pueden ser diferentes entre cada individuo, dejando al Estado como un mediador entre necesidades individuales.

EL PUNTO DE VISTA SEMIÓTICO

Jonh Deely (1996) dice que los seres humanos somos esencialmente narrativos. Los niños aprenden la importancia de las reglas en los juegos y la cultura mediante las historias que les son contadas: antes de conocer el mundo a través de sus propias percepciones, han conocido lo que los otros les cuentan del mundo y cómo funciona, por lo que se crean una idea de lo que existe “allá afuera”.

El “ente real” preexiste al interpretante, la naturaleza es una realidad física independiente e indiferente a la fuente de los signos que en ella existen. La semiosis existe en la naturaleza. Cuando el cielo se llena de nubes grises, este es un signo de lluvia. No es necesario que se le interprete para que en realidad llueva o no; sin embargo, los signos que se crean en la mente del sujeto al ver las nubes grises son los que se pueden expresar en el lenguaje y estos son susceptibles del error o la mentira. Esto lo encontramos en la técnica de perspectiva en el Dibujo. Durante la primera mitad del siglo XV, el arquitecto Filippo Brunelleschi dictó las reglas para lograr la perspectiva, su uso puede engañar al ojo humano y lograr tal profundidad en una imagen de dos dimensiones que parecería que se está mirando por una ventana hacia el horizonte.

Pero si podemos ver una obra tan real, ¿cómo logramos saber la diferencia entre lo real y lo creado? Claro, existen otras formas de percibir además de la vista. Si tocamos la pintura descubriríamos el engaño; sin embargo, existen casos en los que no es tan fácil llegar a la

verdad. Por un lado, una vez conocido que la técnica de la perspectiva en el dibujo puede ser hiperrealista este conocimiento puede transformarse en un signo que será interpretante para situaciones similares en el futuro y quizá cuando veamos obras hiperrealistas en un museo. Lo que sabemos de la perspectiva aunada al contexto del museo no sea necesario tocar para saber que vemos una obra y no el horizonte y habremos creado un signo trascendental. Esto no quiere decir que absolutamente todo aquello con lo que un sujeto tenga relación, es susceptible de afectar todo lo que se conoce, por lo que hay relaciones más trascendentales que otras. A esto lo llamamos “relativo trascendental”, que es tomar un signo y hacerlo importante para el sujeto y a partir de este relativo se pueden explicar otros signos. Es decir, un objeto se abstrae en la mente del sujeto, se convierte en signo y si se convierte en “relativo trascendental” este signo se representa a sí mismo y a otros en relación.

DEFINICIÓN DE LENGUAJE

Los signos lingüísticos son una subespecie y el ser humano animal lingüístico, escribe Deely: “La habilidad para comprender la estipulación real de los signos lingüísticos, en contraste con hacer asociaciones basadas en sus aspectos perceptibles, es justamente lo que se quiere decir con “inteligencia” en el sentido específico de la competencia lingüística” (Deely, 1990: 184). Estas competencias comprenden todo aquello que nos puede ayudar a transmitir el mensaje que queremos enviar a nuestros interlocutores, por lo que el lenguaje no se refiere solo a las palabras, también es la cultura.

Para Hegel, el signo lingüístico es un instrumento de la filosofía del espíritu que permite a la inteligencia apropiarse de la naturaleza, para abstraerlo en una creación propia, una creación del espíritu.

El lenguaje es la mediación o el paso entre lo sensible y el sentido, entre la intuición y el pensamiento; mediación que es dialéctica pues se mueve en ambos sentidos, no solo lo singular se torna general, sino que también ocurre en proceso inverso (Pérez Garcés, 1999: 14).

En la filosofía de la naturaleza, el sujeto existe para lo exterior y es con respecto a aquel, se olvida de sí mismo. Esto es a lo que Hegel llama el “Espíritu subjetivo” (el *en sí*). Cuando este sujeto toma conciencia de esa enajenación, comienza entonces su camino hacia sí mismo, a través del signo. Y es mediante este espíritu que el sujeto puede conocer y racionalizar el mundo exterior e interiorizarlo, logrando el “Espíritu objetivo” (el *para sí*). La síntesis es el “Espíritu absoluto”, que otorga el conocimiento de la verdad. Las dos primeras etapas de la tríada dialéctica son pasajeras, son parte del camino al absoluto, que es el espíritu libre.

El espíritu objetivo es la libertad de espíritu, pero expresada ya exteriormente en la concreción de la moral, el derecho y las instituciones creadas a partir de la voluntad, que sería semejante a la razón práctica de la que habla Kant (Hegel, en Pérez Gárce, 1999:14).

Es así que al realizar un análisis del lenguaje nos encontramos en la tercera fase del espíritu, este metalenguaje¹⁷ también está construido por signos que existían previos a la investigación, pero se convierten en una creación del espíritu del investigador. Hegel hace también una distinción en esta tercera etapa, el espíritu teórico y el espíritu práctico. En el primero se lleva a cabo el proceso de abstracción del objeto y su correspondiente transformación en signo. En el segundo, el espíritu libre tiene la voluntad de la creación, el reconocimiento del deber ser, crea un juicio, que es la fuente de la moral y el derecho.

El signo es una representación de algo, que puede existir en la naturaleza o puede ser una creación. A su vez el lenguaje es la interacción de los signos lingüísticos, un proceso cognoscitivo para el individuo por lo que ha sido estudiado por la Psicología. A pesar de ello existe una contingencia al estudiar el lenguaje desde un punto de vista social.

Si el lenguaje es la interacción de los signos, ¿cómo interactúan? Es una estructura construida por la inteligencia del sujeto, que es usado por una comunidad de sujetos, para poder entender y significar lo que el otro quiere externar. Es necesario que existan ciertos usos del lenguaje que son conocidos por los sujetos que intervienen. Estas reglas son utilizadas por un grupo determinado como un juego, a esto Wittgenstein (Wittgenstein 1986:38) en su segunda época lo llama “los juegos del lenguaje” y señala que para entender el lenguaje es necesario también conocer las reglas. Estas tienen que ver con los signos más allá de los lingüísticos, todo aquello que nos sirve para darnos a entender con los interlocutores, lo que pueden ser signos específicos para una sociedad o momento temporal particular. Por ejemplo, podemos decir que si se llamara por teléfono a alguna persona de hace mil años e intentáramos explicarle lo que vemos en este momento, probablemente no nos entendería, ya que las referencias que usaríamos no serían conocidas por aquella. Esto demuestra que incluso los juegos del lenguaje tienen su temporalidad al igual que su espacio físico o su materia.

Hemos definido al lenguaje como un instrumento para interiorizar y exteriorizar signos, pero existen todavía más factores a considerar. Habermas va más allá de los teóricos del lenguaje al agregar la racionalización que el individuo hace del mundo y de otros mundos a la fórmula para sentar el lenguaje como fundamento para una teoría de la Acción Comunicativa (Habermas, 1987). Esto hace referencia a que existe una característica definitoria en la decisión del sujeto para comunicarse, el interés.

Habermas propone diferenciar el mundo interno o subjetivo, lo que Hegel había descrito como el espíritu subjetivo, como

¹⁷ Metalenguaje, en términos de Empirismo Lógico.

complemento del mundo externo y no así como pasos escalonados de un método como afirmaba Hegel, por lo que el proceso de aprehensión se realiza conjuntamente entendiendo el mundo interno y el externo y es el individuo como ser dotado de inteligencia el que racionaliza este conocimiento para la creación de su mundo interior, así como para la creación de mundos compartidos con otros sujetos, lo que entenderíamos como un imaginario social. Al respecto, como dice él mismo: “Este concepto presupone que los sujetos pueden referirse a más de un mundo que al entenderse entre sí sobre algo en uno de los mundos basan su comunicación en un sistema compartido de mundos” (Habermas, 1987: 358).

Este autor nos habla de una fuerza ilocucionaria que es definida por el interés del hablante. Su intención radica en motivar para ser escuchado y para contraer un vínculo racionalizado que motive a sus interlocutores para actuar de una forma en que el hablante tiene su interés. Es decir, el interés del individuo define su acción en el lenguaje, una acción destinada al entendimiento tiene una fuerza locucionaria y una acción orientada al éxito tiene una fuerza ilocucionaria.

LENGUAJE Y SOCIEDAD

En este apartado nos enfocaremos a describir la función que tiene para un conjunto de individuos que comparten una visión de la realidad, un “juego de lenguaje” ya creado, con sus respectivos usos, temporalidad y aceptación, es decir que comparten un mundo, el mundo de la “cultura”.

Para Hegel, el mundo de la “cultura” es un mundo extrañado de sí, que para que un individuo pueda participar en los “juegos del lenguaje” de una sociedad. Debe conocer las reglas y assimilarlas, perder su individualidad que ha ganado en todo el proceso cognoscitivo de abstracción y creación del mundo interno, para entonces utilizar un conjunto de reglas preestablecidas en donde el individuo como ser en sí y para sí ya no tiene ninguna importancia. Este proceso de inserción en la sociedad se contrapone a la búsqueda del espíritu absoluto y la búsqueda de la libertad de espíritu, por tanto, el individuo debe enajenarse en la sociedad, tanto que resulta extraño a sí mismo hasta el punto de no reconocerse.

Esto produce la bipolaridad de dos mundos: por un lado, el mundo objetivo en el que viven los sujetos, el de la cultura que trasciende al sujeto, y que se encontraba ahí antes de su llegada y se encontrará ahí después de que se haya ido; por otro lado, el mundo de la abstracción que es la esencia de aquel. Estos mundos no se complementan, sino que son opuestos y el éxito de la inserción del individuo en la sociedad depende de la medida en que abandona su propio mundo.

Esta enajenación del individuo en la sociedad produce una contradicción psicológica, que es personal, pero a la vez colectiva y es una característica de las sociedades de nuestro tiempo, como dice

Ranulfo Pérez Garcés, “la sociedad civil se caracteriza por el momento donde el sujeto se realiza e integra como individuo dotado de derechos propios en una comunidad determinada. En la sociedad civil cada ciudadano se enfrenta a otro en una lucha por hacer valer sus propios fines subjetivos...” (Pérez Garcés, 1999: 85). Así, el individuo solicita al Estado la defensa de sus intereses que considera derechos subjetivos, no así los intereses de la colectividad, por lo que el Estado se ve envuelto en una serie de solicitudes de intereses particulares y se transforma en una entidad gobernada por ese interés particular.

El lenguaje tiene la función de expresión de la individualidad del sujeto y así mismo tiene una función de hacer factible la organización de la sociedad. Pero si estos mundos se contraponen, ¿cómo se logra la enajenación del individuo para que permita la pérdida de sí mismo y así lograr un bien mayor que es la permanencia del orden establecido? El lenguaje de la adulación -decía Hegel- en el que se hace creer al individuo que existen virtudes más altas a las que se puede tener acceso únicamente viviendo en sociedad, como son el honor de defender a tu sociedad en una guerra, puedes llegar a ser un héroe, la posibilidad de una vida eterna en un mundo superior a este, la admiración y el poder (Hegel en Pérez Garcés, 1999). El lenguaje como fenómeno social es la forma en que los signos se organizan e interactúan para que se conformen en ideas y juicios de valor, pero el lenguaje y la cultura se definen entre sí a través de mecanismo complejos. Algunos con objetivos específicos como el lenguaje de la adulación, pero otros son tan antiguos que ocultos del significado obvio tienen uno más allá que permite una “relación trascendental” con el individuo y que es parte del imaginario social: los símbolos. Carl Jung señala:

Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung, 1995: 20).

La Psicología diría que los sentidos reaccionan ante lo que acontece en el mundo y en la mente se convierten en sucesos psíquicos, en signos. Pero la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica, a esto le llamamos “el inconsciente”. La afirmación de la existencia del inconsciente presupone la existencia de dos individuos habitando dentro de uno mismo, lo que es una personalidad dividida. Esta aseveración concuerda con lo que ya nos venía diciendo Hegel sobre la contraposición del mundo objetivo y el mundo subjetivo. Estos dos individuos no se conocen, pero su bifurcación radica en la contraposición de esos mundos. Las dos personalidades persiguen diferentes cosas: la parte consciente del individuo es la que intenta jugar un rol dentro de la sociedad y conseguir con esto la autorrealización prometida por el mundo de la cultura, y la trascendencia que implica la

inmortalidad del individuo como parte de una sociedad que puede llenar los conflictos de la psique del individuo, así como sus deficiencias.

En este sentido resulta responsabilidad de la sociedad el lidiar con la personalidad disociada¹⁸ de sus súbditos para que puedan seguir siendo miembros activos y productivos en la máquina social. Como explica Jung, en algunos pueblos como la tribu Nyanga del Congo se entiende esta personalidad con la existencia de dos almas, el alma del ser y el “alma selvática”. Esta puede radicar en un animal o en una planta. El individuo toma rasgos característicos de su “alma selvática”, si es un animal feroz, de esta forma se comportará el individuo ya que considera que el animal y él son uno mismo.

Puede ser que a nosotros que vivimos en una sociedad “civilizada” nos parezca arcaica la creencia de que la personalidad depende de su “alma selvática”, o que un individuo pueda pasar la vida creyendo que es mitad ave o mitad tigre y que esto lo defina en su actuar con la sociedad, pero se trata exactamente del mismo principio que tiene la idea de los signos Zodiacales. Un gran sector de la población está seguro de que la fecha y la hora de su nacimiento son decisivos en la consolidación de su personalidad, y que este hecho es ajeno a la voluntad ya que aquellas características que son llamadas virtudes o defectos escaparían de su control al depender del signo zodiacal al que le es atribuido.

La novela clásica de 1886 de Robert Louis Stevenson *El Doctor Jekyll y el Señor Hyde* es el perfecto ejemplo de la personalidad disociada. Narra la situación atribuyéndole cambios físicos al individuo que literalmente se transforma en otra persona. Esta ha sido de las historias más plagiadas y rehechas en libros, comics, películas, etcétera. La versión más moderna, el Doctor Banner y Hulk el homólogo verde del señor Hyde, son parte del imaginario social actual y que hace de tranquilizante para todos los individuos que desarrollan la consciencia de la personalidad disociada.

Este es un ejemplo de cómo los símbolos se reinterpretan y se utilizan para nutrir la cultura cambiante.

Durante la historia de la humanidad, las religiones han sido guardianes de los antiguos símbolos, algunos al alcance del conocimiento de todos, otros resguardados para los iniciados. Una de las colecciones de antiguos símbolos y que sigue vigente es el Tarot. No existen datos exactos de la creación del Tarot ni autor, sin embargo, se atribuye como producto del saber judeocristiano hacia el año 1000 aproximadamente. Hay bastantes versiones, el Tarot más antiguo conocido es el de la Abadía de Saint-Victor de Marsella que es anterior a 1337, año en que se prohíben los juegos de cartas (Jodorowsky, 2004).

¹⁸ Disociación significa escisión en la psique la cual produce neurosis (Jung, Carl Gustav et al., op. cit., nota 11, p. 24).

En términos de Niklas Luhman, la sociedad es un sistema autopoietico¹⁹ y autorreferencial²⁰, por lo que, si consideramos que la comunicación es el elemento autopoietico, el intercambio de signos que realizan los individuos es lo que permite la existencia de la sociedad, el contenido de las comunicaciones será lo que creará la consistencia del sistema. De manera que el individuo no es la sociedad, sino que la posibilita con su comunicación, y si la sociedad es un sistema que se autorrefiere, no es definida por la individualidad del humano, pero si cambia y se reinterpreta a sí misma.

EL SISTEMA DEL DERECHO

Para Hans Kelsen (1988: 3) el derecho es un orden de la conducta humana; y un “orden” es un conjunto de normas. La palabra Derecho proviene del latín *directum* o *regere* que significa dirigir, la palabra usada en roma para designarlo es *ius* que es una contracción de *jussum*, participio de *jubere* que significa mandar.

La voz del derecho es equívoca, pues comprende varias acepciones; como regla general de conducta obligatoria (norma jurídica), como disciplina científica (ciencia del Derecho), como facultad de un individuo (derecho subjetivo), como algo ideal o patrón de justicia (Derecho natural) (Galindo, 1989: 40).

Rolando Tamayo y Salmorán (1998) nos explica, siguiendo a L. A. Hart, que el Derecho disminuye las opciones de comportamiento de los individuos, ya que produce una conducta u omisión obligatoria por lo que deja de ser optativa. En este sentido, es también labor del Derecho crear los mecanismos para modificar la conducta no solo de un individuo sino de todo el grupo social, por lo que existe en el Derecho un elemento persuasivo. Una vez que se ha señalado que una conducta u omisión dejan de ser optativas, es necesario persuadir al grupo para que cumpla con esa estipulación. Allí es donde entra en juego la idea del castigo y la doble aplicación de la norma. Por un lado, el sujeto que comete o deja de cometer la conducta obligada se le impone el castigo y los demás sujetos dejan de cometer o realizan la conducta obligada por la amenaza de la aplicación del castigo.

El Derecho además tiene un carácter institucional porque requiere un ente que señale las conductas obligatorias, aplique y ejecute las sanciones. Es aquí importante señalar la definición de norma

¹⁹ La *autopoiesis* del sistema es la afirmación de que mientras exista flujo de comunicación el sistema continúa existiendo, tal como sucede en los organismos biológicos que viven mientras pueden procesar sustancias, en el sistema social el elemento autopoietico es la comunicación. Véase Luhman, Niklas, (1998) *Lineamientos para una teoría general*, 2ª ed, trad. de Javier Torres Nafarrete coord., México, Anthropos.

²⁰ Un *sistema autorreferencial* es aquel que, para realizar sus operaciones, se remite a lo que ha acontecido dentro del mismo sistema con anterioridad, por lo que se reproduce a sí mismo. Véase, *Ibidem*.

jurídica para Salmorán: “Medio (oral o escrito) por el cual cierta instancia social (e.g., el príncipe) establece que conducta es obligatoria” (Tamayo y Salmorán, 1998: 12).

Para Luhman, un sistema social es un orden emergente de las relaciones de doble contingencia a través de inputs y outputs de cajas negras. Todo lo que no está dentro del sistema es entorno, los sistemas son entorno de otros sistemas. “Los sistemas se constituyen y mantienen mediante la creación y la conservación de la diferencia con el entorno, y utilizan sus límites para regular dicha diferencia” (Luhman, 1998: 40). Las características para definirlo son:

1. *Unidad de operación.* Deben existir en el sistema una homogeneidad de operaciones que puedan definir al sistema.
2. *Existencia de una constante diferencia respecto al entorno,* un sistema es en relación al entorno que es el no sistema.

A partir de esta definición de sistema, para diferenciar al Derecho tendríamos que comprender qué es Derecho y qué no lo es. Luhman explica que el Derecho es un subsistema (del Sistema Social) autopoietico y clausurado operacionalmente. No estamos hablando de aislamiento. El sistema Derecho tiene comunicación con otros sistemas del entorno, la clausura operacional es que el sistema para realizar sus operaciones debe buscar dentro de su propia historia un referente para resolver una contingencia y seguir operando, al respecto Luhman: “Las comunicaciones jurídicas tienen, siempre, como operaciones del sistema de derecho una doble función: ser factores de producción y ser conservadores de las estructuras” (Luhman, 2003: 32).

La comunicación en el sistema del Derecho tiene sus propias reglas para operar. La forma en que se autorrefiere está definida por el sistema, así como preestablecida la manera en que podría modificarse. Es decir, para crear una norma nueva, existe una ley que señala el proceso de creación de la norma, a su vez esta ley es producto de una ley anterior o se basa en una superior como la Constitución de un Estado. A su vez, las Constituciones emanan de un poder Constituyente que tiene una normatividad y así sucesivamente como la tautología “El Derecho es lo que el Derecho dice que es Derecho”.

POLÍTICA Y DERECHO

El derecho es creado sino mediante un instrumento jurídico previamente establecido, así mismo el poder político se entiende como coactivo ya que para eso es posibilitado por el derecho. En la teoría contractualista de Hobbes, en la cual la voluntad del pueblo es la que otorga al gobernante la facultad de imponer su voluntad a los demás miembros es la base de la interacción entre estos dos subsistemas (Hobbes, 1983). Así, el derecho es también un medio de control político. Esto crea conflictos. Es decir, en el intento por mantener el poder, el subsistema político manipula el derecho y lo usa como su instrumento para lograr sus fines, pero el derecho debe hacerse después

competente para solucionar estas mismas problemáticas. En este sentido, Luhmann no niega el “Estado de Derecho” como idea de una comunidad respetuosa de la ley; sino que más bien lo que esa “formula” (como él lo llama) ha dado la falsa idea de Estado y Derecho como un solo sistema, es decir que la idea de “Estado de Derecho” implica que la política es completamente reglamentada por el derecho y el derecho totalmente creado por los actores políticos en función de intereses netamente políticos, pues este concepto es el que está errado.

Uno de los principales indicadores que trata sobre sistemas diferentes es la codificación de ellos, pues en el sistema político -sin importar del tema del que se hable o por el que deba pronunciarse el gobierno- siempre habrá oposición. Es el caso de los partidos políticos. Aunque la decisión radique en quien tenga el poder político, es la opinión pública la que debe ser tomada en cuenta. Ella se considera por quien toma la decisión, puesto que es por lo público sobre lo que debe versar la cosa política. Esto no es así en el derecho, pues no existe el concepto de oposición en él, ni tampoco decisiones que deban ser tomadas por quien tenga el poder. Ello debe tomarse en consideración al caso particular, porque si existiese oposición a la decisión del derecho esta no sería derecho, sino política.

SOCIEDAD Y DERECHO

Históricamente el Derecho tiene sus orígenes junto a la religión. En las primeras civilizaciones, si bien ya existía un orden normativo, este era dado a la civilización como un conocimiento superior traducido por un individuo que tenía el monopolio de la comunicación con el ser divino. Eran los Dioses quienes imponían la conducta obligatoria a los sujetos y el guía espiritual era también el guía conductual. Esta persona, el sacerdote, el mago, el chamán es también el que más sabe, y sabe porque su conocimiento del mundo ha sido mostrado a él a través de una iniciación en el mundo de lo sobrenatural. Así es, la religión y el derecho fueron uno mismo, un solo sistema, que posteriormente evolucionó en una bifurcación para conformar dos subsistemas casi opuestos. Lo cierto es que el derecho nunca perdió la esencia de haber nacido de ese simbolismo utilizado en la antigüedad para explicar lo que estaba más allá del conocimiento humano, impregnándose de ritos y solemnidades que son parte de su lenguaje jurídico.

El sistema se autorrefiere y por lo tanto se continúa desde aquello que fue su origen. Así como la antropología llama Misoneísmo a esa resistencia profunda y supersticiosa al cambio, las operaciones de un sistema guardan ese espíritu que es aquello por lo que existen.

El origen del derecho es divino y mágico, donde los Dioses mandan el “deber ser”. No debe confundirse esta afirmación con el presupuesto iusnaturalista porque no estamos hablando del contenido

axiológico del derecho, sino de los hechos reales antropológicos a los que podemos atribuir el inicio de la existencia de sistemas de reglas.

Como es que el mago era quien tenía un amplio conocimiento sobre los misterios de los fenómenos, además del conocimiento divino. El mago tiene un espíritu inquieto, investiga y experimenta. La imagen que tenemos del conocido Merlín es de un personaje con cuantiosos elementos en su laboratorio, no solo hace hechizos verbales, sino que hace fórmulas, hace venenos, hace pociones, es alquimista. Merlín, al igual que muchos hombres de ciencia, fue estudioso de la alquimia, que fue una práctica misteriosa y prohibida en alguna época. De modo que el chamán de una pequeña tribu se convirtió con el tiempo en mago, luego en alquimista y después en estudioso de las ciencias en un proceso que duró miles de años.

El mago sabe lo que los demás no saben, pero los sujetos saben que deben obedecer al mago porque si la divinidad ordena algo esto conlleva un miedo a la consecuencia de la desobediencia. El castigo que la divinidad puede proferir al hombre es directamente proporcional al poder del divino, que puede ser brutal, desde liberar al kraken hasta inundar la tierra con un monzón de 40 días y 40 noches, entonces más vale obedecer al mago. El hombre debe dominar sus pasiones y aunque su naturaleza le dicte otra cosa, el miedo a la consecuencia es más poderoso, el miedo como instrumento de dominación, pero para los estudiosos del derecho esto no es nuevo. Kelsen (1988) explica el doble uso de la norma jurídica, que sería de la norma jurídica sin que la infracción de esta conllevara una sanción y que la misma sanción fuera un escarmiento para que los sujetos prefieran conducirse con respecto a lo que manda la norma, es así que el mecanismo de operación del derecho sigue siendo exactamente el mismo.

La *demiurgia jurídica* en la que reconocemos estas solemnidades necesarias para la validez de la ley, un Juez con toga y birrete, el uso de un mazo, la firma y sello, la necesidad de una indumentaria particular o palabras específicas para que el acto tenga efectos legales “los declaro marido y mujer”. Antes de estas palabras los novios no estaban casados, después de estas todo ha cambiado, la forma en la que la sociedad ve y trata a esta nueva pareja: la institución de la familia.

En las civilizaciones precolombinas de Mesoamérica es conocida la costumbre y uso de la decoración corporal. Su objeto era establecer una suerte de identidad. Las narigueras, los besotes o las orejeras no podían ser usadas por cualquier individuo de la sociedad, era necesario una previa preparación o iniciación en la cual el sujeto se le revelara una verdad o que demostrara su dignidad con algún rito para que fuera portador de estos signos. Por ejemplo, los besotes estaban restringidos solo para el uso de la nobleza.

Otro símbolo que no podemos dejar de mencionar es la diosa Themis, la imagen de la Justicia utilizada por el sistema jurídico incluso institucionalmente, una mujer con los ojos cubiertos y que sostiene una balanza:

La casta hija de Urano, nacida de padres ilustres, germen de Gea, virgen de hermosos ojos, que fue la primera que reveló a los hombres las profecías sagradas y los oráculos de los Dioses en el templo delfico, y que reinó también sobre Pito y los pitios, y que dio al rey Febo la facultad de pronunciar oráculos. ¡Oh ilustre, honrada de todos, que vagas por la noche, que fuiste la primera en enseñar las ceremonias sagradas a los hombres y las fiestas nocturnas a Baco! De ti es de quien proceden los misterios de los Bienaventurados y los honores que se les rinden. Ven, ¡oh Bienaventurada! Y sé propicia ¡oh virgen! a los que inician en tus misterios (Hesiodo, 1978: 85).

Como dice Galindo Garfias (1989), el derecho también es un arte, así como existe creación, existe belleza como en la solemnidad de sus ritos. La humanidad ha identificado lo bueno con lo bello y lo malo con la fealdad y esto es visible en la arquitectura de los edificios que son hogar de la creación y aplicación de la ley. Por otro lado, el lugar de los castigos a los que infringieron esa ley se les confina a edificios visualmente repelentes.

A pesar de los estudios modernos acerca de la Ciencia del Derecho, en donde se ha hecho una clara separación entre un sistema normativo y la Justicia como un fin último o como una cualidad de valor, en la teoría del Derecho positivo la Justicia equivale a lo legal, generando el siguiente problema: ¿qué pasa si la norma en si es injusta? Y es que el derecho ha querido no solo ser mediador, sino que intenta ser revestido con este ideal valorativo al que aspira la sociedad, pero cuando el derecho falla en llenar esta expectativa es entonces cuando la sociedad debe inmiscuirse en la comunicación con el sistema jurídico.

Es en este momento cuando Habermas (1987) resalta la importancia del discurso, es imposible que el legislador sea objetivo pues al momento de tomar una decisión se apoyará en su moral y concepción propia del bien social, lo que depende de su *background*. Es así que se forma la tensión de la validez de las normas, pues la moral es individual, pero se lleva a lo social en este proceso. Por lo tanto, en la medida que la sociedad quiera participar de este sistema debe hacerlo por la vía jurídicamente establecida, “lo que garantiza igualdad de oportunidad”, como dice Habermas. Es decir, para que la sociedad civil pueda interferir en los asuntos del poder político y entrar en el mismo juego del lenguaje, para que exista comunicación con este sistema tendrá forzosamente que adecuarse la sociedad al sistema comunicacional previamente establecido.

En la teoría del discurso son las sociaciones²¹ las que se comunican, por lo que el autor da dos soluciones para problemas

²¹ La *sociación* es aquella en la cual los ciudadanos son entes políticamente participativos, en la sociación horizontal los ciudadanos se reconocen derechos entre sí, por lo que se organizan y se asocian, así el interés que pudiere ser individual se hace un interés colectivo; en la sociación vertical los derechos los reconoce el Estado.

interpersonales y de creación de cultura los cuales son problemas de doble contingencia.

Ahora bien, Habermas (1987) dice que, como alternativa al uso de las instituciones, una vez que se han racionalizado los conflictos para resolverlos se debe llegar a un consenso, de modo que la respuesta a la doble contingencia no es la polarización de las decisiones, sino que a través del lenguaje el logro de un *consenso*. La discusión está basada en normas y valores de los que intervienen y sus opiniones dependen de su cultura y su *background*; en cambio, cuando se trata de llegar a un equilibrio entre intereses, se puede llegar a un *arreglo* mediante una *negociación*. Para que este consenso o negociación exista es necesario que las organizaciones o los individuos que están inmersos en el proceso conozcan y manejen los mismos juegos del lenguaje, lo que muchas veces no ocurre en la realidad.

Si bien es cierto que la última etapa del proceso de creación de la norma es la publicidad y esta es un requisito para su validez y que uno de los principios generales del Derecho es “La ignorancia de la ley no exime de su cumplimiento”, el lenguaje del Derecho es sumamente técnico, heredero de las artes oscuras y la alquimia ha mantenido la oscuridad en sus comunicaciones que son reservadas para los iniciados. Por lo que el intérprete de estas comunicaciones puede adquirir también un poder político: si la colectividad lo acepta se convierte en un poder fáctico legitimado.

La tensión entre facticidad y validez surge cuando las normas son consensadas entre los poderes fácticos con acceso privilegiado al poder y al discurso político, sin tomar en cuenta las necesidades y costumbres. Las normas transcurren por el proceso legislativo y se cumple la publicación al exhibirse en los Boletines Oficiales creados para este efecto, mismos que no llegan a la comunidad en general y aunque así fuera su grado de lenguaje técnico los hacen inentendibles para la mayoría.

Es al momento de la aplicación real cuando el ciudadano se da cuenta que la norma es algo diferente a lo que imaginaba y que no cumple con su expectativa. Una norma que no es aceptada por una sociedad por considerarse injusta o contraria a las costumbres, a pesar de ser válida legalmente, puede no ser factible de ser aplicada a una sociedad que se rehúsa a obedecerla, por lo que no es legitimada. De tal suerte que resulta primordial el poder comunicativo, pues la sociedad se encuentra en constante cambio y el Derecho debe de seguir siendo una fuente de justicia lo cual sólo se logra si se recaba la realidad social y se abstrae al derecho.

El Derecho es el ejemplo más puro de un sistema creado única y exclusivamente de lenguaje. Nunca fue un objeto de la experiencia. Nadie se encontró una ley de comportamiento en la naturaleza, las divinas ni las morales. Los derechos que tenemos en la actualidad no son comparables con los que se tenían hace doscientos o dos mil años, solo se percibe como un castigo cuando se ha desobedecido la norma,

pero por lo demás está completamente conformado de palabras, hechizos y solemnidades.

En la sociedad postmoderna, las normas que están basadas en principios morales pasan por un filtro de universalización en la sociedad globalizada. Las convenciones y tratados que firman los países -donde se comprometen asegurar el cumplimiento de estas normas en sus territorios y por tanto a adecuar su legislación local- son las que provocan que cada día las legislaciones de los diferentes Estados sean más parecidas y sus expectativas, equivalentes.

¿Es el sistema Derecho un acceso a la Justicia? Quizá sea el símbolo con el que más se relaciona al Derecho y que la sociedad espera de aquél, pero los contenidos axiológicos no son en sí un tema del Sistema Derecho. Éste se encarga de la aplicación de la norma. La Justicia depende de los valores de cada sociedad, de sus costumbres y su cultura. Se encuentra en el imaginario donde la virtud es absoluta y perfecta, aunque subjetiva.

- Y también de cierto oíamos decir a otros muchos y dejábamos nosotros sentado repetidamente que el hacer cada uno lo suyo y no multiplicar sus actividades era la justicia.

-Así de cierto lo dejamos sentado.

-Esto, pues, amigo -dije-, parece que es en cierto modo la justicia: el hacer cada uno lo suyo. ¿Sabes de dónde lo infiero?

-No lo sé; dímelo tú -replicó.

(Platón, 1992: 102).

REFERENCIAS

- ANDRADE, L. (1986). "Remedios Varo" y la "Alquimia". *México en el arte*. (14), pp. 66 - 71.
- DEELY, J. (1996). *Los fundamentos de la Semiótica*, trad. de José Luis Caivano. México: Universidad Iberoamericana.
- GALINDO GARFIAS, I. (1989). *Derecho Civil*, 9ª ed. México, Porrúa.
- GOMBRICH, E. H. (1995). *La historia del arte* (Rafael Santos Toroella, trad.) México: Diana.
- HABERMAS, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa, I* (Manuel Jiménez Redondo, trad.) España: Taurus.
- ____ (2005). *Facticidad y validez* (Manuel Jiménez Redondo, trad.) Madrid: Trotta.
- HESIODO (1978). *Teogonía*. México: Porrúa.
- HOBBS, T. (1983). *El Leviatán*. Madrid. Ed. Nacional.

- IMPELLUSO, L. (2007). *Myths*. Nueva York: Abrams.
- JODOROWSKY, A. (2004). *La vía del tarot*. México: Siruela.
- JUNG, C. et al. (1995). *El hombre y sus símbolos*. España: Ferguson.
- KELSEN, H. (1988). *Teoría General del derecho y del estado*. México: UNAM.
- LUHMAN, N. (1986). "Autopoiesis of social systems the". En Felix Geyer y Joohanes van der Zouwen (comps.), *Sociocybernetic Paradoxes*, pp. 172 a 192. Londres: Sage,
- ____ (1998). *Lineamientos para una teoría general* (Javier Torres Nafarrete coord., trad.). México: Anthropos.
- ____ (2003). *El derecho de la sociedad* (Juliana Neuenschwander de Magalhaes, trad.) Recuperado de: http://lkservicios.com/maestria-2013-1/descargas/517derecho_luhmann.pdf
- PÉREZ GARCÉS, R. (1999). *Lenguaje, poder e ideología en la filosofía de Hegel*. Toluca: UAEM.
- ____ (2001). *Lenguaje, individuo y democracia en el pensamiento de Richard Rorty*. Toluca: UAEM.
- PINA VARA, R. (2001). *Diccionario de derecho*. México: Porrúa.
- PLATÓN (1992). *La República* (C. Eggers Lan, trad.) Madrid: Ed. Gredos. Pp. 236
- TAMAYO Y SALMORÁN, R. (1998). *Elementos para una Teoría General del Derecho*. México: Themis.
- ____ (1993). *Lenguaje del Derecho y Demiurgia Jurídica. Estudios Jurídicos en memoria de Jorge Barrera*. México. Ed. Porrúa
- TORRES NAFARRETE, R. (1998) "Sistema y complejidad, la arquitectura de la teoría de Niklas Luhman". *Metapolítica*, 2 (8), pp. 661 - 672.
- VELA, E. (2010). "Decoración corporal prehispánica", *Arqueología mexicana*, (37), pp. 12 – 20.
- WITTGENSTEIN, L. (1986) "Investigaciones filosóficas" (Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, trad) México. Ed. Altaya

Datos de la autora

Mariana Gutiérrez Aldrete es Licenciada en Derecho por la Universidad Autónoma del Estado de México, Maestra en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México y alumna del Programa de Doctorado en Medios, Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de Barcelona (España).

[ARTÍCULO]

Humor, desplazamiento y poder: los juegos musicales de Ernesto Acher

Rodrigo Pincheira Albrecht

Universidad Católica de la Santísima Concepción

ropinal@gmail.com

Recibido: 01 de mayo de 2018

Aceptado: 25 de junio de 2018

Resumen

Este trabajo propone revisar, desde una perspectiva intertextual, el modo en que el músico argentino Ernesto Acher yuxtapone las bromas, el juego y el humor musical como fórmula, proceso en el cual opuestos géneros musicales son unidos, integrados y desplazados de un espacio a otro, trayecto donde se practica el tocar/jugar. El artista, a través de su obra, crea un corpus donde la música y el humor se constituyen como dispositivos que le permiten cuestionar, tensionar y desplazar algunas convenciones con el lenguaje transfigurador del arte. Al fin y al cabo, son llevadas a un territorio para dialogar y divertirse: desacraliza, relativiza, transgrede y aspira a la renovación. Pone, a la manera bajtiniana, el mundo patas arriba y desentroniza lo incuestionable.

Palabras claves: humor; música; juego; poder; Ernesto Acher.

Abstract: Humor, displacement and power: the musical games of Ernesto Acher

This work proposes to review, from an intertextual perspective, the way in which the Argentine musician Ernesto Acher juxtaposes the jokes, the game and the musical humor as a formula, a process in which opposed musical genres are united, integrated and displaced from one space to another, path where playing / playing is practiced. The artist, through his work, creates a corpus where music and humor are constituted as devices that allow him to question, stress and move some conventions with the transfigurative language of art. After all, they are taken to a territory to talk and have fun: desacralize, relativize, transgress and aspire to renewal. It puts, in the Bakhtinian way, the world upside down and unthinking the unquestionable.

Keywords: humor; music; game; power; Ernesto Acher.

INTRODUCCIÓN

Las bromas, el juego o humor musical forman parte de la obra del músico argentino Ernesto Acher. Desde que integró Les Luthiers (1976-1986) y más tarde en el disco “Juegos” (1987) y su célebre espectáculo “Veladas espeluznantes”, creó un corpus en donde la música y el humor se constituyen como dispositivos que le permiten cuestionar, tensionar y desplazar algunas convenciones con el lenguaje transfigurador del arte. Este ensayo revisa, desde una perspectiva intertextual, el modo en que Acher altera y cuestiona esas convenciones venidas desde la tradición, lo hegemónico, las categorías y etiquetas, utilizando la música como algo que cambia, se desplaza y transforma durante el diálogo de tocar/jugar. Ejemplo de ello son “Bésame Schumann” donde “conversan” desenfadadamente el Concierto para piano en La menor de Robert Schumann con el bolero “Bésame mucho” de Consuelo Velázquez, “Let it Beeth” donde se unen “Let it be” de The Beatles con “La novena sinfonía” de Ludwig Van Beethoven o “40 choclos”, donde el conocido tango dialoga con la célebre “Sinfonía 40” de Wolfgang Amadeus Mozart.

Entonces desacraliza, relativiza (lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto), transgrede y aspira a la renovación. Pone, a la manera bajtiniana, el mundo patas arriba y desentroniza lo incuestionable; lo sagrado se vuelve profano, se borran las jerarquías, las etiquetas, las convenciones y se abre la puerta a la catarsis y al juego.

Acher, con referentes como Mozart, Peter Schickele, Victor Borge o Gerard Hoffnung, reinterpreta y tensiona la tradición musical, sitúa “lo clásico” en la frontera de la ruptura, es decir en el espacio de la postmodernidad y parece preguntarnos ¿qué es lo clásico y que es lo popular? Convergen la alegoría, la ironía y la desentronización, utilizando el *collage*, la cita, el fragmento, el pastiche, la parodia o la alusión estilística, elementos del modelo intertextual en la música propuesto por el argentino Omar Corrado (1992).

DESDE LES LUTHIERS A LAS VELADAS

En el célebre grupo argentino Les Luthiers, Ernesto Acher comenzó a hacer uso de la música y juego como parte de sus procedimientos. Por ejemplo, en su primera composición, “Tristezas del Manuela” o “Manuelas blues” en el que debutaban algunos de los instrumentos informales del sexteto; las obras de jazz con títulos “monovocálicos” (idea complementaria de Carlos Núñez): “Papa Garland had a hat and a jazz-band and a mat and a black fat cat”, “Pepper Clemens sent the messenger, nevertheless the reverend left the herd”, “Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring”, “Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston” y “Truthful Lulu Pulls Thru Zulus” (Blus), La “Cantata de don Rodrigo Díaz de Carreras” y célebre el poema sinfónico “Teresa y el Oso”, parodia de

“Pedro y el lobo”, de Sergei Prokófiev, intento de acercar a los niños a la orquesta con una antifábula (donde se alteran los órdenes humano y animal) divertida, irónica y lúdica, que no persigue dejar ninguna moraleja sino reír con las aventuras de Teresa, el Príncipe encantado, el Oso libidinoso y los animales del bosque.

En 1986 dejó el sexteto argentino y un año más tarde grabó el disco “Juegos”, donde comenzó con sus bromas musicales que unen y mezclan reconocidas obras clásicas con música popular, apelando a relaciones melódicas, armónicas y rítmicas. Con este material y otros nuevos, llegó al *corpus* que analizaremos en este trabajo: las “Veladas espeluznantes”, que es la puesta en escena de esta novedosa creación.

Antes de eso mencionaremos a La Banda Elástica que reunió algunos de los mejores jazzistas del medio argentino con el propósito de interpretar un repertorio tan amplio que iba desde música clásica al folclore. Hubo también, cómo no, humor e ironía, especialmente en su *performance* donde los músicos lanzaban las partituras al aire, hacían chistes en escena, a veces se disfrazaban o simplemente contravenían el orden típico de un espectáculo musical. El conjunto plasmó en tres discos (1991-1992) al menos un componente semántico: lo dialógico, es decir, universos sonoros diferentes que se unen, se intercambian pero que también se reestructuraban o deconstruían. Ejemplos son la zamba argentina “Luna tucumana” tocada en ritmo de salsa, los tangos “Milongón” y “La que nunca tuvo novio” en versiones jazzísticas o “Juana Azurduy” en clave jazz fusión y rock progresivo. Todas despojadas de algo para otorgarles otros sentidos y significaciones.

El octeto se disolvió en 1993, el año en que Acher presentó por primera vez sus “Veladas espeluznantes”. El origen de ese trabajo se debe a una situación cómica en la que, según su propio relato, “silbando el principio de la sinfonía 40 de Mozart de pronto el silbido se me fue para el tango ‘El choclo’. Me dio un ataque de risa y me puse a hacer un boceto con sintetizadores”. Lo que ocurría es que, según el músico, ambas obras tienen el mismo pulso. A partir de aquel juego inicial comenzó a buscar más parentescos y los encontró. Señala el músico que “por ejemplo, cae de maduro que la ‘Pequeña Serenata Nocturna’ de Mozart es absolutamente pariente del ‘Hava Naguila’. Y desde entonces empezaron a aparecer bromas y juegos por todos lados; desde chiquitos hasta bestiales, como ‘La gran puerta de Kiev’ con ‘Sobre el puente de Avignon’, de lo que salió ‘La gran puerta de Avignon’”.

LA ELEVACIÓN DEL HUMOR

Con referentes como Mozart, Peter Schickele, Víctor Borge o Gerard Hoffnung, Acher contraviene la convención que el humor se deja de lado en la música por una mal entendida seriedad artística.

Propone entonces recuperar lo que en castellano se ha perdido: la vinculación lingüística de la palabra tocar que en inglés tiene una doble acepción: tocar y jugar. En francés es lo mismo: *jouer*, en alemán es *spielen, igrat*. Fernando Savater en su ensayo “La idea de Nietzsche” sostiene que “jugar no es más que obrar sobre el fondo trágico del azar, jugar es cualquiera de las habituales actividades con las que los hombres entretienen su espera de la muerte, vacío del espanto que sólo la risa puede llenar” (Savater, 2005: 170-171).

La música es también valorada como un juego maravilloso y peligroso. ¿Por qué? El humor, entendido como juego elevado del ingenio y la inteligencia según Kant, produce, entre otras cosas, “la degradación de los objetos que eran tenidos por eminentes. La risa es la descarga de una energía por haber derribado una eminencia que antes era preciso sostener” (Casablanco, 2014: 4).

Con su capacidad de ridiculización, de denuncia de las convenciones, de transgresión de la normatividad social y de conformismos, el humor podrá ser utilizado como un escalpelo de la realidad, para encarnar una imagen de la libertad. “Freud había afirmado que en la broma se puede decir todo, hasta la verdad” (Casablanco, 2014: 4). La consideración del humor como algo demasiado serio es planteada por Franz Kafka y en la mirada de Walter Benjamin quien sostiene que “cada vez me parece el humor más esencial en Kafka. Naturalmente no era un humorista, pero América es una gran payasada. Pienso que la clave de Kafka la tendría en las manos quien tomase el pulso del lado cómico de la teología judía” (Benjamin, 1971: 220).

Lo cómico y lo serio intercambian sus papeles, elevándose lo primero a nivel superior de la expresión artística. El filósofo Vladimir Jankélévitch sostiene que “lo único serio en este mundo es el humor, afirmación que además aplica a la música: Ahora lo serio es el scherzando y lo frívolo es el legato, las Variaciones Seriadas serían más burlonas de lo que aparentan y la broma más seria de lo que parece” (Vásquez de Prada, 1976: 157).

Seriedad y valor de la risa, junto a su capacidad cognitiva fueron puestas de manifiesto por Julio Cortázar en “Rayuela”. “Y si uno puede reírse, y creer que no está hablando en serio, pero sí está hablando en serio, la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra, aunque mal les sepa a los cogotudos empecinados en creer que Melpómene es más fecunda que Queen Mab” (Cortázar, 1984: 539).

Para el músico Leonard Bernstein, el humor en la música se puede encontrar en la caricatura, la burla, música onomatopéyica, la sorpresa, la exageración, la destrucción de la lógica musical, entre otras. A estos habría que agregar, por ejemplo, la ironía, la sátira, la farsa, entre otras.

DE LA TENSIÓN A LA RUPTURA

En la Semiótica Musical, Rubén López Cano propone que “cuando nos enfrentamos a situaciones desconocidas o atípicas, seguramente estamos frente a una ironía musical” (López, 2005: 65-66). Que convertida en un tropo el escucha debe cambiar sus estrategias cognitivas porque se pone en entredicho lo que conoce, el canon, lo establecido, lo oficial, lo hegemónico.

En “Las Veladas espeluznantes” los títulos lo dicen todo: “Bésame Schumann”, “Let it Beeth”, “40 choclos”, “Escondite de Brahms”, “Peer Gynt phanter”, “Hello Strauss”, “Hi Lili, hi Ludwig”, “Pequeña música hebrea”, entre otros. El maestro argentino aquí comenta, reinterpreta y tensiona la tradición musical situando “lo clásico” en la frontera de la ruptura, es decir en el espacio de la postmodernidad. La calidad de clásico radica en el atributo que Deleuze y Guattari denominan anómalo, por cuanto una obra de esa cualidad “está siempre en la frontera, en límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre, que puede ser lo mayor y lo menor, lo nacional y lo universal, lo culto y lo popular” (Alonso et al, 2003).

Para Italo Calvino, en tanto, un clásico es “un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir, es un libro de relectura, de descubrimiento constante, cargado de huellas y señales, que suscita incesantemente polvillo de discursos críticos” (Alonso et al, 2003).

Este dispositivo instalado por Acher en las veladas permite borrar esas fronteras y evidenciar algunos contrarios: bajo-alto, culto-inculto, serio-divertido, mayor-menor, simple-complejo, centro-periferia, elitico-masivo, apolíneo-dionisiaco, entre otros. Entonces transgrede y aspira a la renovación. Pone, a la manera bajtiniana, el mundo patas arriba y desentroniza lo incuestionable; lo sagrado se vuelve profano, se borran las jerarquías, las etiquetas, las convenciones y se abre la puerta a la catarsis y al juego. La cultura cómica, que circula en los espacios ajenos al poder oficial institucional, se desarrolló invirtiendo los valores y manifestaciones de la cultura oficial en donde fueron posibles grandes obras que incorporaron siglos de risa popular: el Decamerón, el Quijote, Gargantúa y Pantagruel. Es la fiesta de los sentidos y la búsqueda del placer y la diversión. En música podemos citar, además de Mozart, Haydn, Beethoven, Strauss, Rossini, obras de autores contemporáneos como el “Carnaval de los animales” de Camille Saint-Saëns (1886), “Véritables préludes flasques (pour un chien)” (1912), “Cinco muecas” (1915) y “Trois morceaux en forme de poire” (1890-1903) de Erik Satie, “Three places in New England” (1912-1921) de Charles Ives, “Pierrot Lunaire” (1912) de Arnold Schönberg, o Igor Stravinsky con “Pulcinella” (1949), “Circus polka” (1942) escrita para ballet de elefantes, la ópera “Rakes progress” (1948)

“Greeting prelude” (1955) que contiene el “happy birthday”, entre otras.

EN LA FIESTA POR DENTRO

De acuerdo al modelo de intertextual en la música propuesto por Omar Corrado (Corrado, 1992) se considera que el espacio-tiempo musical implica la posibilidad de la polifonía (simultaneidad de planos sonoros que relativiza la discursividad lineal), las características accidentadas del trayecto que la obra musical cumple desde su gestación hasta su recepción (donde ocurren mediaciones como la notación y la interpretación) y la problemática semanticidad del lenguaje musical. Corrado distingue dos grandes áreas (ambas internamente articuladas) como intento de ordenamiento analítico para la intertextualidad en música: el área intrasemiótica, que contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje musical y el área intersemiótica, que reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos (lenguaje verbal, la imagen, la arquitectura, la literatura, etc.).

Considerando que se trata de juegos de parentescos rítmicos, melódicos y armónicos es posible encontrar de acuerdo a este modelo semiótico, por ejemplo, la cita estilística, falsa cita o cita sintética que consiste en la reconstitución de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo, sin referencia particular a alguna obra determinada, con diversos grados de fidelidad. Aquí se considera aquellas obras con carácter de pastiche, parodia o alusión estilística como por ejemplo el juego “Bésame Schumann” donde se encuentran el Concierto para piano en La menor de Robert Schumann con el bolero “Bésame mucho” de Consuelo Velázquez. Se advierte de inmediato el parentesco melódico y armónico, elementos que permiten el diálogo desenfadado de lo docto y lo popular. Más aún, ambas parecen nutrirse de sus elementos más reconocibles, aunque Acher engaña y, a la manera del relato postmoderno, nos hace perdernos de un lado y de otro.

En este mismo juego está la cita textual que corresponde a la incorporación de materiales temáticos reconocibles (melodías o complejos polifónicos) tomados de obras preexistentes y el uso de la transcripción. Estos elementos intertextuales se presentan también en los “40 choclos” en el que conocido tango dialoga con la célebre “Sinfonía 40” de Wolfgang Amadeus Mozart, “Pequeña música hebrea”, encuentro entre la “Pequeña música nocturna” del mismo autor y la canción tradicional hebrea “Hava naguila”. Más dialógico es “Let it Beeth”, cruce entre “Let it be” de The Beatles con “La novena sinfonía” de Ludwig Van Beethoven en el que casi sin transición ambas piezas se intercambian, ambas adquieren otra dimensión al estar en un espacio de frontera, se resemantizan, pierden su centro hegemónico y puede ser un rizoma ya que “no sigue líneas de subordinación jerárquica, sus elementos pueden afectar o incidir en cualquier otro,

ejercer resistencia contra un modelo jerárquico” (Deleuze & Guattari, 2004: 13). Aquí podemos tomar a López Cano y su mirada sobre la ironía en la música que tiene algunos campos de acción como por ejemplo “la introducción de un nuevo punto de vista o voz: cierto estado de cosas se ve alterado por un elemento inesperado que entra en escena para dar su opinión, de lo que se viene diciendo, pero de otra manera” (López, 2005: 67-68).

Más radical aún ya que se ponen en cuestión, se tensionan ambos mundos y se radicaliza este juego de parentescos, es la puesta en escena de “El escondite de Brahms”, donde el tango neoyorkino “El escondite de Hernando” de Richard Adler y Jerry Ross disputa escena con la “Danza húngara, número 5” de Johannes Brahms. La ejecución es con dos directores al frente de la orquesta, (primero se disputan ese lugar), ambos pugnan aparentemente por tener la hegemonía e imponerse. Lo popular, conducido por Acher, tiene un tono cómico, casi chaplinesco, frente a la seriedad de lo culto representada por el director convencional. Así, poco a poco, se va desacralizando ese espacio de poder gracias al humor paródico, casi satírico de la *performance*, que muestra la lucha entre lo popular y lo culto. Nunca se resuelve quien gana, aunque ese no es el propósito, sino que es un juego, pero lo popular logra entonces instalarse en ese lugar. Al alterar la rigurosa puesta en escena de la orquesta sinfónica, el concierto-velada adquiere otra dimensión, transformándolo en un nuevo espacio en que se rompe la línea entre los músicos (¿serios?) y el público, produciendo un entramado dialógico divertido y lúdico. El monologuismo idealista queda fuera. Las voces ya no aparecerán centradas en sí mismo, sino que la comunicación será un encuentro real con los otros.

Acher (2011) defiende lo divertido de la música y dice: “lo que tenemos para contar sobre el escenario no es lo bien que toco, sino lo mucho que me divierto”. Parece ponerse en línea con Mijail Bajtin y su célebre obra “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelias” (Bajtin, 2007) en el que la risa carnavalesca era ambivalente, alegre y llena de alborozo, burlona y sarcástica: negaba y afirmaba, amortajaba y resucitaba a la vez. La cultura popular festiva era totalizadora: incluía a los burladores y a los burlados. No era una risa negativa que excluía a unos por sobre otros. Esa característica provocaba la indignación y la hilaridad popular porque la risa aniquila el miedo, desentroniza lo incuestionable y hay puertas abiertas a la catarsis. Es la fiesta de los sentidos y la búsqueda del placer.

REFERENCIAS

ACHER, E. (2011). “Ernesto Acher: “apunto a defender lo divertido de la música”. Crónica periodística en sitio web de Provincia de Santa Fe.

http://santafeciudad.gov.ar/noticia/ernesto_acher_apunto_defender_divertido_musica

ALONSO, M., Cerda, K., Cid, J. Faúndez, E. Mora, G., Oelker, D. y Triviños, G. (2003). “Una preferencia bien puede ser una superstición: Sobre el concepto de lo clásico”. *Revista Atenea*, 488, pp. 11-29.

BAJTIN, M. (2007). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

BARTHES, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, W. (1971). *Iluminaciones, volumen I*. Madrid: Taurus.

CASABLANCAS, B. (2014). *El humor en la música: broma, parodia e ironía*. Barcelona: Editorial Reichenberger.

CORRADO, O. (1992). *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones.

CORTÁZAR, J. (1984). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

DELEUZE, G. & y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PreTextos.

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

LÓPEZ, R. (2005). “Más allá de la intertextualidad, Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Nassarre Revista Aragonesa de Musicología*, (XXI).

___ (2008). “Música y retórica, encuentros y desencuentros de la música en el lenguaje”. *Eufonía. Didáctica de la música*, 43, pp. 87-99.

SAVATER, F. (2005). *La idea de Nietzsche*. Madrid: Ariel.

VÁSQUEZ DE PRADA, A. (1976). *El sentido del humor*. Madrid: Alianza.

Datos del autor

Rodrigo Pincheira Albrecht es Profesor de Historia y Geografía, Licenciado en Comunicación Social, Magister en Humanidades y Artes por la Universidad del Desarrollo. Se desempeñó como periodista y editor en la sección arte y espectáculos de Diario *El Sur* de Concepción hasta el año 2006. Autor de más de 500 artículos sobre música y cultura popular, entre los que destacan los libros *Schwenke y Nilo: leyenda del Sur* (2010) y *Los elementos: asedios y voces del grupo Congreso* (2017). Es miembro de la Asociación Chilena de Estudios de Música Popular (Asempch) y colaborador de la revista cultural *Bufé* de Concepción. En la actualidad es académico en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de la Santísima Concepción.

[DOCUMENTO]

La historiadora Amparo Moreno y su crítica al discurso androcéntrico

Rubén Dittus

Universidad Central de Chile

*ruben.dittus@ucentral.cl***Resumen**

La crítica al androcentrismo debe ser vista como un ejercicio de deconstrucción imaginaria. Todo el trabajo intelectual de la historiadora española Amparo Moreno Sardà es presentado en este ensayo como la confirmación de que el "arquetipo viril" ha sido objeto de una apropiación discursiva. De este modo, la retórica del discurso académico es condicionada por un modelo de masculinidad que se sustenta en un sistema de valores que se presenta como natural y que considera al dominio expansivo como paradigma del desarrollo científico. De paso, los ingredientes básicos de este imaginario social, se extienden, sin mediar conciencia, a los demás ámbitos del conocimiento y la vida cotidiana.

Palabras claves: androcentrismo; imaginario social; discurso académico; arquetipo viril; dominación.

Abstract: The historian Amparo Moreno and her criticism of androcentric discourse

A critique of androcentrism must be seen as an exercise in imaginary deconstruction. The whole intellectual output of the Spaniard, Amparo Moreno Sardà, is presented in this paper as the confirmation that the "Virile Archetype" has been the object of a discursive appropriation. In this way the rhetoric of academic discourse is determined by a model of masculinity. That is supported by a system of values that is presented as natural and which considers expansive control to be a paradigm of scientific development. Incidentally, the basic ingredients of this social imaginary are extended, unconsciously, to other spheres of knowledge and daily life.

Keywords: androcentrism; social imaginary; academic discourse; virile archetype; domination.

*NOTA: Este trabajo fue publicado originalmente en *Légete, Estudios de Comunicación y Sociedad*, 11, pp. 67-91, 2008. Cuenta con la debida autorización de la editora de la revista. En esta versión, sólo se han hecho ajustes en el título y el formato de citas.

Amparo Moreno Sardà es catedrática de Historia de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona desde 1994. Sus líneas de investigación cruzan las temáticas del orden androcéntrico del discurso académico, las restricciones que impone al conocimiento de la construcción histórica de la cultura de masas y el desarrollo de propuestas didácticas que ofrecen las nuevas tecnologías de la información en los procesos de movilidad geográficos y sociales. Este trabajo tiene el propósito de presentar la relación que existe entre el original aporte de Amparo Moreno en torno al discurso de la historia y la institucionalización del conocimiento con otros enfoques semióticos y socio-reflexivos. Por lo mismo, se equivoca aquel lector que pretende encontrar en estas líneas un detallado análisis sobre la crítica al discurso androcéntrico o la epistemología feminista de los últimos años. El recorrido puede resultar reduccionista o excesivamente genérico. Es el riesgo que corremos todos quienes nos hemos cobijado bajo el "paraguas" de la teoría de los imaginarios sociales. En ésta todo cabe. Intentaremos, sin embargo, anclar teóricamente nuestra postura: para que exista sociedad el ser humano debe, primero, instituirse; una vez que ello ocurre estamos en condiciones de de-construirla. Dicha institucionalización es, sin embargo, una acción permanente, por lo que cualquier intento de desreificación es un proceso lento y dificultoso, que atenta contra lo históricamente establecido. Así, nuestra tesis es la siguiente: cuando en la década de los 80 Amparo Moreno se aproxima a lo que denomina "el problema del androcentrismo en el discurso histórico-académico", lo hace amparándose en un análisis semiótico. Esto se desprende al comparar tanto los conceptos acuñados por la investigadora como el análisis textual que efectúa a través de los ejercicios de lectura no-androcéntrica, con las técnicas utilizadas por aquellos autores socioconstruccionistas o que han hecho sustanciosos aportes a la teoría de los imaginarios sociales.

Vayamos por partes. El concepto de lo imaginario designa un conjunto de imágenes posibles, pasadas, presentes y venideras que permiten la interacción simbólica del ser humano. Es decir, una forma que el individuo tiene de reconocerse como tal y escapar de sus limitaciones cognitivas es a través de los imaginarios. Actúan como un banco de imágenes compartidas que le dan sentido a nuestro entorno existencial. Se trata de una dimensión supraindividual que no constituye la suma de imaginarios individuales. De ahí, entonces, que los imaginarios sociales sean objeto de especulación filosófica y estudio científico. A través de ellos, el ser humano construye su propia naturaleza, transformándose en piezas eficaces del dispositivo de control social que actúa en el ejercicio del poder (Baczko, 1991). Siguiendo a Cornelius Castoriadis, todo imaginario social no es la representación de ningún objeto o sujeto en particular, sino la incesante e indeterminada creación socio-histórica y psíquica de figuras, formas e

imágenes que proveen contenidos significativos y lo entretejen en las estructuras simbólicas de la sociedad (Castoriadis, 1998). Mediante estas formas, el edificio simbólico se nos hace tangible y objetivo. Los discursos son los encargados de legitimar esa arquitectura significativa. De este modo, la sociedad se crea a sí misma desde la interacción (o dicho de otro modo, desde las prácticas comunicantes). "No hay oposición entre individuo y sociedad: el individuo es una creación social, a la vez como tal y en su forma histórica-social dada en cada caso", dice Castoriadis (1998: 313).

Sin reconocerlo, es en ese marco conceptual donde Amparo Moreno desarrolla su tesis. La autora entiende el androcentrismo como un discurso dominante que conceptualiza "lo humano" a la medida del "arquetipo viril". Es decir, se trataría de una distorsionada forma de ver la realidad que legitima un modelo imaginario de "lo humano", fraguado en algún momento del pasado y perpetuado en sus características básicas hasta nuestros días, atribuido a un ser humano de sexo masculino, adulto y con una voluntad de expansión y, por tanto, de dominio sobre otras y otros mujeres y hombres (Moreno, 1986). Este punto es relevante, pues la autora en cuestión distingue entre sexismo y androcentrismo, dos imaginarios sociales con rasgos distintivos. La idea de exclusión que sustenta el discurso sexista es superada por el concepto de "andros", que no representa al hombre en general, sino se constituye en un imaginario de lo masculino-adulto con ideas de expansión, y que se inculca a hombres y mujeres desde la infancia. Ahora, la idea de centrismo, hace referencia al centro, siendo sólo "una construcción imaginaria para justificar a quien se sitúa en el centro para legitimarse como ser superior y con derecho a mandar y dominar" (Moreno, 2002). En diversos trabajos y publicaciones, Amparo Moreno se ha referido a esta cuestión, pero es quizás en su tesis doctoral (Moreno, 1986) donde mejor desarrolla el origen de este saber académico androcéntrico, que se reflejaría con mayor claridad en la historia y en las ciencias sociales. En dicha investigación, pone al descubierto que una mala interpretación hecha a la obra de Aristóteles habría extendido la idea de que lo viril es "lo natural-superior-humano".

Estudiosos y estudiosas de nuestro tiempo, lejos ya de argumentar la superioridad que Aristóteles atribuyó a los varones adultos de raza griega, esposos-padres-amos de esclavos, identifican su sistema de valores con lo humano, sin tener en cuenta que se excluye, así, tomar en consideración otros muchos aspectos de la vida social (...) (Moreno, 2002: 22).

Para la investigadora, los efectos de este discurso han marcado el curso de la cultura occidental, caracterizada por una voluntad de dominio expansivo racista, sexista adulto y clasista, determinante en la construcción de lo público y lo privado. Esto se debe al hecho que el androcentrismo hace referencia a la adopción de un punto de vista

central, propio del colectivo de varones que se sitúa en el centro hegemónico de la vida social, y que se ha legitimado como ley para todo. Es lo que Moreno denomina como “opacidad androcéntrica” ya que oculta su perspectiva particular y partidista, y se generaliza identificándose con todo lo humano.

La tesis enunciada al comienzo del presente ensayo cobra sentido al profundizar en los argumentos expuestos resumidamente hasta aquí, y extensamente desarrollados por la autora. Amparo Moreno pone en duda el carácter universal que se autoasigna un enfoque particular, en este caso, el académico. Con ello, es fiel a uno de los postulados con los que trabaja la perspectiva semiótica: la sociedad descansa sobre sólidas bases simbólicas que se legitiman en las prácticas cotidianas y que a su vez son capaces de constituir nuevas expresiones de lo social. “Lo real es aquello que un número suficientemente amplio de personas ha acordado definir como real” ha llegado a decir Paul Watzlawick (1994: 17) en un extremo socioconstruccionista. Siguiendo esta lógica, no existe un conocimiento objetivo e imparcial de la realidad, capaz de revelar la naturaleza del mundo mediante la observación. Es decir, las diferentes concepciones del mundo serían simples aproximaciones que tienen valor aquí y ahora, en una cultura condicionada por los aportes imaginarios de un momento histórico determinado. A nuestro juicio, dicha constitución de la arquitectura societal no es impuesta sino incorporada a nuestra estructura mental a través de imágenes que todos ayudamos a diseñar. Con ello, desechamos un énfasis estructuralista para la comprensión de un proceso que es social y compartido. En lo que sí concordamos en que se trata de una estructura cien por ciento simbólica -un abanico discursivo- que sólo puede ser digerida por un observador que comunica, y que su vez se encuentra condicionado simbólicamente.

Todo simbolismo se edifica sobre las ruinas de los edificios simbólicos precedentes, y utiliza sus materiales, incluso si es para llenar las fundaciones de nuevos templos, como lo han hecho los atenienses tras las guerras médicas. De por sus conexiones naturales e históricas virtualmente ilimitadas, el significante supera siempre el apego rígido a un significado preciso y puede conducir a lugares totalmente inesperados (Castoriadis, 1975: 161-162).

EL ARQUETIPO VIRIL COMO APROPIACIÓN IMAGINARIA

Desde la interacción simbólica-imaginaria, cualquier proceso de construcción de la realidad social tiene su origen en el lenguaje, y cuya articulación proporciona “una serie de significados, metáforas, representaciones, imágenes, historias y afirmaciones que producen colectivamente una determinada versión de los acontecimientos” (Burr, 1995: 55). Es lo que se conoce como discurso. Y desde ese punto de vista, el androcentrismo se confirma como un discurso más entre muchos otros. Constituye, así, una versión de los acontecimientos, aún cuando se identifique como dominante. Es decir, este reconocimiento

que la autora hace del enfoque académico tradicional como hegemónico entre otras alternativas, no hace sino confirmar su categoría de discurso.

Detrás del androcentrismo hay una institucionalización que lo ha convertido en “la verdad oficial” de la historia y del conocimiento en general, expresados, por ejemplo, en los manuales que se publican para estudiantes españoles de Bachiller, y analizados por la propia investigadora. “En ellos se condensan las claves conceptuales y las líneas básicas del discurso histórico considerado socialmente válido y legitimado oficialmente, de forma resumida, por tanto, más fácilmente aprensibles que si hubiera recurrido a las numerosas obras especializadas que se utilizan en la universidad, y que en líneas generales parten de los mismos supuestos” (Moreno, 1986: 25). Asimismo, la autora sostiene que todo saber hegemónico se presenta como racional, ocultando el sustrato simbólico-religioso sobre el que se fundamenta. Un planteamiento similar es el que plantea la antropóloga Mary Douglas, al señalar que para adquirir legitimidad, cualquier tipo de conocimiento institucionalizado necesita de una fórmula que fundamente su bondad en la naturaleza y en la razón (Douglas, 1996).

Una forma de “racionalización” de este saber es la que describe Amparo Moreno cuando señala que al igual que los hombres, las mujeres que han pasado por el sistema escolar, en sus distintos niveles, han asimilado los conocimientos que en él se imparten, aceptando que el pensamiento lógico-científico es una forma superior de conocer la realidad, y que, por lo mismo, se acerca más a la verdad. Lo que es relevante para los efectos de esta comparación, es la lógica de deconstrucción imaginaria aplicada por la autora, y que se deduce de su análisis en tres cuestiones que son prioritarias para la clásica escuela semiótica: primero, expresa una evidente postura anti-esencialista; segundo, reconoce la parcialidad de todos los enfoques históricos; y, tercero, aplica la técnica de la deconstrucción textual. Decir que un determinado cuerpo de conocimientos se basa en factores biológicos o genéticos equivaldría a expresar un punto de vista esencialista, aspecto particularmente cuestionado desde la teoría de los imaginarios sociales. En este sentido, este anti-esencialismo de la investigadora es evidente. Basta con leer su reflexión cuando se refiere a la imposición universal del androcentrismo:

Se trata del sistema de valores (atribuidos al hombre) que ha sido fraguado históricamente por la cristiandad europea occidental, cuyas raíces encontramos en la Grecia clásica y en el Imperio Romano: el sistema de valores hegemónico en nuestra cultura que hoy extiende su hegemonía sobre la Tierra con pretensión de universalizarse, para lo que se legitima como universal (...) Pero en los textos se presenta como natural y hasta ineludible, como algo revelado, innato o congénito (...) (Moreno, 1986: 25).

Otros ejemplos que plantea la autora son la difundida práctica que obliga a los varones en determinada etapa del crecimiento a “hacerse hombres”, a través de la enseñanza de los valores viriles (propias del arquetipo viril), como naturales a sus características fisiológicas visibles, o bien, cuando acusa de “supuesto biologicista” el extendido argumento de superioridad de las hormonas masculinas. Es decir, Moreno reconoce que a este discurso se han incorporado elementos esencialistas para validarlo universalmente, y así, pasar por encima de las diferencias culturales.

En segundo lugar, la investigadora reconoce la parcialidad de todas las miradas históricas como meros puntos de vista, incorporando implícitamente en su argumentación lo que desde la técnica de la deconstrucción se denomina “la especificidad histórica y cultural del conocimiento”. Según este postulado, ninguna forma de saber científico puede arrogarse el mérito de plantear la verdad absoluta o hacer una descripción definitiva de la naturaleza humana, o como dice Vivien Burr (1995), las disciplinas de las ciencias sociales deben abandonar cualquier aspiración a descubrir la verdadera naturaleza de las personas y de la vida social. Amparo Moreno así lo describe en su propuesta de avanzar hacia una perspectiva no-androcéntrica, subrayando la necesidad de “evitar cualquier nueva perspectiva centralista”, incluso en relación al método ginecocéntrico propuesto por Martha Moia (1981), ya que –según la autora- puede conducir a un problema similar al del androcentrismo. Es decir, la propuesta no-androcéntrica no debe caer en el error de autovalidarse como “la verdad” del conocimiento. De hacerlo, actuaría con la misma prepotencia utilizada por el discurso al que critica.

Todo el análisis anteriormente presentado no hace sino confirmar la idea de que el arquetipo viril ha sido objeto de una apropiación imaginaria, determinada por un modelo de masculinidad que implica un sistema de valores que se presenta como natural. Amparo Moreno no lo dice, pero su crítica al androcentrismo arroja luces de lo que podría ser un artificio imaginario. La autora prefiere hablar de opacidad androcéntrica. Si bien, el discurso académico no puede ser considerado una ideología en el sentido clásico, podría leerse que detrás de sus postulados hay una tentativa totalitaria, tras capturar provisoriamente determinados aspectos de un imaginario social (Baeza, 2000: 30). De este modo, la retórica del discurso académico se encuentra viciado por esos ingredientes básicos del modelo de lo humano: el arquetipo viril, un imaginario social que considera la jerarquía y el dominio expansivo como paradigma del desarrollo científico y tecnológico, y que se extiende, sin mediar conciencia, a los demás ámbitos del conocimiento y la vida cotidiana. Se naturaliza el dominio, transformándolo en una creencia imparable y que justifica los avances territoriales y las matanzas masivas.

Dicho análisis también está presente cuando la investigadora - para comprender los procesos históricos- destaca las diferencias de

enfoque existentes entre lo que ella denomina la mirada académica y la mirada informativa, para referirse a la forma como acceden a la realidad los historiadores tradicionales y los medios de comunicación, respectivamente. A su juicio, el problema no sólo se reduce a una selección parcial de fuentes, ya que, al fin y al cabo, todos los enfoques son parciales. “El problema radica en que esta visión (la histórica) se considera objetiva, como si estuviera exenta de cualquier subjetividad particular, y en la veracidad que se atribuye a esa forma de explicar las transformaciones históricas contemporáneas. De ahí la confusión entre la historia, entendida como lo que sucedió, y una forma particular de explicar lo que sucedió, a la que llamamos historia y que no es más que una versión entre otras posibles, la versión elaborada por los profesionales institucionalmente legitimados para explicar el pasado”, dice Moreno (1998: 35).

Al criticar el esencialismo, la de-construcción imaginaria propone buscar otros criterios para entender al individuo y su actuación en el medio social. Así, afirma la importancia del lenguaje y su rol en la conformación de la persona, y de la conciencia que ésta tiene en cuanto individuo y en cuanto ser en interacción. Pero el lenguaje no debe ser entendido como una entidad aislada sino en términos de discursos o narraciones, con lo que el estudio del individuo se hace en base a análisis de discursos. Y precisamente, los ejercicios de lectura no-androcéntrica con los que trabaja la autora no son sino que una forma de de-construcción: una forma de análisis de texto con la intención de poner de manifiesto los discursos y los sistemas de oposición que operan.

EL MÉTODO FOUCAULTIANO Y LA MEMORIA COLECTIVA

En el método empleado por Moreno –y que consistió en una detenida, crítica y atenta re-lectura de textos académicos- se aprecia una nítida influencia del postestructuralismo foucaultiano (en alusión al razonamiento empleado por el filósofo francés Michel Foucault para describir la relación entre saber y poder). La técnica –conocida como “genealogía del saber”- se caracteriza por un cierto “encarnizamiento en el saber” y se opone a las tradicionales explicaciones históricas que se basan en el origen del conocimiento. De este modo, y como la propia autora reconoce, los planteamientos de Foucault le permitieron valorar positivamente lo excluido, lo negado, lo marginado y silenciado. Ello, porque según el filósofo francés, la búsqueda del saber debe hacerse recorriendo el pasado y los aportes que se han hecho en ese pasado, identificando aquello que los discursos ordenan y ocultan, y el desarrollo que ese saber ha tenido en su recorrido histórico. La fórmula de la genealogía se explica porque el análisis foucaultiano no se ocupa sobre el origen del poder, sino cómo funciona, cómo ocurre y cómo se distribuye. Y en ese sentido, Amparo Moreno fue capaz de finalizar con

éxito su recorrido genealógico dejando constancia que un imaginario de hombre (el arquetipo viril) aparece como protagonista de la historia y que la óptica del varón prima sobre el de la mujer, identificándose lo masculino con lo total, el varón con la persona.

Un punto especialmente preocupante para la autora es la escasa capacidad autocrítica de parte de los académicos e investigadores ante un androcentrismo que califica como hegemónico. El argumento utilizado fue aquel que defiende el empleo de la objetividad del método científico como sustento de la rigurosidad académica. En definitiva, el clásico debate entre positivistas y hermeneutas. Moreno pone particular atención en los historiadores, a los que califica como un colectivo institucional, poseedores de la verdad histórica, víctimas del legado que produce el confucionismo androcéntrico que existe en torno a lo que sucedió en el pasado. Para el construccionismo, esto confirma que los hombres de ciencia también se ven afectados por formas de ver la realidad que adquieren la categoría de verdad universal y dogmática, dejándolos como un cuerpo institucionalizado de individuos sin capacidad crítica. En palabras de Peter Berger y Thomas Luckmann (1999), serían víctimas de la reificación, capaces de olvidar que ellos mismos han ayudado a producir lo humano, creando una categoría de conocimiento más ligada a leyes cósmicas irrefutables. Pero también es el propio rol del académico el que se reifica, explicando con ello, la incuestionable labor social que se atribuye al cuerpo académico como últimos intérpretes de la verdad.

En este sentido, cobra especial relevancia el razonamiento de John Shotter (1989) cuando afirma que las instituciones actúan como mecanismos que minimizan la entropía. Es decir, se encargan de almacenar y codificar toda la información que es socialmente útil. “La institución lo dice todo”, señala el autor. O como dice Mary Douglas, a través de las instituciones se confía el pensamiento individual como a un piloto automático, como resultado del “peso de la inercia institucional” (Douglas, 1996). ¿Acaso no son los historiadores constituyentes del imaginario institucional que lo dice todo cuando se trata de hablar del pasado? ¿No son ellos en los que se confía la narración de lo que sucedió y cómo sucedió? Si es así, no se le puede pedir a un colectivo con esas características que replanteen su enfoque, al hacerlo estarían deslegitimándose, y, con ello, cuestionando su propia existencia.

La tesis central de Amparo Moreno no deja de lado la cuestión de la memoria. Para la autora, al igual que el planteamiento sociorreflexivo, la memoria está predefinida por el discurso dominante. Es decir, hablar de memoria es hablar de una creación del colectivo social en el cual crecemos y nos desarrollamos. Pero no sólo la memoria: el pasado, el presente y el futuro están definidos por el discurso hegemónico imperante, y determinan la forma de comprender el mundo. De este modo -y parafraseando a la autora-, en la medida que el discurso histórico androcéntrico se presente como racional

(ocultando el sustrato simbólico-mitológico sobre el que se fundamenta), silencie el ámbito de lo privado, y generalice el arquetipo viril como “el” modelo a seguir”, bloquea la comprensión histórica, generando una distorsión de la realidad.

El trabajo imaginario de la memoria hace posible que el individuo construya su presente y traspase los límites espacio-temporales. Es decir, el presente es producto de lo pasado y lo futuro: la rememoración y la anticipación. Pero ese recordar u olvidar están determinados culturalmente. Jamás recordamos de manera pura. Todo recuerdo posee una referencia, se haya limitado por circunstancias culturales. Esto equivale a decir que no recuerdan de la misma manera hombres y mujeres, orientales y occidentales, jóvenes y viejos, vencedores o vencidos. De ahí que se afirme que la memoria es una construcción cultural, que se encuentra regida por un discurso que determina qué y cómo debe recordarse. Esa determinación asegura la existencia de individuos con modos de concebir la realidad predefinidas. Ello es así, porque construimos nuestra personalidad a partir de la memoria. En una situación de amnesia el individuo sería incapaz de construirse y de identificar su “yo”.

La misma lógica se aplica cuando una sociedad quiere construir su presente. Y lo hace a través de lo que se denomina “memoria colectiva”. Se trata de una rememoración cultural, que los individuos asumen como propia, y que consta de recuerdos compartidos que articulan, asimismo, un presente compartido. Amparo Moreno atribuye a los “repertorios simbólicos” y a las “matrices de pensamiento” el hecho que la memoria colectiva no sólo se transmita sincrónicamente, sino que también lo haga diacrónicamente, a través de los procesos de reproducción generacional. “Podemos comprender las transformaciones sociales, especialmente las que se han producido en nuestras sociedades contemporáneas, en relación con los distintos grados de asimilación o no asimilación de matrices de pensamiento y los repertorios simbólicos que conservan la memoria colectiva”, afirma Amparo Moreno (1989: 20).

El sociólogo chileno Manuel Antonio Baeza en el marco de su estudio sobre los imaginarios sociales, identifica la existencia de la memoria colectiva evocando un imaginario colectivo relativo a lo pretérito, una instancia inmaterial donde los miembros de una comunidad o sociedad consolidan el capital simbólico requerido para garantizar su propia cohesión (Baeza, 2003). A través de este imaginario, el recuerdo del grupo se materializa, se objetiva y se hace tangible, donde acumulación y conservación actúan como una verdadera hermenéutica del consenso. De ese modo, el discurso dominante presente se construye sobre la base de lo que la memoria colectiva selecciona, jerarquiza, justifica y omite, creando una suerte de “verdad conveniente”. Por lo tanto, la función de esta memoria es la

articulación social del presente, manifestada en sus dimensiones política, religiosa, mítica, económica, y simbólica, a través de dos ejes fundamentales: el espacio y el tiempo.

Algunas de las escasas investigaciones sobre construcción social referidas al espacio y el tiempo fueron las efectuadas por Carlos Demasí (1997) y Benjamín Lee Whorf (1950). Demasí aborda el concepto de la temporalidad como producto de una construcción social acontecida en el ámbito del historiador. Considera al tiempo como marco y como pluralidad. Marco, en la medida que se le reconoce un criterio objetivo de ordenación de los hechos históricos. Pretensión de veracidad a la que el historiador no puede escapar. Y el tiempo como pluralidad, al constatar que la historia se multiplica en una variedad de relatos, a veces incompatibles. Para el autor, la labor del historiador debiera sobrepasar esta oposición entre tiempo lineal y tiempo cíclico desde el convencimiento de que toda labor histórica es una construcción de la realidad de su tiempo. Lee Whorf (1941), (citado por Parente, 2000) en tanto, plantea el tiempo como construcción desde una perspectiva etnológica. En su clásico trabajo titulado “Un modelo amerindio del universo”, descubre que para los indios Hopi de Norteamérica las dimensiones espacio-tiempo no sirven para explicar el universo. Para ellos existen dos conceptos metafísicos: por una parte, la dimensión de lo objetivo, lo vivido, sin distinción de pasado y presente; y por otra, el predominio de lo subjetivo, del ámbito mental sin espacio, y lo que vendrá. La lengua de los hopi monolingües estudiados por este autor no contenía palabras, formas gramaticales, construcciones o expresiones para referirse directamente a lo que nosotros llamamos “tiempo”, con expresiones tales como pasado, presente y futuro.

Estudios como estos no hacen sino confirmar la relatividad que caracteriza a las categorías de espacio y tiempo, tan arraigados en culturas como la nuestra, y que el problema del androcentrismo en la historia se resume en una forma de entender el pasado: como representación, reflejo o construcción.

LA CONSTRUCCIÓN DE LO PÚBLICO

Uno de los aspectos al que Amparo Moreno hace alusión insistentemente es el hecho que el discurso androcéntrico haya potenciado históricamente todo lo relacionado con el ámbito público, menospreciando lo privado, con la consiguiente repercusión de lo que es considerado “digno” de ser narrado por los historiadores. “La visión androcéntrica ha permitido también que, hasta ahora, todo el análisis histórico de la realidad se haya realizado a partir del punto de vista restringido de los hombres (...) aquellos en los que han participado como protagonistas principales o exclusivos; fundamentalmente, todo lo relacionado con el ámbito público”, dice la investigadora (Moreno, 1986). Para el construccionismo, la respuesta está en la tendencia histórica que ha tenido Occidente de dicotomizar la realidad, según las

reflexiones de Derrida en 1975 y Sampson en 1989 (citados por Revilla, 2003).

Y por lo mismo, se trata de una división completamente arbitraria que distingue no sólo lo público de lo privado, sino también lo femenino de lo masculino, o el cuerpo de la mente, como si fueran realidades separadas sin posibilidad alguna de lograr conexión. En definitiva, se trata de una construcción social. Por ello, en lugar de ver lo público y lo privado como dos elementos de una dicotomía, deben ser considerados como componentes inseparables de un mismo sistema social, ya que, la lógica nos indica que un ámbito no tendría sentido sin el otro.

Amparo Moreno utiliza parte de este razonamiento y proporciona una solución para poner fin a esta oposición binaria público-privado, porque al no tener un fundamento natural, las posibilidades de cambiar la mirada académica existen. Bastaría con doblarle la mano al enfoque androcéntrico, imponiendo un discurso alternativo que termine con dicha división. Sin embargo, ello no será posible en la medida que los nuevos enfoques sigan validando la universalidad de lo criticado, y permanezcan sólo como alternativas marginales. Un buen ejemplo es el que da la propia autora cuando relega a la categoría de *ghetto* a todas las aportaciones teóricas provenientes del feminismo, con la consiguiente nula capacidad de reacción. Sin embargo, para parte de quienes discuten teóricamente en torno a la imaginaria social, la posibilidad de cambio no es una cuestión particularmente resuelta. El problema que se plantea es que si los individuos son configurados socialmente, ¿hasta qué punto son capaces de reconfigurar la sociedad? La posición teórica más radical se acerca al relativismo absoluto, y sostiene que si no se puede aceptar la existencia de una verdad última, es prácticamente imposible aventurar que ciertas ideas o maneras de ver la realidad serán en el futuro más correctas que el resto. Es decir, los individuos son vistos como meras manifestaciones de los discursos dominantes, afectando su capacidad de crítica y, por ende, su rol como agentes de cambio.

Esta postura relativista no es compartida por todos los construccionistas. Ian Parker (1992), por ejemplo, sostiene que fuera del discurso existe una realidad que nos proporciona una especie de materia prima a partir de la cual construimos nuestra visión del mundo, una realidad que consta de propiedades al igual que las que posee nuestro organismo. Parker entiende el discurso como todo sistema de afirmaciones que construye un objeto y que responde a las siguientes condiciones o criterios: (1) se manifiesta en textos que pueden ser orales o escritos; (2) se refiere a objetos, respecto de los cuales produce sentido; (3) contiene sujetos; (4) es un sistema coherente de significados; (5) hace referencias a otros discursos; (6) puede reflexionar sobre sí mismo; y (7) responde a una ubicación histórica. Además,

añade este mismo autor, conviene destacar que los discursos: (8) sirven de base a las instituciones; (9) reproducen relaciones de poder; y (10) tienen efectos ideológicos. En una línea similar, Kenneth Gergen (1986) plantea que las personas somos manipuladoras de discursos, es decir, construimos discursos guiados en un intento por sentirnos beneficiados por esa construcción. Y por ello, la capacidad de intervención es directamente proporcional a la capacidad de manipular los discursos en beneficio propio. Siguiendo este punto de vista, el cambio es posible. Pero deben darse las circunstancias políticas, históricas y económicas adecuadas para que las agrupaciones humanas primero, sean capaces de analizar críticamente los discursos que enmarcan sus vidas; segundo, los acepten o los rechacen y; tercero, impulsen un cambio sobre las estructuras institucionalizadas de la sociedad. La fórmula no es del todo alentadora, porque mientras visiones tan arraigadas como el androcentrismo se legitimen en las prácticas cotidianas, las posibilidades de cambio son escasas.

EL POSICIONAMIENTO Y EL PODER

Otro elemento que dificulta cualquier posibilidad de cambio discursivo es lo que Vivien Burr denomina “posicionamiento”. Es decir, como seres sociales adoptamos como propios los conceptos, imágenes, metáforas o textos en general que el discurso pone a nuestra disposición. Y es a partir de esa posición donde construimos nuestra versión de la realidad, determinando nuestro punto de vista. “Los discursos nos proporcionan repertorios conceptuales con los cuales podemos representarnos y representar el mundo. Dicho de otro modo, nos proporcionan maneras de describir una persona en términos de femenina, joven, minusválido, etc.” (Burr, 1995: 138). Este posicionamiento obliga al sujeto a ubicarse y reconocerse en los subuniversos simbólicos que forman parte de la realidad social y, por lo tanto, imposibilita que pueda tener juicios no contaminados por su entorno para calificar qué es lo correcto o inadecuado.

La aceptación del discurso androcéntrico se explica, en parte, por esta idea de posicionamiento. Como individuos –tanto hombres como mujeres– adoptamos inconscientemente como propio la imagen que se identifica con el “arquetipo viril”, asumiendo como natural este imaginario que ve lo masculino como superior. El “problema” está –como dice Gloria Bonder (citado en Mazorka, 1998)– en que en la cultura occidental esta configuración se establece en términos binarios y jerárquicos: los varones, los blancos, los ricos, ocupan los lugares “top” en esta lógica identitaria. Asimismo, este posicionamiento está constantemente alimentado con la extensión del poder que trae consigo cualquier tipo de discurso. El poder que está detrás de todo discurso se relativiza al ver cómo individuos aislados y marginales, sin militancia ideológica o política, o sin conexión alguna con los grupos de influencia que sustentan el orden institucionalizado, se benefician con la aplicación de determinados discursos dominantes.

Wendy Hollway (1981 y 1984), por ejemplo, así lo describe en su estudio sobre “el discurso del instinto sexual masculino”, y que se sustenta precisamente en la idea de que existe una sexualidad masculina instintiva y biológicamente más poderosa que la femenina (Burr, 1995: 79). Según la autora, esta lógica ha aceptado históricamente que los hombres comunes y corrientes deban satisfacer sus deseos sexuales pasando por encima de los derechos de algunas mujeres. Así, se institucionalizan los prostíbulos, los cafés eróticos o cualquier otra forma de expresión de esta “urgencia sexual”. Los casos más representativos se reflejan en aquellos individuos acusados de violación, y cuyas penas han sido rebajadas al considerar que en ellos primó un “instinto natural masculino”, difícil de controlar. Como contrapartida, también las mujeres se han visto beneficiadas por este discurso biologicista, toda vez que está extendida la idea que en sus manos está la decisión de cuándo iniciar una relación más íntima con un hombre, otorgándole un carácter más racional y romántico a su instinto sexual.

Pero más allá de esta eterna discusión biológica-antropológica sobre la preeminencia de determinados factores genéticos de un sexo sobre el otro, lo que sí está claro es que aplicando una de-construcción imaginaria la división del ser humano en razón del sexo no es más que una división artificial, un imaginario que sólo se expresa en diferencias culturales. Actualmente no hay una teoría de género sino varias, algunas de las cuales apuntan a criticar al binarismo sexo/género o el supuesto de que existen sólo dos géneros: masculino y femenino como categorías inamovibles y universales.

La crítica al binarismo sexo/género ha servido para diferenciar lo supuestamente natural e inmodificable: el sexo, de lo cultural y por lo tanto modificable: el género. Al respecto, Judith Butler²² (1990) afirma que este binarismo es expresión de un imaginario masculino, devenido en discurso científico, en el que la naturaleza ha sido representada como un espacio vacío, inerte, “femenino”, dispuesto a ser penetrado por la inscripción cultural “masculina”. Este tratamiento sería parte de una práctica regulatoria que produce los cuerpos de varones y mujeres como diferentes y complementarios, que asume la heterosexualidad como la norma. En este sentido el sexo lejos de ser algo dado o presimbólico es, en su opinión, una categoría política. “El sexo no es lo que uno es sino en lo que uno se convierte”, dice. En otras palabras, este dualismo de lo biológico y lo cultural, no sería más que otra expresión de una lógica binaria que legitima ordenamientos jerárquicos

²² Una interesante reflexión y resumen de los aportes de esta investigadora lo desarrolla Eva Gil (2002) en su artículo “¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo? Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler”. *Athenea Digital*, N°2, Departamento de Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona.

al oponer hombre y mujer, cuerpo y espíritu o razón y emoción. Butler revitaliza la famosa afirmación de Simone de Beauvoir acerca de que “no se nace mujer sino que se hace”, y afirma que el género no es un constructo acabado, producto y productor de un determinismo social inexorable, aunque muchas veces lo parezca.

Dentro de este esquema, la teoría de la socialización (primaria y secundaria) expuesta por Berger y Luckmann ofrece una explicación para comprender la internalización en los sujetos de los modelos y valores de género. Términos como “condicionamiento”, “modelaje”, “instrucción”, “aprendizaje de roles”, sirven para demostrar cómo la identidad de género debe corresponderse necesariamente a las expectativas sociales. De este modo, son la familia, la escuela, el grupo de pares y los medios de comunicación los que actúan basándose una suerte de guión predeterminado y consensuado que incide directamente en las personas.

Pero el debate construccionista sobre las diferencias de género y sexualidad va más allá, y se extiende a si la orientación sexual es esencial o construida. Según Paula Rust²³, en el discurso político y social, nos hemos acostumbrado tanto a referirnos a las personas como lesbianas, gays o heterosexuales que ya no nos preguntamos si puede haber o no otra manera de comprender nuestra diversidad sexual. En otras palabras, es posible advertir que las categorías “lesbiana/gay” y “heterosexual” –al igual que la oposición femenino/masculino– son imaginarios sociales. Las relaciones y prácticas cotidianas han creado esas categorías, y se ubican en ellas sobre la base de otros imaginarios: conductas y sentimientos. Esto no significa que los deseos sean artificiales o que se hayan fabricado; significa que se interpretan usando los conceptos y las posibilidades que la cultura facilita.

EL ANDROCENTRISMO Y LOS MEDIOS

Finalmente, es preciso destacar el aporte que la crítica al discurso androcéntrico ha significado para comprender lo que se ha bautizado como la “realidad públicamente relevante”: ese mundo narrado por los medios de comunicación. Siguiendo la terminología empleada por Moreno, podemos constatar la existencia de un “androcentrismo informativo”, que puede ser definido como una forma de explicar la realidad noticiosa a partir de un punto de vista del colectivo de varones que se sitúan en el centro hegemónico de la vida social. Se trata de un discurso que potencia todo lo relacionado con el ámbito público, que construye hechos noticiosos prototípicos y que crea enfoques en relación no con temas, sino con personas. De este modo,

²³ Un resumen de sus reflexiones están disponibles en el artículo “El gran debate: esencialismo vs construccionismo”, y en Rust, Paula C.: “Bisexuality and the Challenge to Lesbian Politics. Sex, Loyalty and Revolution”; New York University Press, New York, 1995. Traducción: Alejandra Sardá.

los medios enfocan a personas y las convierten en protagonistas del espacio social.

Aplicando nuevamente una labor de de-construcción imaginaria, la autora reconoce en los medios de comunicación tecnológicos la capacidad de crear o "recrear" lo cotidiano, lo normal y lo que es por todos aceptado. O, como señala David Altheide (1985), los *mass media* crean lo real aún cuando se trate de una versión de la realidad entre muchas otras, y no por ello más o menos válida. Sin embargo, Moreno deja constancia que -influenciados por el androcentrismo histórico- los medios informativos tienen un marcado enfoque en lo público-político, relegando a un segundo plano todo aquello que ocurre en la esfera privada. Se trata de lo excluido, lo folclórico y lo marginal. Como si sólo los grandes acontecimientos –al igual como ocurre en la historia- fueran los encargados de empujar a la sociedad hacia el desarrollo. Lo demás no existe. Así, las guerras, las cumbres presidenciales o los escándalos judiciales entran en el selecto grupo de hechos “noticiables”. Es lo que la autora identifica como hechos noticiosos prototípicos. “Pero si la noticia de hoy sirve de base a lo que haya de ser considerado hecho histórico mañana, también la definición de qué es o no un hecho histórico –es decir, lo que los historiadores como colectivo institucional han definido como tal- ha influido e influye en el establecimiento de lo que los periodistas consideran materia noticiable, y de la valoración que se hace de las distintas noticias o informaciones que componen un periódico” (Moreno, 1998: 29). Es decir, lo que se considera como la realidad histórica sirve como un parámetro que condiciona la construcción de la actualidad informativa.

A pesar de este reducido repertorio de informaciones consideradas de primer nivel, los medios de comunicación de masas entregan una amplia posibilidad de alternativas para comprender el presente y el pasado de una comunidad. “Sucesos, crónicas de sociedad, anuncios publicitarios, noticias económicas, sociales, culturales, chistes, comentarios... Todos estos materiales (...) no suelen ser considerados por los historiadores como datos significativos para construir sus explicaciones, salvo casos excepcionales, afortunadamente, cada día más frecuentes”, destaca la autora (Moreno, 1998: 29).

Lo que Amparo Moreno hace es identificar en el androcentrismo informativo un discurso capaz, no sólo de tematizar la realidad –y con ello confirmar la tesis construccionista que ve en los media su rol como agentes constructores de una realidad simbólica-, sino también hace un reconocimiento implícito de los media como formadores de climas de opinión pública. En este punto, la investigadora coincide con aquellos construccionistas que estudian la relación entre discurso y poder. Esta postura ve en aquellos, el

instrumento y el cauce a través del cual las fuerzas con poder expresan su enfoque de la realidad. Según esta lógica, los media no actúan independientemente, y sólo serían capaces de cumplir un papel como intermediarios entre estas fuerzas y el público. Si bien el tema no está resuelto, Moreno refleja una postura más bien crítica, toda vez que percibe a los medios de comunicación desde un rol institucionalizado, pero excesivamente influenciado por una mirada académica tradicional que dificulta su inserción y sus vínculos con una vida social también histórica, cambiante y a la vez permanente: en la organización política, en las actividades económicas, en las formas de transmisión cultural entre las generaciones. Es decir, los medios como empresas de construcción de realidad.

En otras palabras, la opinión pública tampoco escapa a esta definición androcéntrica. Lo que se dice que dice o lo que se dice que piensa también constituye parte del saber, y por ende, es reflejo del poder. Como tal, se trata de una visión de la realidad, que expresa modos de ser y sentir, amparados en un contexto discursivo que actúa como un control social (Dittus, 2005), pero que para el común de los mortales resulta imperceptible. Es decir, este discurso androcéntrico que enmarca nuestra experiencia cotidiana y los temas que guían el debate público ha logrado tal legitimidad que se ha transformado en un poder absolutamente tolerable.

La clave para dicha tolerancia la expresa Michel Foucault en una conversación con Josep M. Fontana, en 1978:

¿Usted cree -le pregunta Foucault- que obedeceríamos al poder si éste fuera sólo represivo, si no hiciera nada más que decir que no? Lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado es simplemente que no pesa sólo como potencia que dice no, sino que cala de hecho, que produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social, mucho más que como una instancia negativa que tiene por función reprimir (Morey, 1983: 244).

El arquetipo viril y sus implicancias en la cultura occidental se fraguan como parte de un discurso que se sustenta en un modelo imaginario con rasgos de absolutismo y universalidad. No sólo el discurso histórico-académico ha sido objeto de sus influencias, sino también el informativo y el conocimiento de la vida cotidiana. El trabajo desarrollado en estos años por Amparo Moreno Sardà no hace sino confirmar la penetración que la teoría de los imaginarios sociales ha tenido en las ciencias sociales y las humanidades, incluso de manera inconsciente. La de-construcción imaginaria llevada a cabo por la investigadora puede extenderse metodológicamente a otros rincones no explorados, donde el centrismo -en todas sus versiones- saca cuentas alegres. El objetivo de estos ejercicios intelectuales permiten develar la dominación más hegemónica de todas: aquella que no hace ruido.

REFERENCIAS

- ALTHEIDE, D. (1985). *Media power*. Beverly Hills: Sage Publications.
- BACZKO, B. (1991): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BAEZA, M. (2000). *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Santiago: Ril Editores.
- ____ (2003). *La memoria colectiva. Aproximación sociológica a la construcción de la memoria social pretérita*. Concepción: Escaparate.
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BERRIO, J. (1990). *L'opinió pública i la democràcia*. Barcelona: Pòrtic.
- BLUMMER, H. (1982). *El Interaccionismo simbólico*. Barcelona: Hora.
- BONDER, G. (1998). "Género y subjetividad: avatares de una relación no vidente". En *Programa Interdisciplinario de Estudios de Género (PIEG): Género y Epistemología: Mujeres y Disciplinas*. Santiago: Universidad de Chile.
- BURR, V. (1995). *Introducció al construccionisme social*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Londres: Routledge.
- CASTORIADIS, C. (1975). *L' institution imaginaire de la société*. Paris: Editions du Seuil.
- ____ (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires.
- DEMASÍ, C. (1997). Temporalidad, sociedad e historia: las relaciones peligrosas. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis: Jornadas sobre Historia y Psicoanálisis*, n° 86, pp.41-58.
- DITTUS, R. (2005). "La opinión pública y los imaginarios sociales: hacia una redefinición de la espiral del silencio". En *Athenea Digital*, (7). Recuperado: <http://www.bib.uab.es/pub/athenea/15788646n7a4.pdf>
- DOUGLAS, Mary (1996). *Cómo piensan las instituciones*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, R. (2000). "Construccionismo y constructivismo: una revisión bibliográfica de revistas, tesis y libros españoles". Recuperado de: <http://www.psiquiatria.com/articulos/psicologia/2814/>
- GERGEN, K. (1986). *Social psychology*. New York: Springer Verlag.
- ____ (1996). *Realidades y relaciones. Aproximaciones al construccionismo social*. Barcelona: Paidós.

- GIL, E. (2002). "¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo? Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler". En *Athenea Digital*, (2). Recuperado de: www.bib.uab.es/pub/athenea/15788646n2a3.pdf
- MOIA, M. (1981). *El No de las niñas: feminario antropológico*. Barcelona : La Sal.
- MORENO SADA, A. (1986). *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*. Barcelona: La Sal.
- ____ (1988). *La otra "Política" de Aristóteles. Cultura de masas y divulgación del arquetipo viril*. Barcelona: Icaria.
- ____ (1989). "La cultura de masas (ignorada) en el discurso de la historia contemporánea". En *Cuadernos sobre comunicación social*, (9).
- ____ (1998). *La mirada informativa*. Barcelona: Bosch.
- ____ (2002). "Bases para una educación igualitaria: la crítica al modelo androcéntrico". En *Salud Pública y Educación para la Salud*, 2 (2). Recuperado de: <http://webs.uvigo.es/mpsp/rev02-2/supl2-02-2.pdf>.
- MOREY, M. (1983). *Lectura de Foucault*. Madrid: Taurus.
- PARENTE, D. (2000). Literalidad, metáfora y cognición. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (11). Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dimeta2.pdf>
- PARKER, I. (1992). *Discourse dynamics*. Londres: Routledge.
- REVILLA, J. (2003). "Los anclajes de la identidad personal". En *Athenea Digital*, (4). Recuperado de: www.bib.uab.es/pub/athenea/15788646n4a4.pdf
- RUST, P. (1995). *Bisexuality and the Challenge to Lesbian Politics. Sex, Loyalty and Revolution*. New York: University.
- SHOTTER, J. (1989). "El papel de lo imaginario en la construcción de la vida social". En Tomás Ibáñez (coord.): *El conocimiento de la realidad social*. Barcelona: Sendai.
- WATZLAWICK, P. (1994). *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*. Barcelona: Herder.

Datos del autor

Rubén Dittus es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, Magíster en Guion Cinematográfico por la Universidad Finis Terrae y Periodista por la Universidad Católica de la Santísima Concepción. Editor de la *Revista Chilena de Semiótica*. Ha dirigido proyectos en el área de la narrativa audiovisual, financiados por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología (FONDECYT N°1160637, N°11130680). En la actualidad desempeña como Profesor Investigador en la Universidad Central de Chile.

[TRADUCCIÓN]

50 + años de agencia oscilante y distribuida: la imagen virtual del Che Guevara

Carolina Cambre

Universidad de Concordia, Montréal, Quebec, Canadá

carolina.cambre@concordia.ca

Resumen

Este ensayo examina las funciones políticas de los sistemas semióticos culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas y gestuales se evalúan, interpretan y adquieren significado. El foco principal es sobre el desempeño social y visual de la imagen del Che Guevara, tal como se deriva de la famosa fotografía de Alberto Korda de 1960, *El Guerrillero Heroico*. La autora aborda las nociones radicales de la agencia del arte del antropólogo Alfred Gell y la noción de artificio de Donald Preziosi. Teniendo en cuenta esta base conceptual, se dan conexiones entre el artificio y la noción de lo virtual tal como la describen los filósofos y académicos desde C.S. Peirce hasta Rob Shields.

Palabras claves: Che Guevara; fotografía; imagen gráfica; discurso; *El Guerrillero Heroico*.

Abstract: 50 + years of oscillating and distributed agency: The virtual image of Che Guevara

This paper examines the political functions of cultural and discursive semiotic systems through which graphic images and gestures are appraised, interpreted and given significance. The heuristic focus is on the visual and social performance of the image of Che Guevara based on Alberto Korda's famous 1960 photograph, *El Guerrillero Heroico*. The author addresses the radical notions of the distributed agency of artworks proposed by the anthropologist Alfred Gell and Donald Preziosi's notion of the artifice. Taking into account these conceptual foundations, connections between artifice and the notion of the virtual are also taken into account from a range of philosophers and academics from C.S. Peirce up to Rob Shields.

Keywords: Che Guevara; photography; graphic image; discourse; *El Guerrillero Heroico*.

* Este artículo fue publicado originalmente en idioma inglés en *Public Journal of Semiotics*, IV (1), 2012. Cuenta con la autorización de su editor, Jordan Zlatev. La traducción del texto fue hecha por Leila Srur con la supervisión de la Dra. Ana Inés Heras.

“Aixo era y no era” (dicho gitano).

“En la contradicción aparece la esperanza” (Berltold Brecht).

INTRODUCCIÓN

Mi búsqueda de una manera de hablar de una imagen –una imagen que empezó siendo una fotografía pero que rápidamente asumió diferentes funciones sociales, culturales y políticas: una pancarta en una movilización, un graffiti en un campamento o un bikini en la pasarela, entre otras cosas –me dirigió hacia la semiótica. Los medios varían, tal como lo hacen los tiempos, los lugares y los contextos donde las personas se encuentran y son interpeladas por una representación de la cara del Che Guevara que recuerda a la foto de Korda. La pregunta central se convirtió en cómo hablar sobre una imagen que se encuentra tatuada en el abdomen de Mike Tyson, por ejemplo, y que a la vez es un ícono en un casco de minero boliviano, un logo de cigarrillos suizos, conforma el look de la actriz china Fan Bingbing, o es inspiración para artistas tales como Vik Muniz o un mural realizado por los rebeldes zapatistas en Chiapas, México. ¿Pueden estas figuraciones dispares de la imagen del Che ser introducidas en una conversación entre ellas sin reducirlas arbitrariamente?



Imagen 1

A menudo la semiótica es aplicada dentro de los paradigmas sociológicos y antropológicos con una tendencia ontológica al reduccionismo. El conocimiento es más que mera información: comprende el entendimiento de la articulación de la información al

interior de una constelación de intereses humanos e influencias sociales más allá del paradigma utilitarista que caracteriza a tantas disciplinas académicas implicadas en visiones del mundo tecnocráticas, individualistas y consumistas. Como instrumento para ampliar el entendimiento de nuestro modo multidimensional de estar en el mundo, necesitamos una semiótica correspondientemente multidimensional. Es útil reconocer cómo el “apartheid académico” (Sandoval, 2000: 4) de la división artificial de las disciplinas (separar a la nutrición de la medicina, como ejemplo clásico) genera epistemologías excluyentes. El reduccionismo como visión parcializada de un fenómeno estimula el dogmatismo. La semiótica tiene el potencial de proveer inclusión transdisciplinaria y diálogo, pero debe ser aplicada de manera tal que la multidimensionalidad de cada fenómeno sea tenida en cuenta, tanto como sus límites.

¿Cuál es el potencial ofrecido por la teoría semiótica como modo de “ver” esta imagen y empujar sus límites conceptuales? Asimismo ¿cómo mostrar que no es solamente reinventada socialmente como una parte de un discurso “contrapúblico”, sino también ver cómo autoriza y motiva a su vez a distintos actores? El propósito de este escrito es vincular la multiplicidad temática/discursiva, esencial para la imagen del Che Guevara de Korda, y conservar al mismo tiempo alguna estructura que me permita orientarme con respecto a ella: abordo así la representación como algo que hace más que estar en lugar de otras cosas. Entiendo a la representación, en este caso, como inseparable del actuar y del ser; la entiendo como kinética y mimética. Entender este término me permite incorporar distintas maneras de referirme a y hablar con el objeto (teórica y prácticamente en términos de modalidad, es decir, alternativas al texto) y que proveerían coherencia y convertirían a los resultados en emergentes.

En la primera mitad de este artículo, presento una descripción de ideas clave con vistas a que nos informen sobre el caso de la imagen del Che. Empezar de esta manera me permite mostrar dónde estoy situada en semiótica y subsecuentemente revela qué estoy haciendo de diferente con las nociones de lo relacional, la performatividad y la apertura. Por lo tanto, puedo localizar la trayectoria influenciada por los conceptos antropológicos de arte y agencia de Alfred Gell (1998) y el rol del concepto de lo virtual.

SEMIÓTICA: LA HISTORIA DE UN MARCO ROTO

Hoy la semiótica opera a partir de marcos posestructurales y podemos verla como un enfoque abierto y estructurantemente transitivo más que como un enfoque estructural. Literalmente, el movimiento post-estructuralista fue una transición al interior de una variante de la semiótica, aunque sucedió de manera diferente en las distintas escuelas

de pensamiento. Por ejemplo, la ruptura ocurrida en Francia fue más temprana y beligerante que la más tardía y gradual transición italiana. De manera notable, muchas de las figuras estructuralistas también se convirtieron en importantes posestructuralistas, siendo el de Roland Barthes el ejemplo más obvio. Jacques Derrida deconstruyó los supuestos subyacentes al estructuralismo en *Estructura, signo y juego*, a través de una crítica de *Mitologías* de Claude Lévi-Strauss, entre otros, cambiando para siempre el panorama filosófico europeo. Especulando que “tal vez algo ha ocurrido en la historia del concepto de estructura que pueda llamarse evento,” Derrida observa que la palabra misma evento tiene “un significado que es precisamente la función de pensamiento estructural –o estructuralista– para reducir o sospechar” (1978: 278). Se dio cuenta de que mientras la semiótica esté orientada a la estructura, no habría lugar para el movimiento, la performatividad o el juego y que una Verdad estable se calcificaría en el centro. Muchos años después, fue replicado por Bal y Bryson (1991) quienes entendieron que “pensar la semiosis como proceso y movimiento, es concebir al signo no como una cosa sino como un evento, ya que la cuestión es... rastrear la posible emergencia del signo en una situación concreta, como un evento en el mundo” (1991: 196).

La lucha por sostener un análisis estructural forzó a pensadores como Barthes y Lévi-Strauss a admitir los límites de este paradigma y a reconocer que, antes de la ruptura iniciada por Derrida, ellos estaban promulgando “una serie de sustituciones de centro por centro, como una cadena enlazada de determinaciones del centro” (Gasché, R., 1986: 353). Incluso la ruptura, observa Derrida, es estructural: tiene “la estructuralidad de una apertura” pero nos presiona para reconocer que no puede entenderse tan simplemente. “No es tanto estructura como es una apertura, no es tanto estática como es genética, no es tanto estructural como es histórica. No puede ser entendido ni desde el punto de vista genético, ni desde el estructuralista o taxonómico, ni desde una combinación de ambos puntos de vista” (Gasché, 1986: 146). Una apertura sigue necesitando de un marco para ser vista como una apertura. La relación íntima e inseparable del estructuralismo y su “post” no puede ser olvidada, claramente, su centro vacío, o su falta de tal, puede ser vista como un elemento estructural.

En relación al caso de la imagen del Che Guevara, podemos ahora preguntarnos ¿cuál es, entonces, la cualidad esencial de una obra de arte o de una forma de arte? No es acerca de la comunicación en el sentido Lockeano de entender algo llevándolo a lo MISMO, o no se trata del modelo de consenso; más bien es una interrupción. Es un evento, y por lo tanto estimula al comentario, pero no necesariamente debe convertirse en lo que se espera o en lo que parece ser.

Adicionalmente, la semiótica “se preocupa centralmente de la recepción:” de hecho, su objeto es describir las “convenciones y operaciones conceptuales” conformando lo que los observadores hacen; “...no va a proveer o descubrir un significado, pero va a describir la

lógica con la cual el significado es engendrado” (Bal y Bryson, 1991: 186). De modo crucial, la semiótica reconoce que hay muchos más observadores además de los observadores sobre los cuales puede descubrirse su perspectiva:

.... Como un canon tiene sus exclusiones, también tiene su archivo: tenemos que mirar por fuera de los rastros obvios y los registros oficiales de la recepción, para poder hacer que el archivo admita a quién ha dejado de lado (Bal y Bryson, 1991: 187)

Las innumerables trayectorias de lo visual hechas posible para el texto escrito no significan que la recepción es abandonada como meta, sino que la demanda se ha dirigido hacia otro interrogante: “¿Desde dónde, desde qué posición, está siendo hecha la reconstrucción?” (Bal y Bryson, 1991: 187-189). Si entendemos a la recepción tal como la describen Bal y Bryson, tenemos que reconocer que los observadores están siendo construidos por el objeto observado al mismo tiempo que su acción de observar está construyendo, de igual manera, al objeto. Por lo tanto, la recepción es siempre una producción simultánea (y una especie de inmersión). Aquí, la definición de C.S. Peirce sobre el significado, es fundamental. Peirce afirma que el significado es “en su aceptación primaria, la traducción de un signo a otro sistema de signos” (Eco, 1976: 1464). Pero el proceso es continuo; puede ser prolongado, por lo que es más una metamorfosis que una metáfora. Esta visión dinámica del signo “puede ayudar a desnaturalizar las exclusiones que resultaron de esos encuadres particulares, al igual que a la inversa, usar dichos encuadres para contrarrestar las exclusiones sin caer en las demandas positivistas de la verdad” (Bal y Bryson, 1991: 204) y ayuda a hacer el análisis de manera históricamente responsable.

Como todas las estructuras gramaticales tienen filtraciones, tal como notó Edward Sapir, Chandler (2002) recomienda buscar esas filtraciones, costuras y andamiajes como signos de la construcción de las representaciones, así como de su ofuscación (2002: 58). Otra voz que participa en el diálogo, John Tagg, comenta que él “no está preocupado por exponer la manipulación de una ‘verdad’ prístina o por desenmascarar alguna conspiración, sino por realizar un análisis de la ‘economía política’ específica dentro de la cual el ‘modo de producción’ de la ‘verdad’ es operativo” (1988: 174-175 en Chandler, 2002: 165). La pregunta para mí se convierte en ¿cómo puede ser reconocida la imagen del Che Guevara? ¿Qué características de la imagen del Che son indispensables en términos de la capacidad del observador para relacionarse con la traducción de la fotografía original o al menos las interpretaciones en sus mentes y entender algo en esas alteraciones?

Avanzando más allá, es útil mantener en vista debates interrelacionados, así como las “ideas elementales que subyacen el interrogatorio de Peirce” (1976: 1539) acerca de que Jakobson (1976) resume el problema del rol de los símbolos en nuestra vida creativa.

Jakobson elaboraría un cuarto tipo de signo esencial para el estudio del rol de los símbolos. Aunque no publicó su trabajo dentro de esta área, somos conscientes de este desarrollo mediante Donald Preziosi (2003) quien menciona cómo debatieron este cuarto término en sus conversaciones con Jakobson. Este cuarto término, el artificio, va a ser central para el desarrollo de mi marco teórico. En lo que sigue, voy a describir algunas de las ideas de Jakobson y Preziosi, y a trabajarlas en profundidad.

Para contextualizar, la preocupación de Preziosi con las imposibilidades de la representación lo impulsó a explorar las implicancias de la invención del arte, por lo que retorna hacia la lectura crítica que realiza Jakobson sobre la lingüística moderna, la semiótica y la poética, en donde Jakobson demuestra diferencias entre las relaciones fácticas e imputadas entre significantes y lo que significan (Preziosi:143), identificando en el proceso al término perdido, el signo tipo que indica relaciones de “similitud imputada” o artificio. El término utilizado por Jakobson corresponde a lo que Preziosi refiere como “ostensificación” (2003: 144) o lo ostensible, lo que se presenta como siendo verdadero o apareciendo como tal, pero que usualmente esconde un motivo o significado diferente. Caracterizando esta modalidad de práctica como algo extraño a las prácticas modernas y más cercano a la era medieval o antigua, Preziosi regresa a la “Ética Nicomaquea de Aristóteles, en la cual existe una relación de representación entre las palabras y las cosas, o, como el dicho escolástico indica *veritas est adaequatio verbi et rei* (donde *res* puede significar no solamente una cosa u objeto, sino también un pensamiento, sentimiento u opinión” (2003: 145) La adecuación como término relacional insinúa un movimiento de ida y vuelta entre lo que es adecuado, y la expresión de la verdad en palabras o cosas es siempre este tipo de *adaequatio* o aproximación, un movimiento hacia, una suerte de cómo sí. Por lo tanto, no es una representación como tal, sino un movimiento hacia algo.

Una relación entre ícono y signo (todos estos términos refieren a las relaciones entre cosas, no entre especie de cosas) es principalmente de similitud fáctica o literal; un signo artificial es de similitud imputada, de adecuación más que de igualdad... Me incliné a esta noción de artificio porque nos permite lidiar con las complejidades extraordinarias –las relatividades de lo fluido y lo abierto- del significado visual de una manera clara y al mismo tiempo no reductivista (Preziosi, 2003: 146).

La noción de artificio puede servir como “el lugar del trabajo sobre la memoria y el significado como proceso de adecuación” (2003: 147) interrogándonos para ver obras de arte no como “representaciones” sino como preguntas que solicitan nuestro compromiso pedagógico (2003: 147).

¿HA VISTO ALGUIEN EL CAMPO?

En su tratado en referencia a las imágenes, Göran Sonesson (2003) comenta de manera similar: “sigue pareciendo imposible consolidar un consenso entre todos los semiólogos acerca de qué trata realmente la semiótica; y muchos de ellos (incluido el grupo μ) no se preocupan por definir su disciplina” (p.3). Tal vez podemos empezar por la premisa de entender a la semiótica simplemente como el estudio de los signos, pero lo que implica el término signos es también un extenso debate. Por ejemplo, Susan Petrilli y Augusto Ponzio (2005), empezaron su libro *Semiótica sin límites* considerando cuáles serían los límites de la semiótica, y decidiendo que los mismos dependían del objeto de estudio: los signos. Sin embargo, “Lo que los signos son, y dónde están, depende del modelo de signo que tengamos en cuenta” (p.xviii). Su acercamiento abre la posibilidad de permitirles a los objetos brindar información sobre los modelos, y a los modelos definir la terminología a medida que es utilizada; en otras palabras, se saltaron la etapa de definiciones afirmando simplemente que “depende”. A pesar de los acontecimientos, muchos académicos hoy en día no estarían de acuerdo con la afirmación de San Agustín: “toda instrucción es o sobre cosas o sobre signos; pero las cosas son aprehendidas mediante signos” (*Omnis doctrinal vel rerum est vel signorum, sed res per signa discuntur*) (Augustine *De doct. Chr I 1*, 1963, p.9 en *La Enciclopedia de la Filosofía de Stanford*). Mieke Bal y Norman Bryson (junto a Michael O’Toole y la Escuela Australiana) defienden la utilidad de la falta de status disciplinar de la semiótica porque...

(...) ofrece una teoría y una serie de herramientas analíticas que no están ancladas al dominio de ningún objeto en particular... (y) se presta a análisis interdisciplinarios, por ejemplo, de relaciones entre imágenes y palabras, que buscan evitar tanto la edificación de jerarquías como lo ecléctico... Considerando las imágenes como signos, la semiótica logra iluminarlas de una manera particular enfocándose en la producción de significado en la sociedad... (176).

Como mi interés particular reside en cómo se genera y funciona una fotografía específica y en la cantidad de sujetos diferentes que la han tomado y utilizado, esta perspectiva en particular parece prometedora. Sonesson (2003) observa que el punto de vista de la semiótica “es estudiar el punto de vista en sí mismo” o “su mediación, es decir, el hecho de que otras cosas nos son presentadas en un modo indirecto”.

Lo que me otorga la semiótica, más allá de su “nombre” o categoría, es su lenguaje específico distribuido entre los trabajos de distintos teóricos (en Europa y más allá) quienes luchan con los múltiples enigmas inherentes a su arte (¿o ciencia?). Resumiendo, “la semiótica se preocupa de todo lo que puede ser considerado como un signo” (Eco, 1976: p.7). La semiótica incluye no solamente el estudio

de lo que referimos como “signo” en la vida cotidiana, sino de todo lo que se encuentra “en lugar de” otra cosa. En un sentido semiótico, los signos adoptan la forma de palabras, imágenes, sonidos, gestos y objetos. Los semiólogos contemporáneos no estudian los signos de manera aislada sino como una parte de “sistemas de signos” semióticos (como un medio o género). Estudian cómo se construyen los significados. Haciendo más explícitos los códigos con los cuales los signos son interpretados, podemos desempeñar la valiosa función semiótica de desnaturalizar a los signos. Deconstruir y contrastar las realidades de los signos puede revelar cuáles son los significados privilegiados y cuáles los suprimidos. Sonesson (2003) concluye: “Voy a sostener que la semiótica no trata sobre lo que algo significa, sino cómo algo significa” (p.30). Su énfasis se encuentra en el modelo procesual por sobre la explicación reduccionista. El mismo objeto puede significar algo en un contexto y nada en otro, por lo que la pregunta no es por el “qué” sino por “cuándo” y “cómo”.

Umberto Eco, empezando con el *Tratado de semiótica general* “contribuyó significativamente al encuentro entre la ‘semiología’ saussureana y la ‘semiótica’ de Peirce” (Petrilli y Ponzio, 2005: 310). Vale la pena indagarlo más profundamente.

ESCUCHO UN ECO

En el prefacio de *Semiótica y la filosofía del lenguaje*, Eco (1984) declara que su propósito principal es mostrar que:

El signo es el origen de los procesos semióticos y no hay oposición entre el ‘nomadismo’ de la semiosis (y de la actividad interpretativa) y la presunta rigidez e inmovilidad del signo. El concepto del signo debe ser desenredado de su identificación trivial con la idea de la equivalencia codificada y la identidad; el proceso semiótico de interpretación está presente en el corazón mismo del concepto del signo (Eco, 1984: 1).

Él, por lo tanto, dirige nuestra atención hacia el proceso interpretativo y lejos de las nociones reduccionistas de los mensajes a ser decodificados. En el transcurso de su trabajo, Eco revisa problemas teóricos semióticos examinando los siguientes conceptos: signo, significado, metáfora y símbolo con referencia al desarrollo histórico del modelo del signo. Escribe, “la semiótica emerge inicialmente como una reflexión sobre el signo; pero subsecuentemente este concepto fue puesto gradualmente en crisis y disuelto y el interés se direccionó hacia la generación de textos, sus interpretaciones, el desvío de sus interpretaciones...” (1984: 14 - 15). Eco (1984) subraya la necesidad de recuperar las nociones más tempranas del signo como dinámica semiótica (acción que involucre cooperación relativa triple de representación, objeto e interpretador) y no como un código a ser descifrado mediante asunciones de correlaciones fijas. Sin embargo, algunos conceptos, según la crítica de Susan Petrilli y Augusto Ponzio

en Semiótica sin Límites, no son tratados directamente en el enfoque de Eco. El más significativo de ellos, y el que según los autores debería ser desarrollado, es el “carácter dialógico del signo y su esencial otredad o alteridad. Como claramente emerge de la formulación de Peirce, la interpretación semiótica necesita de este tipo de desarrollo” (2005: 325).

De manera general, una conceptualización útil de Eco nos provee de una cuidadosa diferenciación entre la semiótica general (o teórica) y la específica (o aplicada). Define como semiótica general a aquella que se ocupa principalmente de preguntas filosóficas, mientras que las variantes específicas están divididas en la técnica o método de aplicación, y cómo utilizan la terminología para poder estudiar a sus respectivos objetos, ya sean narrativas, discurso textual, objetos, artefactos, comportamientos, entre otros. Describe a la semiótica específica como una disciplina que “apunta a ser la gramática de un sistema de signos particular, y que prueba ser exitosa ya que describe un cierto campo de fenómenos comunicativos en función de las reglas de significación que lo ordenan” (Eco, 1984: 5). Adicionalmente, para Eco “estos sistemas pueden ser estudiados desde un punto de vista sintáctico, semántico o pragmático” (1984: 5)

Eco afirma: “toda semiótica específica se ocupa de problemas epistemológicos generales. Tiene que postular su propio objeto teórico... y el investigador tiene que estar al tanto de los supuestos filosóficos subyacentes que influyen su elección y criterio de relevancia” (1984: 5). No se extiende en la semiótica específica sino para dar cuenta de que cada una de ellas necesita tomar en cuenta las ambigüedades del sistema de signos en cuestión y que los objetos son usualmente “estables”, es decir, ellos habilitan a que el investigador entienda qué expresiones están siendo “producidas de manera acorde a las reglas de un sistema de significación dado, cuáles son aceptables o ‘gramaticalmente’ correctas y cuáles pueden ser producidas por un participante de manera probable en una situación dada” (1984: 5). Eco describe las contribuciones de la semiótica específica como un impacto directo en la sociedad, dando el ejemplo de cómo un estudio de la lógica interna de las señales de tránsito, puede ayudar a las municipalidades a mejorar las prácticas de señalización vial. Sin embargo, su objetivo principal es diferenciar la tarea y la naturaleza de la semiótica general de la específica. El problema básico de la semiótica general es filosófico y es abordado desde tres interrogantes diferentes:

- (a) ¿Puede uno abordar fenómenos múltiples y en apariencia diferentes como si fuesen todos fenómenos de significación y/o comunicación?
- (b) ¿Hay un enfoque unificado que permita dar cuenta de todos los fenómenos semióticos como si estuviesen basados en el mismo sistema de reglas (sin que la noción de sistema sea una mera analogía)?

(c) ¿Es este enfoque “científico”? (Eco, 1984: 7)

Este amplio repertorio de preguntas es similar al que me he planteado acerca de la famosa imagen del Che tomada por Korda. El objeto de estudio es el concepto de signo en sí mismo, en la medida en que puede explicar una serie de comportamientos “ya sean vocales, visuales, térmicos, gestuales u otros” (1984: 7). Lo que esa filosofía provee es un poder explicativo para lo que de otra manera serían datos inconexos. En otras palabras, provee una coherencia que permite considerar a los fenómenos como un todo, aunque no podría ser sostenida por fuera de los marcos propuestos por los supuestos filosóficos subyacentes.

Eco plantea un debate de un modo que le permite direccionarnos hacia el reconocimiento de que la matriz esencial se encuentra entre la presencia y la ausencia, haciendo referencia a Derrida, pero también a Leibniz. Esencialmente, un signo debe representar a algo que se encuentra por fuera de él: paradójicamente representa una ausencia, pero su presentación contiene en sí misma también una ausencia. Como lo expresaron Pretilli y Ponzio, el significado “es inseparable del trabajo de traducción transcurrido durante el proceso de interpretación, a tal punto que podemos afirmar que los signos no existen sin otro que actúe como signo de traducción” (2005: 302). La estructura que la semiótica general tiene como preocupación rastrear, es la de la “inferencia que genera interpretación” (2005: 38), por lo que entender un signo no es sólo un proceso de reconocimiento sino también de interpretación.

El entendimiento de un signo siempre se encontró contextualmente situado, tal como fue reconocido por los teóricos semióticos que se escindieron del estructuralismo. Kent Grayson (1998) escribe, “Cuando hablamos de un ícono, un índice o un símbolo, no nos estamos refiriendo a las cualidades objetivas del signo en sí mismo, sino a la experiencia que tiene un observador de ese signo” (en Chandler 2002, p.29). Esto explica por qué la imagen del Che puede, en algunos casos, ser un símbolo y en otros un ícono o simplemente un índice, como la primera fotografía original fue para su fotógrafo. Los signos también pueden variar en el tiempo. Pero no estamos mirando a un sistema cerrado ya que un signo no denota su propio significado. De modo que, “para saber que ‘agua’ significa lo mismo que H₂O y que H₂O significa lo mismo que ‘acqua’, y así sucesivamente, debemos saber a qué refieren estos términos, ya que sino por sí mismos no pueden funcionar como signos” (Petrilli y Ponzio 2005: 318)

La metáfora de la enciclopedia nos ilumina y nos permite acercarnos a las conceptualizaciones de Eco. La enciclopedia representa algo que no tiene centro, nos encuentra siempre en el medio de un laberinto hecho de una red de interpretaciones que es virtualmente infinita, ya que “una expresión dada puede ser interpretada innumerables veces y de infinitas maneras, como lo ha sido

en un marco cultural determinado; es infinita porque cada discurso acerca de la enciclopedia siembra dudas acerca de la estructura previa de la enciclopedia misma” y “no registra sólo ‘verdades’ sino lo que se ha dicho acerca de la verdad, o lo que también ha sido creído como tal; así como también lo que se consideró falso, imaginario o legendario, considerando que dicha cultura haya elaborado algún discurso acerca del tema en cuestión” (Eco, 1984: 86). En este contexto, la interpretación se convierte en una cuestión hipotética donde uno puede postular una descripción local en el laberinto que indefectiblemente va a ser reducida ya que nadie puede ver “la visión global de todas las posibilidades (del laberinto)” (1984: 83) desde su lugar particular. Entender al trabajo de la semiótica como interpretación más que como decodificación, permite dar cuenta de “el otro irreductible tal como fue teorizado por Bakhtin y por filósofos como Emmanuel Levinas” (Petrilli y Ponzio 2005: 327). Peirce señala esta interconexión esencial mediante una relación de otredad “presente en todos los signos cuando dice que los interpretantes son de alguna manera siempre otros y no ellos mismos” (Petrilli y Ponzio, 2005: 339). Eco, junto a otros pensadores como Peirce y Bakhtin, acuerdan que no es el signo en sí mismo el que funciona como un contenedor de significado, sino que el significado existe en la relación entre signos. ¿Cuál es la relevancia de estas ideas en relación a lo visual?

EL CUARTO TIPO DE SIGNO DE JAKOBSON: EL ARTIFICIO

Jakobson propone un cuarto tipo de signo, el artificio, para abordar la relación entre “el mensaje que significa a sí mismo, (y) su vínculo indisoluble con la función estética de los sistemas de signos” (Jakobson 1967: 704-705, en Allingham, 2008: 171-2). A pesar de su difícil relación con el trabajo de C. S. Peirce, parece ser una opción productiva que no descuida ni la intención, ni la expresividad, ni el afecto.

Este cuarto tipo de signo resuena con algunas de las ideas de Umberto Eco. Para este último, comprender lo que representan como íconos no es tan importante como “reconocer un contenido ‘otro’ por el cual el objeto representado aparece” (1984: 17). También son llamados símbolos “pero en un sentido opuesto al adoptado por fórmulas y diagramas. Mientras que los últimos son vacíos, abiertos a cualquier significado, los primeros se encuentran completos, llenos de significados múltiples y específicos” (1984: 17). Afortunadamente, no evita las ambiguas y complejas superposiciones entre ambas categorías. Consecuentemente, Eco escribe: “Debe buscarse la naturaleza del signo en la ‘herida’ o ‘apertura’ o ‘bifurcación’ que lo constituye y anula al mismo tiempo” (1984: 23). Concibo la naturaleza del tipo de signo que Jakobson presentó como una ‘herida’ o ‘apertura’, como artificio, que cesa de ser cuando es reconocido como tal mientras que,

simultáneamente, sigue existiendo y proveyendo múltiples significados. El artificio, en cierta manera, está diseñado para ser perforado, es el único tipo de signo consciente de sí mismo y cuya intención es representar algo diferente o algo más de lo que pareciera ser. Como una máscara o disfraz, una vez que se puede ver a través de ella, deja de esconder y de actuar como tal. De todas maneras, es posible obtener placer y conocimiento estético al simplemente mirar y también al mirar a través del disfraz. Es artístico y hermoso. Y podemos movernos y oscilar entre el ver y el saber. Sostengo que la estética es parte del contenido y significado de un signo, pero no de cualquier tipo de signo. Las representaciones de la imagen del Che son siempre la misma imagen o tópico, pero reproducida de manera ilimitada en diversos medios, contextos y figuraciones. Existe una estructura que sin embargo, se encuentra abierta. Propongo que el formato del cuarto tipo de signo es similar en diversas maneras. La cuarta posición, que Greimas consideró como explosiva, la ocupa el artificio, el cual es una modalidad que se quiebra como un fractal en múltiples posibilidades. Es real, pero virtual en el sentido de que es actual y posible a la vez, al depender de su eventual reconocimiento y de cuándo éste ocurre. Aunque se encuentra relacionada a una estructura, es fluida. Este tipo de relación nos permite reconocer la estructura como artificial, y nos habilita a que veamos a la forma mediante la abstracción, sin generalizarla ni reducirla.

Donald Preziosi nos dice que el artificio “nos permite lidiar con las extraordinarias complejidades –lo fluido y las relatividades abiertas– de los significados visuales, de una manera clara y no reduccionista” (Preziosi, 2003: 146). En definitiva, el artificio puede ser una herramienta conceptual para enfrentar el tipo de desafío que postula la imagen del Che Guevara en su fluidez, apertura y complejidad irreductible. Como Eco, Preziosi es claro en que el signo es “una relación entre cosas (de cualquier tipo)” (2003: 31; subrayado de la autora). La observación crucial de Preziosi (2003) es que Jakobson demostró las diferencias y la importancia de lo “‘fáctico’ e ‘imputado’ (o convencional/virtual) en referencia a las relaciones entre significante y significado” (2003: 143).

Por ende, Preziosi empareja las nociones de artificio y ostensificación, para demostrar que la relación es “presentada como si fuese real o aparentara ser real, pero usualmente escondiendo un motivo o significado diferente” (2003: 144). También lo vincula la adecuación aristotélica, o ‘ajuste’ (2003: 145). En este sentido, el artificio es una invitación para imaginarnos las cosas de otra manera. ¿Cuál es el ajuste final que no puede ser completamente representado?

La noción de artificio requiere necesariamente de una relación de participación. Esto permite entender cómo “las obras de arte son preguntas postuladas y adecuaciones sugeridas, que solicitan compromiso para que aprendamos a observar.” (Preziosi, D. 2003: 147) Es una relación pedagógica en el núcleo no solo de la ostentación o

adecuación, sino de la presentación y el señalamiento de algo que solamente puede co-construirse. Es un doble movimiento ya que de cierta manera el artificio nos está diciendo que señala hacia un objeto y no lo hace, a la vez. Pero siéndolo, habitándolo o encarnándolo en cierta manera que sólo puede emerger si lo observamos. Adicionalmente, el artificio tiende a apuntar al propio hecho de que él es construido. Porque solo este tipo de signo enfatiza y ejemplifica a la aptitud humana del hacer, de la delicadeza, la inteligencia y la intención, cosa que ninguno de los demás tipos de signos incorpora. Sin embargo, eso lo convierte en efectivo, siempre estamos negociando signos artificiales en nuestra vida cotidiana, somos más capaces en eso de lo que nos imaginamos ser.

Preziosi delinea la diferencia entre ícono y artificio: “Una relación de signos icónicos es principalmente fáctica o de similitud literal; un signo artificial implica similitud imputada o adecuación más que equidad” (2003: 146). Voy a explicar más profundamente diferenciando la relación que un símbolo tiene como signo. La relación de un símbolo con su significante es más o menos arbitraria y no necesariamente similar a la similitud imputada.

Como indicó Preziosi: “La verdad –veritas- en palabras o cosas es siempre una cuestión de adecuación, o aproximación, o tendencia, un como sí” (2003: 145). Una relación metafórica significa que un objeto es entendido en términos de otro, pero es más complejo que la mera sustitución. Una de las palabras claves para entender este modo de la semiótica debería ser “paralelismo” pero también la noción de lo virtual.

A fines de 2008, ambos Peter Allingham y M.J. Sidnell publicaron trabajos que abordaban la noción de artificio. Ambos deben ser tenidos en cuenta. Allingham (2008) agrega: “La presentación metonímica se sucede mediante diseño, capas y, por ejemplo, firmas de marcas y logos. Estos tipos de espacio catalizan la selección experiencial y el comportamiento creativo e interactivo mediante, por ejemplo, espacio marcado”. Pareciera existir una superposición entre la metonimia y la metáfora para producir el artificio. Pero yo invertiría la afirmación: “La presentación metonímica se sucede mediante diseño”, para decir, “El diseño sucede mediante, entre otras cosas, la presentación metonímica”, ya que necesitamos reconocer el rol creativo del diseño como uno que nos puede permitir inventar nuevas conexiones. La metonimia es, quizás, una técnica entre una constelación infinita posibilidades para con el proceso de creación del artificio. Soy cuidadosa con respecto a adjudicarle un rol principal. Habiendo dicho esto, es fácil reconocer las imágenes del Che que no hacen referencia alguna al hombre porque están siendo utilizadas para representar atributos tales como la rebelión. Este es un movimiento simbólico y quiero diferenciarlo del artificio.

Finalmente, Allingham (2008) recurre a Preziosi para observar los cuatro tipos de semiosis. Pone énfasis en la habilidad del artificio para: “representar presentando, mostrando, produciendo, dado que es la razón por la cual el artificio o presentación debe estar en o ser el límite de la representación, es decir, la forma estética o expresión que captura y hace partícipe a los sentidos humanos antes que a cualquier proceso cognitivo o de entendimiento” (cf. Preziosi, 2003: 137 ff en Allingham, P., 2008: 173) El artificio parece encontrarse en el límite del mapa de la semiótica.

Las observaciones críticas realizadas por Allingham conducen hacia dos percepciones útiles: en primer lugar, “parece que la tipología de los signos de Peirce es insuficiente cuando se encuentra con la expresividad de estos objetos” (2008: 171-2). Observando la expresividad de los objetos, postulo que Allingham está observando sus cualidades virtuales. Veo un claro vínculo entre lo que el artificio es capaz de hacer, la noción de la expresividad y de lo virtual. La expresividad debe ser abordada, y solo puede hacerse a través del artificio.

En segundo lugar, Allingham (2008) introduce la idea de liminalidad con respecto al artificio. Nuevamente está lidiando con la realidad de lo virtual. Escribe: “En el cuadrante de la representación metafórica, el espacio físico tiende a ser virtual, es decir, a ser establecido mediante medios estéticos en virtud del placer o del crecimiento” (2008: 175). Por lo que el espacio para el evento es real, pero virtual, y los medios estéticos son el vehículo de su creación. Este espacio es extremadamente productivo ya que provee un lugar alternativo donde uno puede ser libre de pensar de manera diferente a como se es colonizado para ello en la vida cotidiana. Allingham reconoce no solamente que el espacio físico tiende a ser virtual en el cuarto cuadrante, sino que también es volátil y factible de ser desestabilizado, o en sus palabras: “una modalidad semiótica que es liminal, interfacial, ya que se representa mediante presentación” (2008: 177). Al ser liminal se encuentra al límite de la relación común de representación de los otros tipos de signos y está siempre a punto de convertirse en algo diferente. Se balancea en el límite de lo impredecible.

Sidnell observa correctamente que “Jakobson pudo haber diseñado al artificio como modalidad distinta más que como un tipo de símbolo, en la tríada de Peirce, para lograr que el ‘carácter artístico’ sea distintivo a nivel modal” (2008: 18). Pero critica a Eco por no ofrecer una comprensión semiótica de la belleza en su amplio estudio *Historia de la Belleza* (2004). Algo que, para Sidnell, es fundamental al concepto de la praxis semiótica. Efectivamente, Sidnell remarca: “Con esta Belleza, extrañamente, la semiótica no tiene nada que ver... En una investigación de tan amplio margen, él (Eco) no ha tenido la necesidad de abordar la cuestión de si un signo puede ser bello en la medida en

que es un signo; y si la belleza como tal puede ser un signo.” (Sidnell, M.J. 2008: 23). Para mí, esta es la apertura crítica donde el artificio, y por extensión, lo virtual, entran al diálogo.

EXPLORANDO EL ARTIFICIO: EL MERCADO NEGRO DE LA SEMIÓTICA

La discusión sobre la primacía del arte o la naturaleza – ¿el arte imita a la naturaleza o la belleza natural imita al arte? - fracasa en reconocer la simultaneidad de la verdad y la imagen... es la propia estructura de lo sensible como tal. Lo sensible es en la medida en que se asemeja a sí mismo (Levinas, 1987: 7-8).

La teoría básica de C.S Peirce provee las tres relaciones básicas entre significante, significado, ícono (basado en semejanza), índice (basado en causalidad), y símbolo (basado en convenciones). Como hemos visto, Jakobson propone el artificio como la cuarta, para mostrar un cuarto tipo de relación no tenido en cuenta por la tríada índice, ícono, símbolo. La distinción inicial de Peirce entre las tres relaciones entre significantes y significados son las siguientes:

- 1.- Una relación de índices basadas en contigüidad fáctica;
- 2.- Una relación icónica basada en similitud fáctica;
- 3.- Una relación simbólica basada en contigüidad imputada.

Jakobson escribió:

(La) interacción entre dos dicotomías –contigüidad/similitud y fáctica/imputada –admite una cuarta posibilidad, a saber, similitud imputada.

Y entonces la tabla se ve así:

	<i>Contigüidad</i>	<i>Similitud</i>
<i>Fáctico</i>	Índice	Ícono
<i>Imputado</i>	Símbolo	Artificio

En otras palabras, algo puede ser considerado artificio cuando es hecho de manera ostensible. Algo creado para ser artificio se dice que es real por sus efectos. Algo puede ser llamado artificio cuando es realizado de modo ostensible –declarado, ex profeso. Algo creado por artificio se dice que es efectivamente real. El artificio usualmente se distingue de, e implícita o explícitamente se opone a, lo fáctico o lo

real: en otras palabras, algo que es de manera aparente, pero no necesariamente o realmente. Podemos decir que el artificio es un signo autoconsciente. En el núcleo de mi entendimiento del artificio como el cuarto tipo de signo, está la idea de que es performativo, en el sentido de que da lugar a conexiones alegóricas a la vez que presenta miméticamente la estructura de lo sensible. La idea de la estructura de lo sensible es algo que Rancière retoma y aplica a ambas, la política y la estética vinculándolo a lo que él dice acerca de cambiar el mundo cuando se lo interpreta. Si tenemos formas más matizadas de interpretar el mundo, podemos tener nuevas tonalidades para nuestro entendimiento, que en su debido momento nos habilitan a actuar de maneras nuevas e incluso tal vez más poderosas. En otras palabras, si podemos ver que algunas representaciones no son simplemente lo que aparentan ser sino que a la vez son otras cosas, sin perder lo que sea que aparentemente tenían, significa que no tenemos que categorizarlas como una sola cosa, permite mayor fluidez y posibilidad. Podemos conectar esta idea a lo que Peirce escribe acerca de la experiencia como nuestra única maestra, tal como lo cito Portis-Winner; “su acción tiene lugar por una serie de sorpresas que generan una doble conciencia de un ego y un no-ego actuando a la vez uno sobre otro” (CP 5.53) (Portis-Winner, I. 1999: 29). El momento pedagógico del signo, existe solamente en su generación o su devenir en el reconocimiento del observador o interpretador. El aprendizaje siempre está trabajando mediante niveles virtuales y nuestra habilidad de comprender al artificio. El hecho de esconder al objeto para hablar con él más directamente es lo que nos permite ver su funcionamiento. Por lo tanto, el rol de la intención es central, así como los papeles que juegan la apariencia, el disfraz, los huecos y los reconocimientos errados. El signo que efectivamente desaparece apenas es reconocido, es un disfraz. Sin embargo, no está representando menos que lo que presuntamente debería hacer en una primera instancia.

El artificio como tipo de signo y la relación específica que guarda con el significante, puede ser entendida de mejor manera si tenemos en mente la idea de una doble-conciencia que nos permita asir tanto la cuasi-presencia como la visibilidad inminente del imaginario que oscila. Podemos entender al artificio como un signo combustible, que es capaz de prenderse en llamas al momento de su reconocimiento, en ese momento en que uno lo reconoce como un como si y como un no ese sino otro.

DEL ARTIFICIO A LA VÍA VIRTUAL DEL PARALELISMO: ENTRA GELL

El artificio puede imputar estéticamente similitudes entre significados estéticos convirtiéndose en una relación “como si” que puede ser caracterizada como un paralelismo. Por lo tanto, el artificio es una actualización de la relación virtual. Para Jakobson, en la línea de Hopkins, el principio del paralelismo no connota identidad sino correspondencia entre puntos de similitud o contraste. El artificio es

virtual (porque lo que nosotros ‘vemos’ es algo diferente a lo que se nos muestra, aunque también lo vemos) e intrínsecamente ambiguo, mientras que representa mediante paralelismos, representa mostrando algo que no es para hablar de lo que sí es. En otras palabras, estéticamente el artificio es lo que no es, y por lo tanto busca su significado en desigualdad desencadenando el reconocimiento del observador a través de señales visuales. Así, encarna una relación diferente que el ícono, símbolo o índice, con el significado. En este punto, Gell (1998) nos recuerda que: “algunas ‘representaciones’ son muy esquemáticas, pero solamente algunas pocas características visuales de la entidad siendo representada tiene que ser presentados para poder motivar abducciones del índice... El reconocimiento en la base de pistas poco especificadas es una parte bien explorada del proceso de la percepción visual. Poco especificadas no es lo mismo que ‘no especificadas en lo absoluto’ o ‘puramente convencionales’.” (25) Podemos ver esto en muchas de las instancias en que la imagen del Che Guevara es un poco más que una silueta. Jakobson vio al paralelismo como una equivalencia más que como una identidad; los pares equivalentes, son, de a turnos, yuxtapuestos de acuerdo con el principio de similitud o contraste (1998: 6) Para poder avanzar, tenemos que tener en mente ciertas herramientas como la “duplicidad de la conciencia” de Merleau-Ponty y la discusión de Foucault (1968) acerca de la pintura de Magritte *C’eci n’est pas une pipe* como un caligrama que inaugura un juego de transferencias que proliferan, se propagan y se corresponden (1998: 49).

En algunas ocasiones me he referido al término de lo virtual. Mi utilización y entendimiento de este concepto está construido en cuatro desarrollos separados pero interrelacionados de lo “virtual” de Peirce, Shields, Ranciere y Didi-Huberman. Voy a explicar brevemente cada uno de estos acercamientos al concepto, mientras que resalto que no necesariamente se contradicen entre sí. El concepto de lo virtual es clave para entender el funcionamiento de los signos imputados. “La definición del diccionario de lo virtual fue escrita por nada menos que Charles Sanders Peirce” (Skagestad, 1998: 2). Para Levinson, “Peirce define una X ‘virtual’ como lo que se obtiene cuando la estructura informacional de X es separada de su estructura física” (Skagestad, 1998: 2).

En un marco ontológico de cuatro partes, Shields posiciona a lo virtual como “real sin ser actual, ideal sin ser abstracto” (25), lo empareja con lo concreto como otra parte del eje de lo real. Retoma a Deleuze en ver a lo opuesto de lo que realmente existe como lo posible: “Lo posible nunca es real, aunque puede ser actual; sin embargo, mientras que lo virtual puede no ser actual, es aun así real” (Shields, 2003: 25) ¿El signo tipo del artificio está funcionando como un “como si”? Bergson escribe “la imagen virtual evoluciona hacia la sensación virtual y la sensación virtual hacia movimiento real: este movimiento,

al realizarse, realiza ambas la sensación de la cual pudo haber sido la continuación natural y la imagen”. (Bergson, 1998: 131 en Shields, 2003: 26-7) Aquí hay una duplicidad, un doble movimiento que se corresponde bien con el artificio. Nuestra experiencia del objeto estético necesariamente autentica una percepción del mundo más allá de los sentidos y a través de la autenticidad de lo virtual. Por lo tanto, podemos decir que un objeto sucede, es decir, entra en la experiencia. El artificio pretende ser una cosa mientras que virtualmente también es otra, es el truco favorito. El caballo de Troya por ejemplo era un regalo y al mismo tiempo un arma.

Para Ranciére, el artificio es primero y principal un modo de signo político. En *En las orillas de la Política* observa lo que ambos Platón y Aristóteles piensan sobre la democracia y lo compara. Escribe: “...en el Libro IV de La Política donde Aristóteles propone que deberían aparecer elementos de los dos tipos de regímenes (oligarquía y democracia) y a la vez de ninguno, un buen sistema político es uno en que el oligarca vea una oligarquía y el demócrata una democracia” (p.42 subrayado de la autora). ¿Cómo es que un grupo puede ver una cosa y otro grupo ve algo completamente diferente? Sabemos que los oligarcas controlan la “apariencia” del régimen para que se acomode a ellos y para manipular a los demócratas. Existe un arte en lograr que algo aparente ser algo que no es, es como una redistribución “como sí” de lo sensible, en una palabra –artificio.

Ranciere (1992) continua y vincula directamente este argumento a la noción del artificio: “Vale la pena pausar y considerar aquí la función del artificio, ya que encarna toda la complejidad de la concepción política de Aristóteles” (42-3). El autor ve a Aristóteles considerando a la política “no como una ilusión o maquinación sino como el arte de la vida en común” (43). El artificio es el principio con el cual los sujetos juegan los juegos de los otros y no puede simplemente reducirse a ser engañoso. También enfatiza: “Aquellos que toman lo virtual por lo ilusorio se desarman a sí mismos tal como aquellos que toman la comunidad del compartir como una comunidad de consenso” (1992: 50).

Finalmente, en una cuarta variación Georges Didi-Huberman (2005) elabora su teoría de la figuración visual distinguiendo entre lo que él llama lo visual, lo visible y lo virtual. En su tríada, lo visible equivale a lo que podemos ver, lo visual indica algo que no puede ser visto (por ejemplo, en la pintura de Botticelli *El Nacimiento de Venus*, su cabello parece estar moviéndose en el viento cuando llega a su caparazón de ostra, el viento en sí mismo (indicado por el pelo, pero sin poder ser visto) sería lo visual), y lo virtual es la presentación de algo irrepresentable. Utilizando la pintura de Fra Angelico, *La Anunciación*, como su primer ejemplar, Didi-Huberman toma la blancura de las paredes y el libro con páginas en blanco en las manos de la virgen para ilustrar lo virtual. Escribe: “La blancura es muy simple, sí. Pero lo es conjuntamente con las páginas en blanco del pequeño libro que sostiene

la virgen: que es decir que no hay necesidad de legibilidad para llevar la totalidad de misterios de las Escrituras” (22). Así, “Fra Angelico simplemente utilizó la presentación de lo blanco –la modalidad pictórica de su presencia aquí en el fresco- para ‘encarnar’ en su nivel algo de lo irrepresentable.” (24) De esta manera, la pintura blanca, mientras es pintura blanca, es también un acto y la actuación de la blancura, lo inscripto, lo que se encuentra en blanco, lo que debería llegar a ser, pero prometido, un evento en construcción y todo lo que podría haber sido para Fra Angelico. Su conceptualización de lo virtual resuena fuertemente con el aspecto performativo del artificio que resalte anteriormente.

Estas cuatro conceptualizaciones de lo virtual son elaboraciones diferentes pero compatibles de maneras en que lo virtual puede ser descripto. Sin ignorar las múltiples trayectorias y matices del concepto, entenderé a lo virtual como real pero no concreto, notable pero no visible, reconocible mediante sus efectos, impacto o acciones/encarnaciones que designan su estructura informacional. En la segunda parte, avanzo hacia un compromiso de conceptos salientes y su aplicación a un ejemplo concreto.

PARTE 2:

EL CASO DE LA IMAGEN DE KORDA DEL CHE EN EL TIMOR ORIENTAL

“En el comienzo era el ojo no la palabra”
(Otto Pächt, 1995)

Empecé con la semiótica tradicional como una base desde la cual acercarme a la naturaleza dialógica del signo y su alteridad; la herida esencial que lo constituye y anula simultáneamente; su habilidad de registrar relaciones divergentes entre significante y significado; su contingencia, coherente en el marco de trabajo; su insuficiencia para referirse a la expresividad de los objetos; y su fracaso en abordar el arte del ocultamiento de manera directa. También encontré que estas limitaciones con respecto al afecto y al mundo del movimiento y de la fluidez pueden ser respondidas a través de una parte del trabajo hecho por Roman Jakobson y luego Donald Preziosi acerca de la noción de artificio. Algunos aspectos útiles de esta noción se relacionan con las posibilidades provistas por el “como si” o por lo envolvente de lo virtual, en la naturaleza del artificio lograda a través de múltiples codificaciones y otras tácticas que aparecen como estrategia general del paralelismo y la manera en que uno es capaz de interpretar estos eventos parece suceder mediante abducción.

Cuando un observador reconoce las características virtuales (e invisibles) de la imagen visible (del Che Guevara), la posibilidad de la

agencia del arte o artefacto es creada, por lo tanto, también es creada la eficacia de lo virtual. Voy a desarrollar esta teoría mediante un ejemplo. Mirando cómo la imagen del Che Guevara fue movilizada en el Timor Oriental, voy a vincular el artificio con el paralelismo y lo virtual, para mostrar cómo lo virtual es eficaz en permitir que una imagen se convierta en un agente social. Elijo ver esta parte específica del mundo porque de alguna manera me sorprendió la magnitud de la presencia y el impacto que la imagen tiene en un lugar tan lejano geográficamente al lugar donde el propio Guevara estuvo activo.

Como manera de anudar la semiótica y las nociones de lo virtual y del artificio con las imágenes visuales, mi acercamiento se basa en los principios que Alfred Gell (1998) delineó en *Arte y Agencia*. Junto con Gell, acuerdo en que la mayoría de la “literatura sobre el ‘arte’ es en realidad sobre representación,” (1998: 25) y de esa manera deja al margen los aspectos performativos y de agencia de los objetos, algo que el enfoque de la semiótica social falla en apreciar completamente. En segundo lugar, aceptaría la definición de arte de Gell como “un sistema de acción, con intenciones de cambiar el mundo” (1998: 69) y así el énfasis está claramente en “agencia, intención, causación, resultado y transformación” (1998: 6) en lugar de en la mera comunicación simbólica. Para cimentar su teoría, Gell (1998) expande de manera única la noción de índice más allá de la semiótica tradicional, re-enmarcando la noción de causa. El autor postula que un artista es la ‘causa’ de un trabajo de arte en la misma manera en que el fuego es (usualmente) la causa de humo. Pero el humo no siempre significa que hay un incendio, y una sonrisa no siempre significa que hay una persona amistosa y alegre detrás de ella, así Gell (1998) insiste, de manera problemática, que el arte “no siempre” funciona de manera semiótica. Sin embargo, creo que es posible ver una función semiótica más matizada si expandimos la noción de la misma para que incluya un tipo de semiótica de lo virtual, aunque corresponde más entenderla como un tipo de anti-semiótica ya que no es directamente evocada la representación, sino la presentación activa. Aunque es más amplia, esta táctica aún excluye la cuestión de la expresividad.

La técnica de Gell se encuentra limitada por su fracaso en abordar la intención en su acercamiento expandido del índice como la diferencia clave en cómo la “causa” se convierte en el vis-a-vis de la formulación tradicional. La intención es la clave para la noción de artificio, porque la similitud o vínculo entre el significante y el significado, es imputada, el signo está operando principalmente en el nivel de lo virtual.



Imagen 2

Otro día, salgo de Dilli hacia las colinas accidentadas que fracturan al campo. El viaje toma un poco más de lo esperado ya que el camino es un cementerio para conductores descuidados, retorciéndose y volteándose sobre sí mismo como una serpiente irritada. Mi propio vehículo fue casi corrido de la carretera por un camión y luego sufre una explosión... Otras paradas requeridas incluyeron oportunidades para fotos, para preguntar por direcciones, y la obligación de quedar boquiabierto cuando se presenta el totalmente maravilloso –como un guerrero- vaquero vestido con las medallas del Che Guevara en su pecho, montado a un poni al lado de la carretera. En esta región, altitud significa actitud.



Imagen 3 (Graham Simmons, 2009)

En el blog *Timor Oriental -Yo estuve ahí antes de que se volviera grande*, me encontré con esta fotografía tomada en Dili. Estaba titulada *Che* como simple indicación del sujeto. Allí, la cara de Guevara aparece de dos colores en una cartelera en el recinto de un edificio desconocido. ¿Qué está haciendo la imagen tan lejos de su casa? Me aventuraría a decir que está ejerciendo una acción y es performativa en el sentido en

que demarca, anuncia y protege de alguna manera ese territorio, interpelando / incorporando a aquellos que resuenan con esa imagen en particular. Está acompañada con uno de los slogans usuales “Hasta la victoria siempre” tal como con otras palabras que se encuentran demasiado borrosas para poder ser descifradas.

Adyacente al mural/cartelera hay otro que representa una habitación con tres ventanas y una figura hablándole a un podio con algo como si fuese un micrófono o lámpara que se le está extendiendo enfrente de él. Sin embargo, esta imagen parece ser completamente despreciada y convertida en ambigua por el confundido fotógrafo Daniel Gerber, quien escribe debajo de la foto: “Che Guevara parece ser realmente popular aquí, no sé por qué.” Claramente, la imagen no le habla a todo el mundo.

Efectivamente, mis breves investigaciones en Internet parecen confirmar la popularidad de la imagen del Che Guevara en el Timor Oriental ya que rápidamente revelan un número de referencias a ella y de imágenes de la lucha revolucionaria de la guerrilla; por ejemplo, este mural donde dos niñas están posando para la foto (Figura 4) en St. Crus, Dili (Flickr, franjer79).



Imagen 4



Imagen 5

La foto de *Imagen 5* puede ser vista como un riff de la famosa imagen de Korda donde el artista ha retratado al Che con un cigarro en la boca, pero conserva el marco con el pelo y la boina, tomada en Baucau, Timor Oriental (J. Patrick Fisher, 2002) llamada Mural en la pared del Che, aunque la pared no apareciera de modo aparente. He leído que cuando el escritor y viajero Norman Lewis visitó Baucau en 1991, describió la ciudad como “uno de los lugares más turbios del mundo... una ciudad desaliñada llena de cuarteles y de centros de interrogación con altas paredes sin ventanas y con vallas electrificadas. Baucau ha sido el final del camino para muchos reales y presuntos seguidores de Fretilin.” (Simmons, G., 2009) ¿Es este un lugar adecuado para la imagen del Che? ¿Por qué se encuentra la imagen del Che en el Timor Oriental? ¿Por qué en este momento? ¿Por qué esta figuración particular?

CONTEXTO/TRASFONDO

La pequeña media isla que se encuentra perdida a miles de kilómetros, donde aproximadamente 850.000 personas hablan los idiomas Tetun, portugués y Bahasa Indonesia, parece irrelevante para los negocios y la política globales. (Rogers, B. 2002). Después de 455 años, los portugueses abandonaron su colonia de manera abrupta en 1975. Meramente nueve días después de que el Timor Oriental declaró su independencia; Indonesia invadió e instaló un régimen genocida. “La idea de que el Timor Oriental caiga en las manos de los parecidos al Che Guevara horrorizaba a Henry Kissinger, por ello dio a Suharto el permiso para invadir. Australia también quería hacerse del petróleo...” (Rogers, B., 2002).

La descripción de Roger de los “parecidos al Che Guevara” hizo, en retrospectiva, su narración. Ello indica que algo estaba sucediendo en el Timor Oriental en 1975 y que, efectivamente, un movimiento de resistencia, Fretilin (el Frente Revolucionario para un Timor Oriental Independiente) había nacido, y un líder enigmático, Xanana Gusmao había emergido. También indica un vínculo virtual entre una imagen mental del Che Guevara que en cierta manera contamina a quienes tienen ideales similares y están dispuestos a actuar en función de esas nociones, en términos de soberanía e independencia.



Imagen 6: Xanana Gusmao

Durante los 24 años de la brutalidad Indonesa, Xanana Gusmao y un puñado de luchadores guerrilleros, quienes en su máximo no fueron más de 160, sostuvieron una guerra contra 22.000 soldados de ocupación de Indonesia en las densas junglas de la isla. En 1992, Gusmao fue capturado y aprisionado. “Él rápidamente se convirtió en una de los prisioneros políticos más prominentes del mundo, escribiendo poesía y cartas para mantener vivo al sueño de la independencia. En 1997 lo visitó Mandela y abogó por su liberación”. En un artículo, llamado Xanana Gusmao, el Che de la jungla, Luisa Futoransky (1999) recapitula “Lo han comparado de manera frecuente con Che Guevara, Robin Hood y Ho Chi Ming.” En otros lados fue “descrito por la prensa y analistas como un “poeta revolucionario” con el carisma del líder argentino-cubano de la guerrilla Ernesto “Che” Guevara, quien se convirtió casi en un ícono mítico de las luchas revolucionarias en todo el mundo.

Desde la prisión, Gusmao publicó un desafío de hacer un referendo por la independencia total del Timor Oriental: “Quien tenga miedo de un referendo, tiene miedo de la verdad”. En 1999, el sucesor de Suharto, B.J. Habibie, sorprendió a todos –particularmente a su propio ejército- aceptando el desafío de Gusmao.”. Otra vez, la imagen del Che Guevara es notada por la prensa:

Cuando el masivo barco de Indonesia dejó Jakarta, miles de personas llenaron sus siete niveles... Entre ellos hubo cientos de habitantes del Timor Oriental que retornaban a su hogar para votar en el referendo. La mayoría eran estudiantes... pero también había muchos refugiados de la violencia ejercida por las milicias anti-independencia en el Timor Oriental... La ropa y el equipaje de aquellos que llenaban los muelles, estaban decoradas con banderas del Timor Oriental y de Falantil, con slogans de la independencia y con imágenes de Xanana Gusmao y en algunos casos del Che Guevara (King, S. 1999).

Cuando Indonesia perdió la votación, las milicias controladas por ellos masacraron a los timorenes y desencadenaron una destrucción masiva que causó que la mayoría de la población se refugie en sus hogares, aterrorizada. Sin embargo, menos de un año después, TIME Magazine reportó en el año 2000:

Pero algo notable está sucediendo en esta media isla. Gusmao, 53, un antiguo líder guerrillero y prisionero político, ha accedido a reservas que se encuentran fuera del alcance del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional, reservas de voluntad y orgullo que las personas apenas conocían su existencia. Exudando la autoridad de Nelson Mandela y el carisma del Che Guevara, Gusmao ha estado recorriendo el país, expandiendo su visión del futuro...



Imagen 7

Claramente hay un paralelismo político e ideológico llamativo entre Gusmao y Che Guevara, que es replicado por los medios masivos de comunicación pero que también es impulsado a nivel popular. De hecho, ambos pelearon el mismo enemigo, por las mismas razones, solo que, en distintos momentos y lugares, y con resultados diferentes en lo que respecta a sus propias historias personales. Los rebeldes demostraron una adopción auto-consciente de algunos aspectos de la imagen de Korda, tal como de los slogans vinculados, atormentados por esta famosa imagen matriz. Por ejemplo, en esta vieja fotografía en blanco y negro, vamos a Xanana parado en el centro con algunos de los miembros de sus tropas rebeldes y con un cartel que tiene inscripta la frase “Patria ou Morte”, la versión portuguesa del famoso llanto de Fidel Castro en el esperanzador día en 1960 donde la famosa fotografía del Che fue tomada. Y allí permaneció, estancada. Aquí hay una clara alianza con la revolución de Cuba que se convirtió, en las palabras del Che en “la imagen de lo que es posible a través de la lucha revolucionaria, la esperanza de un mundo mejor... la imagen de lo que vale la pena arriesgar la vida, sacrificarse a uno mismo hasta la muerte en los campos de batalla de todos los continentes de la tierra...” (Guevara, E. “Lectura en Santa Clara – traducción de la autora en línea).

¿Cuánto puede esta vieja imagen del Timor Oriental en algún lugar de la jungla, representar a la revolución cubana, su victoria y la postura guevarista? Gell diferencia entre modos de representación de una manera que nos resulta útil: “La idea de ‘representar’ (como hace

una fotografía) y ‘representar’ (como lo hace un embajador) son diferentes, y, sin embargo, se vinculan.” (1998: 98) El slogan en el cartel es, en cierto sentido, un índice de las palabras de Castro. El cartel está allí como una representación de la revolución cubana, no de manera icónica sino como un “cuerpo devenido artefacto” (¿Tal vez uno puede decir que este modo de representar es como un índice en que el humo puede ser visto como el embajador del fuego?).

La base de la agencia de un artefacto está enraizada en la noción del objeto distribuido o la persona distribuida, en el entendimiento maussiano de los regalos como extensiones de las personas; para que de manera paralela la reproducción de una imagen, ya sea de un objeto u otra imagen, sea como si fuese un regalo de ese prototipo. Por ejemplo, “la pintura de Constable de la Catedral de Salisbury, es una parte de la Catedral de Salisbury. Es, lo que nosotros llamaríamos, un “derivado” de la Catedral de Salisbury.” De manera similar, toda repetición de la cara de Che Guevara tomada de la foto de Korda puede ser vista como un derivado. Consecuentemente, si las “apariciones” de las cosas son consideradas como parte material de las cosas, entonces el tipo de ventaja que uno obtiene sobre una persona o una cosa, teniendo acceso a su imagen, es comparable, o realmente idéntico, a la ventaja que podría ser obtenida teniendo acceso a una parte física de ellos. Esto podría explicar muchos de los ataques a las obras de arte que representan figuras históricas tales como el ‘acuchillamiento’ al Rokeby Venus por un sufragista enojado.



Imagen 8

La imagen en color realiza su evocación de manera aún más dramática, donde parece haber una conversación directa con imagen del Che; el combo pelo-boina-barba es inconfundible para aquellos familiarizados con la imagen de Korda (aunque hayan adoptado el color rojo para las boinas). Juzgando por lo joven que parece Xanana, ubicaría esta fotografía en los primeros años de su resistencia. Podemos ver a esta fotografía de más de un modo. Si la vemos como si imagen entra a Xanana y sus tropas, entonces sería como si fuera un caso de posesión. La imagen (prototipo) es un agente que motiva a los

luchadores (índice) a tomar tanto sus cualidades visibles como virtuales, en una relación causa-efecto; y nosotros, los observadores de la fotografía, somos los receptores desde una posición pasiva, pero sin embargo motivados por nuestro propio conocimiento de la imagen, a inferir que es la fuente de estos luchadores, tal como se ven, con la posición particular de preparación para la fotografía.

También podemos ver a esta fotografía y ver a Xanana y a sus tropas entrando a la imagen. Eso sería un como si fuese una actuación dramática donde el fotógrafo Korda tendría la agencia de un director de obra mientras toma la fotografía del Che, que se convierte en el prototipo representado por los actores (luchadores) quienes activan el índice y se encuentran, por lo tanto, en la posición de agente con ambos el fotógrafo y la imagen, en contraste con la audiencia (nosotros) quienes somos testigos de los distintos puntos conectándose mediante abducción. Sin embargo, al mismo tiempo, sabemos que esto no es ni una posesión ni una obra de teatro. Sabemos que este es el Timor Oriental y que esos luchadores son revolucionarios por su propio derecho. La imagen habitando, o la imagen deviniendo en, es un artificio y su transformación, aunque sea visualmente señalada, es virtual. No obstante, puede servir para provocar miedo en aquellos que ven a estos luchadores o esta fotografía y recuerdan el éxito de Guevara en la revolución cubana. En esta manera, puede ser vista como eficaz. El artificio es una actualización de la (relación) virtual que manifiesta creencia en la victoria: ¿no es realmente el Che Guevara, sino que a través del paralelismo es como si lo fuera!

En la manifestación estudiantil mostrada en la siguiente fotografía, hay una emanación o filtración de la imagen sobre uno de los jóvenes adeptos quien utiliza la boina como si fuese para corresponderse con la imagen: un retrato en blanco y negro de Xanana de perfil. En cierta manera, lo veo como si la imagen del Che se encontrara en la imagen de Xanana actuando con su juventud. Finalmente, y la raíz que me llevó hacia escribir sobre el Timor Oriental, es esta imagen intrigante tomada supuestamente en “el pueblo de Malibere en el Timor Oriental” de acuerdo con el Reporte del Instituto del Globalismo en 2004.



Imagen 9

El instituto con base en Melbourne, Australia coordina un número de proyectos de investigación y uno en particular bajo el paraguas de Fuentes de Inseguridad, se focaliza en el Timor Oriental: “los conflictos sociales en el Timor Oriental, violencia, nacionalismo, movimientos sociales, globalización y movimientos globales de protesta” y es supervisado por Damian Grenfell. Extrañamente, en ningún otro lugar en más de 70 páginas del documento, existe otra referencia a esta imagen, o una explicación de porqué ha ocupado una página entera en el documento. Tampoco hay otra mención de Guevara por fuera de la fascinante leyenda que dice: *Graffiti del Che Guevara en la casa de Artode de Araujo en el pueblo de Malbere, Timor Oriental, 2003*. En parte, porque era ilegal representar imágenes de Xanana, graffitis de cualquier otro revolucionario con barba fueron utilizados como signo de resistencia.



Imagen 10

Si este pie de foto es preciso describiendo la situación, es en cierta manera el reverso de la situación encontrada en la fotografía a color de los rebeldes discutida anteriormente. Esta es una imagen que se encuentra claramente catalogada como “Che Guevara”, pero para los que se encuentran en el “conocimiento” es realmente una imagen virtual de Xanana Gusmao.

La imagen se convierte en el sitio en el cual la subordinación se transforma en resistencia mediante tácticas de conversión que permiten lo que Sandoval (2000: 53) llama “un movimiento dialéctico de la subjetividad que desestima –y a la vez habilita- expresión individual, estilo y personalidad”. La imagen del Che “es un residuo solidificado de un desempeño y de la agencia en forma de objeto mediante los cuales el acceso a otras personas puede obtenerse, y la vía por la cual la agencia puede ser comunicada” (Gell, 1998: 68). La noción, entonces, resuena, pero va más allá de lo que Roland Barthes ha podido explorar en su acercamiento al significado visual mediante denotación (literal) y connotación (socio-cultural, personal). Hace esto porque la táctica es una de disfraz y de similitud imputada, más que una gesticulación en niveles u órdenes de significación diferentes. Gusmao es invisible en la imagen, y sin embargo es una imagen de Gusmao, a la vez que es ni más ni menos que una imagen de Guevara.

Podemos concebir a la agencia de Gell (1998) para una obra de arte/imagen como “una modalidad mediante la cual algo afecta a otra cosa” (1998: 42) y es absolutamente relacional y dependiente del contexto (1998: 22). De esta manera, dado el contexto necesario, “cualquier tipo de acción que una persona lleve adelante vis-a-vis otra persona, puede también ser llevada adelante por una obra de arte en el reino de la imaginación o incluso la realidad” (1998: 66). Pero nosotros sabemos que un entendimiento más sutil de la realidad tiene en cuenta la realidad de lo virtual, aunque no el reino concreto. Porque reconocemos a la agencia en sus efectos, solamente cuando alguien actúa como agente puede convertirse en un agente, y no antes. Ellos pueden “perturbar el entorno causal de tal manera que sólo pueda ser atribuido a su agencia” (1998: 20). Un artefacto es raramente un agente primario, pero puede actuar como agente secundario. Por ejemplo, cuando un niño alimenta a una muñeca porque tiene hambre, la muñeca es un agente secundario al poder ser capaz de canalizar, o convertirse en el conducto de la acción del agente primario. De manera similar, “las relaciones sociales solo existen mientras se hagan manifiestas en acciones” (1998: 26).

Podemos decir que el prototipo Che Guevara aparece como agente ya que sabemos que las actividades del artista, en ese caso, fueron subordinadas al prototipo (Korda no planeó la foto original y en

diversas entrevistas habla de que se capturó sola cuando el Che apareció en su visor). El índice aquí (una entidad material que motiva inferencias abductivas) es la pintura en la pared hecha por un desconocido artista timorés. El índice principal es la fotografía del Che tomada por Korda. Mientras que el prototipo es el Che Guevara, el prototipo virtual (para el artista timorés) es Xanana Gusmao. Este artista timorés se encuentra inspirado por la imagen de Korda: actúa en él/ella y lo/a convierte en su receptor. Al mismo tiempo, el público y aquellas instituciones que censuran son también receptores que pueden tanto ser incitadas a la violencia si entienden el artificio en juego, como simplemente permitir que el mural pase desapercibido. Aquellos que entienden el proceso de “enmascarar como supervivencia bajo la colonización” (Sandoval, 2000: 62) y el lugar del “engañador que practica la subjetivación como máscara...” (Sandoval, 2000: 62) son aquellos que han desarrollado habilidades resistencia semióticas y una conciencia que puede identificar expresiones de resistencia oposicional.

Hay una constante oscilación entre lo material y lo virtual de la imagen. Este resplandor es especialmente notable cuando la intención es de similitud imputada, matizada a través del uso del artificio puesto al servicio de crear un paralelismo que pueda ser reconocido por aquellos interesados en la re-estructuración subjetiva del conocimiento y para aquellos que tienen afinidad electiva con el oprimido.

REFERENCIAS

- ALLINGHAM, P. (2008) “Urban Space, Representation, and Artifice”. En *Knowledge Technology Policy*, 21, 163-174.
- ANON. (1999) “A Heroic Image: The Korda Photograph” Recuperado de: <http://ils.unc.edu/~michm/Che/korda.html>
- BAL, M. (2003) “Visual essentialism and the object of visual culture”. *Journal of Visual Culture*, 2, 5-32.
- BAL, M. & BRYSON, N. (1991) “Semiotics and art history”. *Arts Bulletin*, LXXIII, 174-208.
- BARTHES, R. (1973) *Mythologies*. Frogmore, St Albans, Herts: Paladin.
- ___ (1977) *Image, music, text*. London: Fontana.
- ___ (1981) *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- DERRIDA, J. (1978) “Structure, sign and play”. En Bass, A. (trad.). (Ed.). *Writing and Difference*. London & New York: Routledge.
- ECO, U. (1976) “Peirce's Notion of Interpretant”. *MLN*, 91, 1457-1472.
- ___ (1984) *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press

- FOUCAULT, M. (1983) *This is Not a Pipe*. Berkeley: University of California Press.
- GASCHÉ, R. (1986). *The Tain of the Mirror: Derrida and the philosophy of reflection*. Boston: Harvard University Press.
- GELL, A. (1998) *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press
- GITLIN, T. (2003) *Media Unlimited: How the torrent of images and sounds overwhelms our lives*. New York: Henry Holt and Company.
- GREIMAS, A. J. (1987) "The Interaction of Semiotic Constraints". En: P.J. PERRON y FRANK COLLINS, T. A. E. (eds.) *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: Univ. Minnesota Press.
- HOPKINS, G. M. (1985) "On the Origin of Beauty: A Platonic Dialogue (1865)". En: (1953), W. H. G. (ed.) *Abridged version in Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins*. New York: Penguin Classics.
- JAKOBSON, R. (1976) "A few remarks on structuralism". *MLN*, 91, pp. 1534-1539.
- KING, S. (1999). "Thousands of Students Return to East Timor." Wednesday, August 11. Retrieved from: www.greenlft.org.au/node/19133
- LEVINAS, E. (1987) "Reality and its shadow". En: LINGIS, A. (ed.) *Collected Philosophical Papers*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishing.
- MCCORMICK, G. H. (1997) "Che Guevara: The legacy of a revolutionary man". *World Policy Journal*, 1997/98, 63-79
- O'TOOLE, M. (1994) *The language of displayed art*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- PEIRCE, C. S. (1985) "Logic as Semiotic: The Theory of Signs". En: INNIS, R. E. (ed.) *Semiotics: An anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- PETRILLI, S. & PONZIO, A. (2005) *Semiotics unbounded: interpretive routes through the open network of signs*. Toronto: University of Toronto Press.
- PORTIS-WINNER, I. (1999) "The dynamics of semiotics of culture; its pertinence to anthropology". *Sign Systems Studies*, 27, 24-45.
- PREZIOSI, D. (1992) "The question of art history". *Critical Inquiry*, 18, 363-386.
- PREZIOSI, D. (2003) *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RANCIÈRE, J. (1992) *On the Shores of Politics*. London: Verso.
- ROGERS, B. (2002). *Timor: A Nation Reborn by Bill Nicol*. *Asian Review*

of Books. Retrieved from: <http://www.asianreviewofbooks.com/new/?revID=138>

SANDOVAL, C. (2000). *The Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press

SAUSSURE, F. D. (2006) *Writings in general linguistics*. New York: Oxford University Press.

SAUSSURE, F. D., BALLY, C., SECHEHAYE, A. y RIEDLINGER, A. (1974) *Course in general linguistics*, New York: Philosophical Library.

SHIELDS, R. (2003) *The Virtual*. London: Routledge.

____ (2005). "The virtuality of urban culture: Blanks, dark moments and blind fields". *Soziale Welt 16: Die Wirklichkeit der Städte Badenbaden*. Ger.: Nomos Verlagsgesellschaft.

SIMMONS, G. (2009). "East Timor – I was there before it became big" *Travel Blog*. Retrieved from: <http://www.travelblog.org/Asia/East-Timor/Dili/blog-374557.html>

SIDNELL, M. J. (2008) "Semiotic Arts of Theatre". *Semiotica*, 168, 11-43.

SKAGESTAD, P. (1998). "Peirce, Virtuality, and Semiotic". Proceedings from The Twentieth World Congress of Philosophy, 10-15 August 1998 Boston, Massachusetts U.S.A.

SONESSON, G. (2003). "An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics". Retrieved October 10, 2006, from http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe_My_review.pdf

STEIN, S. R. (1998) "Visuality and the Image". *Journal of Communication*, 48, 170-178.

STIVERS, T. & SIDNELL, J. (2005) "Introduction: Multimodal interaction". *Semiotica*, 156, 1-20.

THE NEW LONDON GROUP (1996) "A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures". *Harvard Educational Review*, 66, 60-92.

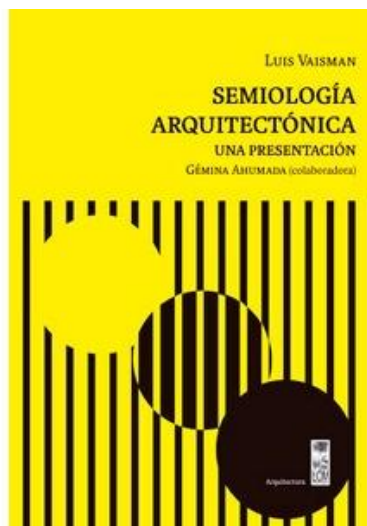
UMIKER-SEBEOK, J. (1977) "Semiotics of Culture: Great Britain and North America". *Annual Review Anthropology*, 6, 121-35.

Datos de la autora

Maria-Carolina Cambre es Doctora en Sociología de la Educación y Sociología Visual, Concordia University, Montréal, Canadá. Sus intereses van desde el análisis crítico de políticas, la sociología de la información, los estudios de imágenes, hasta las políticas de representación. Tiene proyectos en curso en Argentina y Canadá sobre procesos visuales de legitimación, representación de compartir en línea, selfies y la política de la identidad, y alfabetizaciones polymedia. Es autora de *The Semiotics of Che Guevara: Affective gateways* (Bloomsbury, 2016) y de artículos publicados en revistas como *Social Media & Society* (SM + S); *Visual Arts Research; Globalisation, Societies, and Education*; y *Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*.

[RESEÑA DE LIBRO]

Semiología Arquitectónica. Una Presentación



Vaisman, Luis (2017). *Semiología arquitectónica. Una presentación*. Colección Arquitectura LOM. Santiago: LOM Ediciones. 118 pp. ISBN: 978-956-00-1024-7

Patricia Méndez González

Arquitecta (UBA), Magíster en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona), Ph. D. Social Ciencias (FLACSO)
patrimen@gmail.com

*“Pero la arquitectura no es palabra ni gesto.
¿Qué tiene entonces que ver todo esto con la arquitectura?”
(En obra reseñada, página 26)*

La obra que se reseña llega complementando la colección dedicada a la Arquitectura de la Editorial LOM y lo hace de un modo particular, tanto por el contenido que recoge en sus páginas como por la apuesta a una línea teórica escasamente enfrentada. La edición no acude a los habituales capítulos de la historia de lenguajes estéticos, tampoco a los proyectos de obras, ni se ocupa de biografías

profesionales, sino que es fruto de un material documental, hasta este momento inédito, producido por el filósofo y también arquitecto Luis Vaisman. En estas páginas el autor aborda una faceta de la Arquitectura acudiendo a acertadas y posibles interpelaciones desde la Semiótica y lo hace de tal modo que equilibra ambas disciplinas en su devenir e invita a trasponer la usual visión fragmentada que, entre ambas, existió hasta el último tercio del siglo XX latinoamericano.

Es que, a poco más de cuatro décadas que fueran elaborados los textos que reúne este libro, su vigencia se mantiene, sobre todo al instalarlo como un clásico en los estudios de la arquitectura chilena. Y lo logra desde la vanguardia local interdisciplinaria que propone, puesto que, si contemporáneamente otros autores participaban de estas ideas, lo hacían en un momento con dificultades de accesibilidad a medios de información global y desde latitudes bien distintas y lejanas a Chile.

Según Elizabeth Parra (2014:113), desde el ángulo de la Semiótica, el escenario internacional convocaba los primeros congresos de la materia en 1964 y, casi de inmediato, en 1969 se concretaban los primeros estudios que fertilizarían la ruta elegida por Vaisman para sus investigaciones. Sin dudas, la coyuntura política y social del Chile de ese entonces consolidaba el germen ideal para que, en las aulas de las Facultades de Ciencias Sociales y también en las de Humanidades y Letras, cobraran impulso las motivaciones investigativas de Luis Vaisman.

Tal como refiere su autor, en el “Prefacio”, estos textos son “*apenas algunos de los resultados*” de aquel proyecto de investigación finalizado en 1974 y que surgiera de un seminario más amplio, titulado “Forma y Comunicación en el Entorno Humano”, desarrollado desde 1972 en el ámbito del Departamento de Diseño Arquitectónico y Ambiental (DDayA) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y que hoy toman cuerpo con la edición de este volumen.

Pero estas inquietudes del autor por observar la Arquitectura desde la Semiología, no serían sus primeros acercamientos a esta línea de trabajo. Para ese entonces, Vaisman ya contaba con otros ensayos que acreditaban su interés en el tratamiento del tema; dan cuenta de ello su Seminario de licenciatura en Arquitectura -de 1961, guiado por Jorge R. Morales- en el que planea “Dos teorías acerca del gótico: Worringer-Panofsky”¹ y también su tesis como arquitecto, guiada por Edwin Haramoto Nishikimoto en 1973, en la cual asumía su postura en la misma línea al titularla “Hacia una teoría de la arquitectura”². Sin embargo, el antecedente más directo de este libro es aquel trabajo desarrollado en 1974 y que adelantaba los resultados de su investigación; se trata de un volumen mimeografiado en hojas tamaño oficio, con unas noventa páginas que incluían esquemas y daban cuenta de su postura científica frente a la Arquitectura bajo el título –homólogo a la actual edición-, “Semiología arquitectónica”³.

En el mismo momento que Vaisman planteaba aquella investigación, el escenario internacional de la década de los '70 era

congruente con sus anticipos teóricos. Así lo reflejaban las páginas de *Arquitectura como semiótica*, editado por un equipo italiano (Rodríguez et.al) en 1971 para dar cuenta del tránsito común entre las dos disciplinas; el mismo horizonte fue confirmado poco después con los textos de Juan Pablo Bonta, tanto en “Notas para una teoría de la significación del diseño” (Bonta, 1973) como en el que publicaría dos años después, *Anatomía de la interpretación en arquitectura...* (Bonta, 1975). En todos ellos y otros más, se confirma la coincidencia con los objetivos que el propio Vaisman se había trazado en su investigación: entender que la arquitectura debía despojarse de sus fines utilitarios con el propósito de encaminarse hacia un análisis teórico de sus producciones; sin embargo, para alcanzarlo, antes había que entender que esas obras materiales constituyen, en sí mismas, vehículos de comunicación sociales y culturales.

Acaso intuyendo estos atributos, la cuidadosa edición realizada por LOM fue coordinada por la arquitecta Beatriz Navarrete Sepúlveda, quien atendió las transcripciones de aquella investigación y custodió con fidelidad el escrito y el diseño de la portada –realizada por el artista visual Kurt Herdan- del volumen original. El prólogo del libro estuvo a cargo del Dr. Arq. Max Aguirre y sus palabras reivindican la importancia y vigencia que, desde la teoría contemporánea de la arquitectura sostienen en la actualidad los textos de Vaisman.

La publicación se organiza en dos grandes partes que, en toda su extensión, atienden primero problemáticas mayores para decantar luego en detalles específicos. De esta manera, en la primera sección Luis Vaisman se apoya en las ideas saussurianas y apela a Barthes, Kevin Lunch, Levi-Strauss o Edward Hall, entre otros, para aproximarse a la semiótica arquitectónica a través de sencillos ejemplos; luego, con la cooperación de la arquitecta Gémina Ahumada, presenta un glosario sistemático que colabora con la comprensión de sus teorías. Este primer bloque cierra con una detallada bibliografía cuyas sesenta y tres citas se agrupan en seis conjuntos: Fundamentos lingüísticos, Estructuralismo, Semiología y comunicación, Semiología objetual, Semiología arquitectónica y Aproximaciones pre-semiológicas en arquitectura.

En la segunda parte del libro, Vaisman compila artículos internacionales que acreditan sus teorías; el primero de ellos, “Simbolización”, pertenece al segundo capítulo de la tesis de Christian Norberg-Schulz, *Intentions in architecture*, editada en Oslo por la Universitetsforlaget (Scandinavian University Books) en 1962. La antología se completa con tres ensayos más, publicados en la revista *Werk* -dos de ellos en la cuarta edición de 1971 y uno en la sexta del mismo año-, escritos por Henri Van Lier titulado “Arquitectura y Semiología”, por María Luisa Scalvini quien presenta “Sobre el significado en la arquitectura” y, alineadas con las posturas sostenidas por Vaisman, cierran el volumen las expresiones de Renato de Fusco con “Una pre-visión acerca de la semiótica arquitectónica”.

Sin dudas, aquella postergación que adeudaba la obra original de Vaisman, queda saldada con esta edición de LOM. Sus páginas reafirman que los resultados de su investigación fueron -y continúan siendo- de avanzada en sus planteos teóricos, pero también un punto de inflexión que cimentó la sinergia existente entre la Arquitectura y la Semiología, sobre todo al comprometer la Arquitectura con una observación más detenida de sus producciones pero, claro está, transitando caminos bien distintos a los usuales y que el mismo Vaisman resumiera al advertirnos que “...la *dimensión comunicativa de la arquitectura resulta ser de este modo un elemento constitutivo de su ser, por ser lo de su razón de ser*” (Vaisman, 2017: 11).

Notas

- 1) En FAU, Universidad de Chile, Archivo Arquitectura Chilena consulta: S720.1.v132.d1961.
- 2) En FAU, Universidad de Chile, Colección Tesis, consulta: T720.1.v132.h1973, 101 hj. Este trabajo también fue recogido en formato libro bajo el mismo título por LOM, en 2015 y dio inicio a la Colección Arquitectura de la editorial.
- 3) Al momento, se registran dos copias, una en FAU, Universidad de Chile, Biblioteca Arquitectura, consulta: 720.v132s.1974 y otra en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Colección Ambrosio Rabanales, consulta: 720.1.v 123.s1974.

REFERENCIAS

BONTA, Juan Pablo (1973). “Notas para una teoría de la significación del diseño”, *Arquitectura, historia y teoría de los signos: el Symposium de Castelldefels*, Tomás Llorens (ed.). Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, pp. 121-155.

____ (1975). *Anatomía de la interpretación en arquitectura: reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona: Gili.

PARRA, Elizabeth (2014). “Hitos relevantes de la semiótica en Chile a partir del año 1990”. *Perspectivas de la Comunicación*, Vol. 7, n° 2. pp. 108-118.

RODRÍGUEZ, José; Rossi, Clelia; Salgarelli, Silvio y Giuseppe Zimbone (1971). *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

VAISMAN, Luis (2017). *Semiología Arquitectónica. Una Presentación*. Santiago: LOM.

[ENTREVISTA]

Antonio Sánchez-Escalonilla:

“La semiótica nos ayuda a iluminar el misterio de contar historias, sin ser el misterio propiamente”

Por Rubén Dittus

Antonio Sánchez-Escalonilla (Madrid, 1966) es coordinador del Programa de Doctorado en Humanidades y director del Máster en Guion Cinematográfico y Series de TV de la Universidad Rey Juan Carlos. Como analista y profesor de guiones estuvo durante una semana en Santiago invitado por el Proyecto FONDECYT N°1160637, en el marco de una visita de cooperación internacional con la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Central de Chile. Su estadía fue intensa: se reunió con el equipo del núcleo de investigación GuionChile.cl; impartió el taller de cuatro días titulado “Fantasía de aventuras: Cine, TV, novela y cómic. Construcción de guiones, tramas y personajes”, dictó dos conferencias magistrales para estudiantes en la Universidad Central y Universidad de Los Andes y participó como relator en el seminario “La formación de guionistas en Chile”, junto a destacados académicos y escritores de cine y televisión.

En cada una de sus actividades, el profesor Sánchez-Escalonilla hizo disfrutar a su audiencia sobre los recursos y modelos inspiradores que existen para contar historias audiovisuales, combinando lo técnico e histórico con la reflexión y análisis antropológico del cine y su historia. Su lenguaje ameno y directo no sólo son una muestra de su profundo amor por los géneros literarios de fantasía y de aventuras, sino que avalan una sólida trayectoria: realizó estudios de cine en la Universidad de California en Los Ángeles, ha trabajado en Hollywood como asistente de promoción cinematográfica y consultor de historias. Además, es autor de los libros “Steven Spielberg: Entre Ulises y Peter Pan” (2004), “Estrategias de guion cinematográfico” (2001), “Guion de aventura y forja del héroe” (2002), “Fantasía de aventuras. Claves creativas en novela y cine” (2009) y “Del guion a la pantalla” (2017), junto a numerosos papers académicos en sus áreas de trabajo.

La siguiente entrevista buscaba puntos de encuentros entre la semiótica y los procesos de creación y análisis del guion cinematográfico. El doctor

Sánchez-Escalonilla no sólo lo logra, sino que invita al lector a un viaje epistemológico donde la presencia de teóricos y realizadores se expresan como la mejor combinación entre la película soñada y la película realizada.

Como estudioso y analista de guiones, ¿qué influencia tienen los estudios semióticos en tu trabajo?

La semiótica es la ciencia de los signos, y en el cine se da una confluencia de códigos lingüísticos extraordinaria, que permiten multiplicar y potenciar el contenido dramático de un guion. Como analista de guiones, por supuesto no pienso en Ferdinand de Saussure cuando leo un guion de González Iñárritu o de Christopher Nolan. No pienso: vaya, esta escena está cargada de significantes, o esta conexión del texto visual con los referentes resulta verdaderamente apasionante...

Sencillamente, considero las estructuras y recursos específicos de la construcción de guion. Claro, que todo ello forma parte de un entramado semiótico: al fin y al cabo, todo relato es un conjunto de signos que los creativos codifican y los espectadores descodifican. Pero la construcción de un guion es algo misterioso que trasciende las consideraciones lingüísticas. Una persona analfabeta o iletrada en narrativa cinematográfica podría ser igualmente genial empleando un lenguaje o unos recursos cuyo nombre científico desconoce, pero que sabría usar por pura intuición artística. Por supuesto, la semiótica puede ayudarnos a los estudiosos del guion para sistematizar tratados de análisis o de creación, pero se trata de una erudición que nos ayuda a iluminar el misterio de contar historias, sin ser el misterio propiamente.

¿Se puede decir que las claves creativas en el diseño de una buena historia operan mecanismos semióticos ocultos que el autor pone en práctica?

Creo que el mundo de los mecanismos creativos es tan misterioso como el propio arte de contar historias. En mi experiencia de trato con guionistas y estudiantes que se enfrentan con su primer guion, normalmente el creativo tiende a suprimir las fórmulas estructurales y narrativas que ha aprendido para seguir un proceso más intuitivo. Pero esas fórmulas siguen presentes de igual modo. Pienso que lo ideal es establecer un equilibrio entre las fórmulas y la intuición creativa, de manera que las estructuras y los arquetipos ayuden en determinados a plantear o replantear personajes, tramas y subtramas, pero sin asfixiar la creatividad. Suelo recomendar a mis estudiantes que acudan a las fórmulas solo como motor de ignición, como primer impulso, y regresen a ellas más adelante, cuando noten que algo no funciona o sencillamente deseen dar mayor dimensión a una escena, a un personaje, o a un nudo de acción del guion. Es entonces cuando esos "mecanismos semióticos ocultos" se hacen evidentes.

En tus trabajos, algunas de tus referencias bibliográficas son Todorov, Tolkien, Vanoye y otros teóricos del relato y la imagen.

¿Cuáles de éstos aplican análisis estructuralistas más vinculados a los clásicos, como Propp o Greimas?

Quizás Todorov y Vanoye. Tolkien era un profesor de anglosajón antiguo que teorizó sobre los cuentos de hadas, pero sobre todo fue un creativo que imaginó mundos extraordinarios, creó lenguas nuevas y abordó misterios humanos mediante personajes imposibles. Como dice uno de sus personajes, un ser humano puede estar al mismo tiempo en el mundo de las leyendas y en un prado verde bajo la luz de sol. La verdad es que no me imagino a un estructuralista afirmando algo semejante.

¿Es “el viaje del héroe” el mejor camino para enseñar a escribir historias de ficción? ¿Por qué?

El viaje del héroe es una arquitrampa muy eficaz desde el punto de vista pedagógico, pues sintetiza arquetipos y estructuras que se remontan a la edad del mito: en este sentido, reúne buena parte de una sabiduría narrativa tan antigua y misteriosa como el propio arte de contar historias. Christopher Vogler fue el primero en sistematizar los pasos de una aventura que transcurre a través de un viaje exterior (la aventura) y de un viaje interior (la forja del héroe y de la heroína). Sin embargo, el viaje del héroe ya está preconizado en renovadores de los cuentos de hadas como James Barrie, Morris y MacDonald, en los autores de la edad de oro de la aventura como Haggard, Stevenson y Conrad, y sobre todo en mitopoetas como los Inklings de Oxford: Lewis y, sobre todo, Tolkien. De ellos beben autores posteriores como Dahl, LeGuin e incluso autoras modernas Rowling y Collins. Joseph Campbell se movió en el campo del psicoanálisis y en las categorías de Jung, y proporcionó la mecánica estructural el viaje en *El héroe de las mil caras*. Fue todo un esfuerzo de erudición realizado en los años 40, pero sin la tradición de los cuentos de hadas y los movimientos renovadores de los escritores y escritoras mencionados, el viaje del héroe no hubiese tenido presencia como fórmula dramática en el cine.

¿Cuál es la influencia que tiene la dramaturgia, la poética del cine y la teoría literaria en el desarrollo de las teorías sobre el guion audiovisual? ¿Cómo se expresa ello en la práctica?

Se trata de una influencia continua. El cine es un vástago muy reciente —poco más de un siglo— que ha surgido en el árbol genealógico milenario de las historias: un árbol que hunde sus raíces en la prehistoria y en la edad del mito. Desde su aparición, el poder difusor del cine alcanza y dinamiza los géneros populares de ficción, de manera que cine, literatura y dramaturgia se realimentan incesantemente. En el último siglo se ha dado un fenómeno muy interesante de cultura de masas, que coincide con una mayor ilustración de los espectadores lectores. Esto ha propiciado una mayor conexión entre géneros literarios y cinematográficos, que también ha influido en el modo de plantear los guiones audiovisuales. No solo en el fenómeno específico de las adaptaciones —la mitad de los guiones cinematográficos se basan

en obras literarias—, sino en la recreación e hibridación de arquetipos, géneros y fórmulas narrativas. Me refiero concretamente a los fenómenos transmedia. Las teorías de guion deben tener en cuenta este aspecto multifuncional de las historias y de los personajes, que trascienden los formatos artísticos, narrativos y mediáticos.

Uno de los temas que más has desarrollado es la fantasía de aventuras, ¿crees que este género tiene particularidades en su diseño que facilitan su enseñanza para las nuevas generaciones de escritores?

Un género solo es una clave para interpretar un relato, que presenta sus propios códigos, imaginarios y recursos. Pero un género no garantiza la genialidad de ese relato.

El escritor escoge el género más adecuado a la historia que desea contar, y esta es una decisión que debe tomarse en los primeros estadios de la creación, pues el género condiciona la propia historia. Entre los fenómenos de hibridación de géneros, encuentro la fantasía de aventuras como el más apasionante, pues une el sustrato fantástico, informe y misterioso, volcado en la contemplación de lo maravilloso dentro de lo ordinario, con el estrato del viaje de exploración, que apela a la iniciación y a nuestro crecimiento como personas. Esta hibridación proporciona una llamada a descubrir y contemplar los aspectos extraordinarios de nuestro mundo que la rutina nos impide ver. Quizás por un exceso de comunicación, de multitasking o de redes sociales.

En una entrevista posterior al estreno de *Interstellar*, Jonathan y Christopher Nolan recordaban con nostalgia sus años de infancia, en pleno auge de la exploración espacial, y se quejaban de este modo: "Nos prometieron mochilas-cohete y a cambio tenemos Instagram". ¿Cabe un fraude mayor? Es fácil distinguir las fases del viaje del héroe en *Interstellar*, pero no me imagino a los hermanos guionistas siguiendo escrupulosamente los pasos de la arquitrampa. Seguramente las aprendieron o asumieron muchos años atrás, y en un momento dado les permitieron dar forma a un sentimiento nostálgico por los viajes espaciales y el deseo de contemplar la grandeza del universo, y de trascender el espacio y el tiempo hasta vencer la muerte: precisamente, uno de los deseos que nos hacen sobrehumanos y que Tolkien señala en la entraña de los cuentos de hadas.

Probablemente, uno de los temas más desafiantes para un guionista es la construcción de personajes en su historia. ¿Es el psicoanálisis una fuente de recursos para ello? ¿Cómo observas la vigencia de esta escuela hoy en día?

Personalmente, creo que todas las teorías psicológicas son de gran ayuda para los guionistas, pues proporcionan arquetipos de personajes, pautas de comportamiento y tipologías de personalidad. Se trata de recursos muy valiosos que pueden aplicarse a la construcción de historia y protagonistas, en especial a la hora de dotar de verosimilitud a los relatos y trazar los arcos de transformación de los personajes. En particular, la rama del psicoanálisis de Carl Jung me parece igualmente

inspiradora, pues su teoría del inconsciente colectivo ha permitido integrar arquetipos de diferentes culturas y tradiciones narrativas.

Jung me parece verdaderamente útil, pues proporciona modelos creativos, sin embargo, existe el peligro de abusar de las categorías del psicoanálisis para convertirlas en patrones necesariamente válidos. La vida es mucho más rica en combinatoria, y la propia libertad de las personas y de los personajes llega a anular con frecuencia la validez de los patrones: basta con estudiar el arco de transformación de los protagonistas de *Tres anuncios en las afueras* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*), de Martin McDonagh. Se trata de personajes que rompen los clichés con sus decisiones libres, y el psicoanálisis, con sus pautas predictibles y sus fórmulas de comportamiento, puede transformar los formatos en verdaderas trampas para el creativo.

¿Cuál es la importancia del visionado de películas y el análisis de guiones en la formación de guionistas? ¿Cómo lo incorporas en tus métodos y cómo lo combinas con las horas de escritura?

Las considero absolutamente imprescindibles en la formación de todo escritor, de todo guionista. Por desgracia, el tiempo es limitado cuando se plantean metodologías docentes, por eso siempre intento mostrar a los estudiantes de guion lo de que denomino "guiones llave" y "libros llave": títulos cinematográficos y clásicos literarios que les abran horizontes sobre los modos de narrar, de estructurar o de abarcar el misterio humano. En el fondo, esto último es lo que mantiene vivos nuestro deseo de escuchar y de contar historias.

Hablemos de la escaleta y el storyboard, ¿dificultan o facilitan el proceso creativo? Hay quienes piensan que estos recursos facilitan una visión esquemática del relato, evitando el "caos" escritural. Se favorecería, así, un modelo narrativo demasiado universal.

La escaleta es un recurso que permite poner orden en nuestro proceso creativo, como guionistas. Cada escritor puede emplear los recursos de modo que le resulte más eficaz y, en mi opinión, la visión esquemática es necesaria para sintetizar la historia que se desea contar. El cine sigue un proceso narrativo de síntesis, a diferencias de la novela, que tiende al análisis y a la introspección, a dar de sí las acciones y la psicología de los personajes con una libertad de formato mucho mayor que en el cine. Cine y novela pueden ser igual de profundos a abordar problemas humanos: tan solo siguen procesos distintos. Por este condicionante narrativo del cine, el guionista necesita recursos que le ayuden a realizar este proceso de síntesis, de dosificación de la acción, y la escaleta resulta de gran ayuda a este respecto. Pero la escaleta solo es un recurso de construcción estructural: el verdadero salto se produce cuando el guionista cuando abandona el ámbito de la construcción del relato (ámbito esquemático) y se enfrenta al desarrollo de las escenas para escribir un guion: este es el verdadero reto, porque el guionista se adentra entonces en un auténtico laberinto. Y en ese trance, la ayuda de un sencillo mapa no viene nada mal.

A tu juicio, ¿es posible hablar de una semiótica del guion audiovisual? ¿Por qué?

Desde el punto de vista científico, la Semiótica me parece un camino válido y eficaz para dar un soporte que vertebre y ordene los estudios de creación de guion cinematográfico. Se trata de un ámbito recorrido y explorado especialmente por creativos, y los semióticos tienen una gran tarea por delante, como en su momento la tuvieron cuando se enfrentaron con los géneros literarios.

No me atrevo a hablar demasiado del tema, pues no soy un experto en Semiótica, pero a la hora de emprender un estudio de la creación del guion puede servir la distinción que hacían Carrière y Bonitzer entre película soñada y película realizada. La primera es el guion, y solo existe en la mente del escritor. Todo guion debe escribirse para que su lectura facilite la primera proyección del filme en la pantalla mental del lector, que normalmente un lector cualificado: un director, un productor, un diseñador artístico... Creo que una semiótica del guion debería limitarse a este momento mágico, o al menos considerarlo sin dejar que se entrometa nuestra experiencia como espectadores en la sala de cine, pues desde la butaca percibimos una segunda proyección del filme: la definitiva.

Santiago de Chile, junio de 2018