

REVISTA CHILENA DE SEMIÓTICA

Publicación científica de la Asociación Chilena de Semiótica

ISSN 0717-3075



NÚMERO 13
agosto de 2020



J. Clavijo, J. Ospina, V. Sánchez y E. Forero

La máquina antropológica y la monstruosidad en el siglo XIX.
Un análisis estructural del Mito de Drácula

Jorge Rosas Godoy

Endotextualidad en *Miramar Hotel* de Egor Mardones

P. Baeza-Duffy, G. Godoy-Echiburú e I. Aranda-Godoy

El patio escolar como un espacio multimodal resignificado: estudio de caso en tres colegios públicos de Chile

Carlos Miguel Ortiz Córdova

Significados en la complejidad estética del paisaje cultural

Massimo Leone

Hacia una semiótica de lo cutre

Alejandro Núñez Alberca

La construcción del espacio y el afecto en la película *La boca del lobo* de Francisco Lombardi

Eska Solano Meneses

Estrategias de Ilusión Semiótica en el Diseño Inclusivo

Claudio Cortés López

Semiótica y Urbanismo

Audrey Lingstuyl Araujo

Entender sitios web. Una aproximación metodológica para el análisis de discursos en la Web

Sebastián Moreno Barreneche

¿Es la mediatización una patología social?

Mirko Lampis

Hacia una semiótica del eros: el aspecto lexicográfico. Los diccionarios de la lengua española

Arturo Morales Campos

Biopolítica y psicopolítica en el filme *Gattaca*. Un análisis semiótico

Valentina Chávez Cirano

Memoria(s) y signos de africanías trasplantadas en Cuba

Claudio Cortés López

La semiótica de Charles Peirce en la FAU de la Universidad de Chile

Ricardo López Pérez [Reseña]

La domesticación del pensamiento



Ilustración de portada
“Dracula”
Por Jorge Vivanco
Contacto: lordvivanco@gmail.com

¿Quiénes somos?

La *Revista Chilena de Semiótica* es la publicación científica 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 reedición. 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).

EQUIPO EDITORIAL

Editor

DR. RUBÉN DITTUS

Asistencia Editorial

LIC. FRANCISCO PINO BUSTOS

Comité de Redacción

DR. JAIME OTAZO HERMOSILLA
DRA. ELIZABETH PARRA ORTIZ
MG. GLORIA FAVI CORTÉS
DR. PABLO SEGOVIA LACOSTE
MG. PATRICIO ESPINOZA H.
DRA. ISABEL LEAL FIGUEROA
MG. RAÚL BENDEZÚ UNTIVEROS

Comité Científico

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. NATALIA 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 (Universidad de Lima, Perú)
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)
DR. MASSIMO LEONE (Università di Torino, Italia)

TABLA DE CONTENIDOS

Editorial_5

La máquina antropológica y la monstruosidad en el siglo XIX.

Un análisis estructural del Mito de Drácula

Jairo Clavijo Poveda, Juan Camilo Ospina, Valeria Sánchez y Edda Forero_7

Endotextualidad en *Miramar Hotel* (2013) de Egor Mardones

Jorge Rosas Godoy_32

El patio escolar como un espacio multimodal resignificado: un estudio de caso
en tres colegios públicos de Chile

Patricia Baeza-Duffy, Gerardo Godoy-Echiburú e Isabel Aranda-Godoy_47

Significados en la complejidad estética del paisaje cultural

Carlos Miguel Ortiz Córdova_69

Hacia una semiótica de lo cutre

Massimo Leone_84

La construcción del espacio y el afecto en la película *La boca del lobo* de Francisco Lombardi

Alejandro Núñez Alberca_99

Estrategias de Ilusión Semiótica en el Diseño Inclusivo

Eska Elena Solano Meneses_114

Semiótica y Urbanismo

Claudio Cortés López_128

Entender sitios web. Una aproximación metodológica para el análisis de discursos en la Web

Audrey Lingstuyl Araujo_137

¿Es la mediatización una patología social?

Sebastián Moreno Barreneche_152

Hacia una semiótica del eros: el aspecto lexicográfico. Los diccionarios de la lengua española

Mirko Lampis_164

Biopolítica y psicopolítica en el filme *Gattaca*. Un análisis semiótico

Arturo Morales Campos_182

Memoria (s) y signos de africanías trasplantadas en Cuba:

aproximaciones semióticas a ritos de santería cubana

Valentina Chávez Cirano_197

La semiótica de Charles Peirce en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile

Claudio Cortés López_210

La domesticación del pensamiento (Reseña de *La Tiranía del Paper*, de José Santos-Herceg)

Ricardo López Pérez_217

Editorial

Por Rubén Dittus

El presente volumen reúne trece artículos originales, un documento y una reseña de libro. El primer trabajo -y cuya temática explica la imagen de portada del volumen- es el que aborda el Mito de Drácula y la monstruosidad en el siglo XIX desde un análisis estructural. Para ello, los investigadores **Jairo Clavijo, Juan Camilo Ospina, Valeria Sánchez y Edda Viviana Forero** (Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá) se aproximan al conocido relato del género de terror abordando la conceptualización del espacio geográfico a través de la tensión naturaleza/cultura y los cambios que se generaron en Occidente. El artículo de **Jorge Rosas Godoy** (Universidad Católica de la Santísima Concepción) revisa *Miramar Hotel* del poeta Egor Mardones como una creación con gran diversidad poliexpresiva, donde la inclusión y expansión del significante son propios del contexto sociocultural de la época, detonando una clara respuesta-resistencia en la obra. **Patricia Baeza-Duffy, Gerardo Godoy-Echiburú e Isabel Aranda-Godoy** (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso) analizan las prácticas educativas que se dan en los patios de tres colegios públicos chilenos (en el norte y centro del país) desde una perspectiva multimodal. Los resultados muestran resemiotizaciones de dichos espacios como núcleos de entretención, prácticas pedagógicas y centro de eventos que favorecen la participación.

El artículo de **Carlos Miguel Ortiz Córdova** (Universidad Politécnica Territorial del Oeste de Sucre "Clodosbaldo Russián" de Venezuela) aborda los significados presentes en la estética del paisaje en el contexto de una sociedad planetaria, configurando la cultura de los pueblos y comunidades en su ámbito territorial, otorgándole al paisaje el protagonismo del medio. Por su parte, **Massimo Leone** (Universidad de Turín, Universidad de Shanghái) nos propone un viaje teórico para comprender la semiótica de lo viejo. Postula que las tendencias culturales y los procedimientos semióticos de modernización y de antigüación (o envejecimiento) crean nuevas condiciones estéticas donde lo que no es bello es percibido como fuente de autenticidad. **Alejandro Núñez Alberca** (Universidad de Lima) presenta un análisis sobre la relación entre la afectividad y la configuración semiótica del espacio en el filme *La boca del lobo*. A partir de la hipótesis tensiva y la semiótica de la cultura se establece el rol modelizante del miedo en aquellos escenarios de crisis y hostilidad.

El trabajo de **Eska Solano Meneses** (Universidad Autónoma del Estado de México) aborda el diseño inclusivo desde particular perspectiva semiótica. Postula que muchas de las intervenciones parten de supuestos que se alejan de la realidad que las minorías viven, pues muchos diseños presentan ajustes "razonables" maquillados que obedecen a demandas sociales "de moda" o a normatividades que pretenden cubrir requerimientos no atendidos. En el ensayo de **Claudio Cortés López** (Universidad de Chile), los conceptos de

Semiótica y Urbanismo son revisados de manera conjunta, pues permiten comprender aquel conjunto de signos interpretables y decodificables por los usuarios de la ciudad como parte de un estatuto estético y fenomenológico específico, portador de información que puede ser leída por determinados tipos de usuario. Por su parte, **Audrey Lingstuyl Araujo** (Universitat Politècnica de València) se aproxima metodológicamente a la naturaleza discursiva de los sitios web. Para ello, mira a éstos como “lugares” y “textos”, identificando sus características retóricas, temáticas y enunciativas no solo de las arquitecturas que proponen los diseñadores sino también de los modos en que los usuarios ocupan estas arquitecturas.

A partir de un diálogo entre la semiótica y la filosofía de la práctica, **Sebastián Moreno Barreneche** (Universidad ORT Uruguay) presenta un debate teórico sobre el carácter patológico del fenómeno de la mediatización. El autor argumenta que constituiría un caso de patología social en tanto limita la capacidad de imaginación de los actores sociales, reduciendo así sus capacidades de reflexión y autonomía y, con ellas, de emancipación. En una interesante mirada semántica, **Mirko Lampis** (Universidad Constantino el Filósofo de Nitra) estudia las “voces del eros” en la lengua española con el objetivo de aclarar las estrategias definitorias y semióticas a través de las cuales la cultura oficial intenta organizar los materiales del saber relacionados con la actividad erótica. Entre las definiciones lexicográficas que se abordan están las voces de amor, coito, cópula, erotismo, lujuria, pornografía y seducción, entre otras. **Arturo Morales Campos** (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México) identifica algunas de las principales connotaciones e ideologías del filme *Gattaca* a partir de las categorías “biopolítica” (Michel Foucault) y “psicopolítica” (Byung-Chul Han). La película presenta a la sociedad en un grupo privilegiado y en un sector marginado, lo cual caracterizaría al modelo neoliberal impuesto desde la década de los setenta. **Valentina Chávez Cirano** (Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile) analiza un tipo de ritual de la santería cubana desde una perspectiva antro-po-semiótica. La autora busca interpretar este fenómeno cultural y simbólico, comprendiéndolo como una forma de preservar memorias culturales de ancestría africana encarnada en danzas, gestos y musicalidad, entendiendo los cuerpos y las transmisiones de conocimiento como archivos dinámicos que se activan en el rito. Por su parte, **Claudio Cortés López** (Universidad de Chile) presenta la fundamentación para la cátedra de *Semiótica de la Imagen* con énfasis en un método de investigación para los estudiantes de diseño, arquitectura y artes visuales, y un orden epistémico que analiza en forma sistemática el fenómeno de la imagen y, con ello, estructurar procedimientos analíticos con fines de investigación.

Finalmente, **Ricardo López Pérez** (Universidad de Chile) comenta la reciente publicación de José Santos-Herceg, titulada *La tiranía del paper* (Ediciones Universidad Austral de Chile, 2020). Según la reseña, el libro muestra el complejo escenario en que se entrecruzan intereses comerciales, académicos, institucionales, políticos, ideológicos en la academia. Una trama de poder que en lo fundamental está insinuada. El *paper* -dice el autor- es un lente de aumento, un punto privilegiado, que permite ver una realidad que se oculta.

[ARTÍCULO]

La máquina antropológica y la monstruosidad en el Siglo XIX. Un análisis estructural del Mito de Drácula

Jairo Clavijo Poveda, Juan Camilo Ospina Deaza, Valeria Sánchez Prieto y Edda Viviana Forero Triana

Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá

Email de contacto: sanchez.valeria@javeriana.edu.co

Recibido: 1 de marzo, 2020

Aceptado: 15 de junio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

Anthropological Machine and Monstrosity in the Nineteenth Century. A Structural Analysis of Dracula Myth

Cómo citar este artículo:

Clavijo, J., C. Ospina, V. Sánchez y E. Forero (2020). La máquina antropológica y la monstruosidad en el Siglo XIX. Un análisis estructural del Mito de Drácula. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (7–31)

Resumen

En este artículo presentamos un análisis estructural del mito de Drácula de Bram Stoker. Éste se realizó con base en la perspectiva del estructuralismo levi-straussiano. El análisis da cuenta de algunas de las estructuras de pensamiento de la sociedad inglesa en el siglo XIX. La tensión naturaleza/cultura se puede observar por medio de la conceptualización del espacio geográfico, la cual distingue a oriente de occidente de una forma particular. Ésta a su vez es comprendida desde las nociones del monstruo y el saber médico, ya que el primero se constituye como un desequilibrio entre lo natural y lo social y, el segundo es llamado a restablecer el orden en el organismo de los individuos, ambos elementos actúan como mediadores entre la naturaleza y la cultura.

Palabras clave

Máquina Antropológica, Saber médico, Monstruo, Modernidad, Estructuralismo levi-straussiano.

Abstract

In this article we present a structural analysis of Dracula myth by Bram Stoker. It was made based on the levi-straussian structuralism perspective. The analysis shows some thinking structures of the British society in the XIX Century. The tension nature/culture could be observed through the conceptualization of the geographic space, which makes a difference between east and west in a specific way. This tension is understood from the notions of the monster and the medical knowledge. The first one is an imbalance between the natural and the social and the second one is called to reset the order in the individual's organism, both act as mediators between nature and culture.

Keywords

Anthropological Machine, Medical knowledge, Monster, Modernity, Levi-straussian Structuralism.

1. Introducción

Partiendo de la premisa de que los sistemas de pensamiento mediante los cuales se conceptualiza el mundo cambian para dar respuesta a las relaciones que se establecen en el tiempo, afirmamos que gracias a las transformaciones que ocurrieron en la modernidad [1] en términos tecnológicos, políticos e industriales se impusieron cambios en la relación entre el hombre y la naturaleza. Por lo anterior, este artículo busca entender la modernidad en el siglo XIX a partir del análisis a algunas de las estructuras de pensamiento de la época. Por esta razón, realizamos un análisis antropológico del mito de Drácula de Bram Stoker con base en el estructuralismo levi-straussiano.

La noción de máquina antropológica de Giorgio Agamben [2] es central en el desarrollo de este análisis mítico. La conceptualización de la máquina antropológica para el caso del siglo XIX se enmarca en la modernidad, momento en el cual la conquista de la naturaleza a través de la tecnología cambia la percepción del mundo. Se establece entonces una forma particular de comprender los pares de oposición “bárbaro/civilizado”, “animal/humano” y “naturaleza/cultura”.

Para entender cómo funciona esta máquina empleamos como método el análisis mítico propuesto por Claude Levi-Strauss aplicado a la literatura. Siguiendo al autor la literatura expresa el pensamiento de una época, por lo que manifiesta formas de clasificación y de ordenamiento del mundo. En consecuencia, nos permite ilustrar una forma de ver el mundo y de comprender las lógicas de pensamiento que clasifican sujetos, objetos, lugares, eventos y acontecimientos.

La máquina antropológica debe ser entendida como una lógica de pensamiento, la cual como uno de los problemas conceptuales de nuestra sociedad, nos permite entender que “en nuestra cultura, el hombre- como lo hemos visto- ha sido siempre el resultado de una división, y, a la vez, de una articulación de lo animal y de lo humano, en la cual uno de los dos términos de la operación era lo que también estaba en juego” (Agamben, 2006: 167). Para Agamben, proponer límites es también establecer conexiones entre lo humano y lo animal, ya sea en términos de inclusión de un afuera, la humanización de lo animal o, la exclusión de un adentro, la animalización de lo humano. Este proceso relacional constituye el entendimiento de una época de su propia humanidad.

El proceso de inclusión y exclusión es presentado como divisiones de pensamiento para entender el mundo y el individuo. La máquina antropológica es el procedimiento para definir qué es la humanidad. Ejemplo de lo anterior fueron las nuevas conceptualizaciones de la medicina, la psiquiatría y la literatura durante la modernidad. Ésta “es una máquina óptica constituida por una serie de espejos en los que el hombre, al mirarse, ve la propia imagen siempre deformada” (Agamben, 2010: 41). A través de esta máquina el hombre aparece siempre como “siempre menos y siempre más que él mismo” (Agamben, 2010: 43). El autor explica que la sociedad occidental siempre se encuentra en proceso de definir los límites de lo

humano, es decir que la sociedad se encuentra en constante cambio a lo largo de la historia.

Para Agamben (2010), indagar por la máquina antropológica es fundamental porque “el conflicto político decisivo, que gobierna cualquier otro conflicto, es en nuestra cultura, el que existe entre la animalidad y la humanidad del hombre. La política occidental es, así pues, al mismo tiempo y desde el origen biopolítica” (Agamben, 2010: 102). Particularmente en el siglo XIX hubo una transformación en ésta ya que las fronteras entre lo natural y lo social cambiaron gracias a las condiciones sociales, económicas, intelectuales y políticas de la época. La noción de humanidad se vuelve central para establecer el ideal de ciencia y la conquista de la naturaleza a través de la tecnología, a partir de las cuales se crearon nuevas formas de relación con el mundo.

El análisis mítico que proponemos tiene como finalidad comprender los límites de lo humano en el siglo XIX. ¿Dónde finaliza lo humano y empieza lo animal? ¿Cómo se representa la humanidad y la animalidad en el individuo y en el mundo? ¿Cómo se comprenden la naturaleza y la cultura en el siglo XIX en Inglaterra? Son algunas de las preguntas que atraviesan este análisis. Nos serviremos del estructuralismo levi-straussiano como un método que posibilita develar las lógicas de pensamiento subyacentes a las narraciones. Elegimos analizar relatos escritos desde Inglaterra en el siglo XIX, al considerar a este país como uno de los focos de emergencia de los imaginarios de la modernidad que se extendieron alrededor del mundo a través del colonialismo y la industrialización.

El proyecto a largo plazo consiste en realizar un análisis mítico de *Drácula*, *El retrato de Dorian Gray*, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Frankenstein*, *Alicia en el país de las maravillas* y *Las aventuras de Sherlock Holmes* con el fin de comprender cómo se aborda la tensión naturaleza/cultura desde diversos enfoques. Sin embargo, en este artículo presentamos los resultados del análisis estructural de *Drácula*. A partir de estos relatos conoceremos la relación del hombre con la naturaleza, el hombre con lo social y el hombre consigo mismo como respuesta a sus condiciones de existencia en la modernidad del siglo XIX.

Levi-Strauss afirma que “no existe versión «verdadera» de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito” (Levi-Strauss, 1995: 241). En este sentido, “el mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal” (Levi-Strauss, 1995: 239). Las narraciones que escogimos fueron claves en el periodo histórico que abordamos ya que, en la medida que se siguen relatando hoy en día dan cuenta que existe un problema de pensamiento que no ha sido resuelto. Una vez analizados todos, comprenderemos la lógica que los agrupa.

El presente artículo es la continuidad de los trabajos *Un análisis estructural, el mito de Dionisio* (Clavijo, 2001), *Bueno para pensar: un análisis estructural del mito de La Guerra de las Galaxias* (Ospina, 2015) y *Entre el mito y el rito, un análisis estructural de Star Wars* (Ospina, 2015). En estos trabajos se construyó una metodología con base en la propuesta estructural de Claude Lévi-Strauss para hacer análisis de mitos [3]. En el presente análisis no nos

concentramos en desarrollar la propuesta metodológica, sino que profundizaremos en el análisis mítico en un nivel diferente: se demostrará que es posible pensar la historia a partir del estructuralismo.

Los resultados parciales, desarrollados por los miembros del Semillero de Investigación de Estudios Estructuralistas de la Pontificia Universidad Javeriana, se han presentado como ponencias en eventos internacionales: *Anthropological Machine and Monstrosity in the Nineteenth Century: A Structural Analysis of the Dracula Myth* (2018), *The Monstrosity in the 19th Century: The Anthropological Machine in a Structural Analysis of Dracula Myth* (2018) y *A genealogy of the pleasurable experience in industrial capitalism in the Nineteenth Century. Dorian Gray and aristocratic hedonism* (2018). Éstas se presentaron en la ciudad de Filadelfia en Estados Unidos; en la ciudad de Atenas en Grecia; y en la ciudad de Cairns en Australia respectivamente. Actualmente, los miembros del semillero se encuentran desarrollando el análisis estructural de los mitos propuestos en párrafos anteriores.

El texto se divide en cuatro partes. Primero, en las aclaraciones conceptuales se expone por qué la articulación de conceptos claves en Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss y Jacques Lacan que fueron útiles para comprender el problema de la historia-estructura desde el estructuralismo levi-straussiano. Segundo, por motivos de espacio se realiza un breve resumen del mito de Drácula. No obstante, destacamos la importancia de la extensión de un resumen ya que éste se caracteriza por preseleccionar elementos relevantes para el análisis, por lo que se organizan los eventos que constituyen el inicio, nudo y desenlace de la narración. Tercero, se presenta el análisis estructural de Drácula a través del desarrollo de los códigos Geográfico-Tecnológico, Cosmológico-Semiológico y Médico-Teratológico. Cuarto, se encuentran las conclusiones del análisis.

2. Aclaraciones conceptuales

Para Claude Levi-Strauss el mito se presenta como un instrumento lógico que trata de resolver una contradicción. Éste se constituye a partir de la relación entre acontecimientos y lógicas que refieren a tiempos pasados y, configuran una estructura permanente. Según el autor, “en todos los mitos de los pueblos occidentales, el planteamiento lógico del problema es el mismo: el punto de partida y el punto de llegada del razonamiento son inequívocos, y la ambigüedad aparece en la etapa intermedia” (Lévi-Strauss, 1995: 245). Como consecuencia, a través de la estructura de inicio, nudo y desenlace el mito resuelve en el orden simbólico un problema de pensamiento.

El problema en el orden del pensamiento, que el mito de Drácula trata de resolver subyace a la pregunta ¿cuáles son los límites de lo natural y lo social en el ser humano?, situando el análisis en la sociedad inglesa del siglo XIX.

El objetivo de la antropología es conocer y estudiar los signos de la vida social, por lo tanto, “la antropología (...) trata de describir el pensamiento no en la consciencia individual, como Descartes, ni siquiera en la consciencia de una época, como podría serlo la física newtoniana para Kant, sino en formas

de pensamiento (...) observadas en las sociedades más diversas” (Keck, 2005: 6). Siguiendo a Keck (2005), la pregunta “¿qué es pensar? Adquiere un nuevo sentido a partir del momento en que se plantea en la descripción de un tatuaje, de una máscara, de un ritual o de una organización social” (Keck, 2005: 6).

Este nuevo sentido que le da la antropología consiste en reconfigurar el origen de pensamiento ya no desde el sujeto, sino buscar su punto de partida en las instituciones sociales. Lévi-Strauss (1944) afirma que “el pensamiento no es la presencia de un estado mental en la conciencia de un sujeto, que él podría observar de manera interna. Que el pensamiento sea salvaje significa que escapa del control que quiere imponer un sujeto a sus propios pensamientos (...) para que existe un pensamiento en un lugar diferente de la conciencia de un individuo es menester que sea partido por instituciones sociales” (Lévi-Strauss, 1944: 11). Para Levi-Strauss, el pensamiento no es un problema individual y subjetivo, sino que se constituye como un objeto colectivo.

Según Levi Strauss (1964), los sistemas de clasificación son las formas de pensamiento coherentes a partir de los cuales las sociedades humanas ordenan el universo. “El verdadero problema no estriba en saber si el contacto con un pico de pájaro carpintero cura las enfermedades de los dientes, sino la de si es posible que, desde cierto punto de vista, el pico del pájaro carpintero y el diente del hombre “vayan juntos” (congruencia cuya fórmula terapéutica no constituye más que una aplicación hipotética, entre otras) y por intermedio de estos agrupamientos de cosas y de seres, introducir un comienzo de orden en el universo” (Lévi-Strauss, 1964: 24). La lógica que atraviesa un sistema de pensamiento resulta de la relación de semejanza u oposición de los elementos que forman parte de ese sistema. La relación entre elementos de un sistema le da un orden al mundo, esto supone que existe un proceso de inclusión y exclusión en cada uno de los sistemas de pensamiento. “Esta hipótesis conduce a Levi-Strauss a una reflexión sobre las relaciones de lo real, lo simbólico y lo imaginario, muy próxima de la que postula Lacan en el mismo momento en el campo del psicoanálisis” (Keck, 2005: 54).

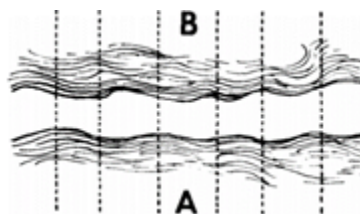


Imagen tomada del *Curso de Lingüística General*, F. De Saussure (1945)

Los signos se componen de conceptos e imágenes acústicas, los cuales Ferdinand de Saussure también reconoce como significados y significantes respectivamente. La principal característica de los signos es que son arbitrarios, por lo que responden a particulares sistemas de pensamiento. En este sentido, los sistemas de clasificación se rigen por las lógicas del signo, lo cual conlleva al establecimiento de subdivisiones que acaparan elementos de lo real para darles un sentido lógico. “Podemos, pues, representar el hecho

lingüístico en su conjunto, es decir, la lengua, como una serie de subdivisiones contiguas marcadas a la vez sobre el plano indefinido de las ideas confusas (A) y sobre el no menos indeterminado de los sonidos (B). Es lo que aproximadamente podríamos representar en este esquema” (Saussure, 1945: 136).



Grafo I, teoría de Jaques Lacan. Convenciones:
 Δ delta= necesidad; c= Código; m= mensaje

De forma análoga, Lacan puntualiza en esta paradoja del signo, al describir que la demanda del sujeto (Δ), al pasar por el Código deja una parte de esa demanda por fuera del mensaje que crea. Lo real se le escapa a lo simbólico, aun cuando lo simbólico incesantemente trata de incorporar lo real, en términos levi-straussianos, este impulso es el pensamiento salvaje. Lo simbólico “no es una sustancia sino un sistema formal; no obstante, ese sistema formal no es estático sino dinámico, es un sistema de transformaciones, orientado hacia polaridades (naturaleza/cultura). No todo lo real es simbólico, sino que lo real está por fuera del sistema simbólico: lo simbólico solo puede desarrollar su orden de diferencias porque da por fuera de un real que invierte y transforma. Así, el sistema formal está orientado hacia lo real sin poder alcanzarlo, lo cual explica su carácter dinámico, pues debe retomar sin tregua su movimiento interno para alcanzar ese real” (Keck, 2005: 54).

El “pensamiento teóricamente no conoce límites, pues supone que no hay nada en lo real que no pueda clasificar, y nutre una ambición especulativa tal que integra en su lógica todo lo que se produce fuera de ella a nivel universal o particular” (Keck, 2005: 66). El pensamiento se encuentra en el orden de lo simbólico, por lo que se encuentra en una constante paradoja en el cual, aunque procura incorporar lo real siempre hay una parte que queda por fuera. Como lo real no puede ser aprehendido en su totalidad, lo simbólico hace recortes aleatorios y arbitrarios de lo real, para percibir y organizar lo real de acuerdo con unos propósitos particulares. En Lévi-Strauss, el pensamiento tiene como finalidad tratar de hacer inteligible lo real.

Las estructuras míticas son dinámicas y se encargan de incorporar y excluir elementos de manera simultánea de acuerdo con la lógica que atraviesa un sistema. Esto porque los mitos dan cuenta de un sistema de pensamiento. Para comprender lo anterior los conceptos de estructura y acontecimiento son fundamentales. Por un lado, al estar la estructura ubicada en el terreno de lo simbólico, constituye un sistema de clasificación que se

reconfigura en la medida que incorpora o excluye elementos de acuerdo con la lógica que lo atraviesa [4]. Así, se establecen las relaciones de semejanza y des semejanza dentro del sistema.

Por otro lado, un acontecimiento tiene el carácter psíquico, socio histórico o técnico (Lévi-Strauss, 1966: 59). Por ejemplo, el colonialismo, el evolucionismo y la industrialización son sucesos mediante los cuales se da una relación particular con el individuo y con el mundo, entre la naturaleza y la cultura y, asimismo, con la animalidad y la humanidad. Un acontecimiento es todo aquello que esta por fuera de la estructura de pensamiento en un momento determinado y que la estructura no ha incorporado, un objeto, una persona, un evento, etc. Levi-Strauss (1964) afirma que “el acontecimiento no es más que un modo de la contingencia cuya integración es percibida como necesaria a una estructura” (Lévi-Strauss, 1964: 50).

En el estructuralismo levi-straussiano “el tiempo es una dimensión interior de la estructura [5], el acontecimiento es exterior a la estructura. El acontecimiento es lo que se produce en el límite del sistema de clasificación, y que debe ser integrado en su orden. La historia, en consecuencia, no es solamente el transcurrir del tiempo, sino que también es una interpretación del sentido del acontecimiento en función de estructuras de clasificación que lo preexisten (en el sentido de historia, el relato histórico)” (Keck, 2005: 81). Entonces, no existe una oposición entre la historia y la estructura. Existe una “antinomía, que algunos creen descubrir entre la historia y el sistema, no aparecerá, en las cosas a que hemos pasado revista, más que si ignoramos la relación dinámica que se manifiesta entre estos dos aspectos” (Lévi-Strauss, 1964: 234).

Una de las principales críticas que el marxismo planteaba al estructuralismo consistía en su aparente carácter ahistórico. Roberto Pineda afirmaba que “esta ausencia llevaba a una especie de reafirmación del carácter no sólo ahistórico del análisis estructural, sino en este caso casi antihistórico” (Pineda, 2010: 99). La noción de historia que se maneja en la propuesta levi-straussiana no se basa en la noción de historia que emplea el historiador, no es una historia que acumula acontecimientos históricos y los ordena en un plano cronológico. La noción de historia que subyace a la relación estructura-acontecimiento es una historia de las ideas en la que se ponen en evidencia las transformaciones en los sistemas de pensamiento. Así, “los sistemas clasificatorios, pues, permiten integrar la historia, con y sobre todo aquella que podríamos creer que es rebelde a todo sistema” (Lévi-Strauss, 1964: 353).

Esta perspectiva comparte con el marxismo la necesidad del conflicto para comprender la historia, ya que un sistema de pensamiento cambia en la medida que no puede incorporar un elemento que le es ajeno. En esta tensión, la estructura incorpora al nuevo elemento a partir de los criterios de organización que le dan un orden al sistema de pensamiento. No obstante, la incorporación de un nuevo elemento inevitablemente conlleva al cambio del sistema en su totalidad y a redefinir los elementos que lo constituyen [6], “se ha cambiado un elemento del primero, y esto ha bastado para hacer nacer otro sistema” (Saussure, 1945: 115).

Lo anterior no significa una historia acumulativa en constante

crecimiento. Inevitablemente, por la relación que mantiene lo simbólico con lo real, al incorporar elementos nuevos se excluyen elementos que formaban parte del sistema. De esta manera, podemos ver cambios sucesivos en el sistema de pensamiento que puede ser organizado por versiones anteriores y por versiones sucesivas. Afirmamos que lo que aparece no es un carácter “antihistórico”, sino una definición de “historia” diferente: “nosotros pensamos que en esta intransigente negativa del pensamiento salvaje a que nada humano pueda serle ajeno, la razón dialéctica descubre su verdadero principio” (Lévi-Strauss, 1964: 355).

Siguiendo a Levi-Strauss “las imágenes significantes del mito, los materiales del bricoleur son elementos definibles mediante un doble criterio: han servido como palabras de un discurso que la reflexión mítica desmonta a la manera del bricoleur que arregla los engranajes de un viejo despertador desmontando; y pueden todavía servir para el mismo uso para un uso diferente por poco que los desvíe uno de su función primaria” (Lévi-Strauss, 1964: 60). El bricolaje sirve como metáfora para poner en evidencia la acción por medio de la cual se realiza un proceso de selección de elementos que tienen sentido de un particular sistema de pensamiento. Por este motivo, el análisis mítico de Drácula por Bram Stoker nos permitirá pensar la modernidad a partir de la comprensión del pasado [7].

3. Resumen del mito de Drácula

Un abogado inglés llamado Jonathan Harker, tiene que viajar hasta Transilvania con el fin de formalizar la compra de una propiedad en Inglaterra por parte del conde Drácula. En su estadía en el castillo del conde J. Harker se percata de que la apariencia física y el comportamiento de Drácula difieren a los rasgos característicos de un humano. Además, en los viajes de ida y vuelta cambios en las formas de comunicación, los medios de transporte, la comida, las formas de vestir, las costumbres y tradiciones de los pobladores de las zonas geográficas por las que atraviesa. Pareciese que en la medida que se aleja de occidente las lógicas en el tiempo y el espacio se transforman. De regreso en Inglaterra, J. Harker junto con sus aliados (Mina Harker, esposa de Jonathan Harker; Lucy Westenra, mejor amiga de Mina; Lord Goldaming, prometido de Lucy; Quincey Morris, pretendiente de Lucy, John Seward, psiquiatra y Van Helsing médico) empiezan a sistematizar la información que tienen sobre sus conocimientos y las experiencias vividas con Drácula con el fin de caracterizar al monstruo. Una vez conocen los alcances de este ser junto con el apoyo el doctor Van Helsing se proponen controlar la amenaza causándole la muerte al conde y así reestableciendo el orden en el organismo del individuo y para la sociedad.

4. Análisis del mito de Drácula

El análisis del relato de Drácula se realizará a partir del desarrollo de tres códigos. Según Lévi-Strauss (1990), los códigos son “los diversos niveles en que el mito evoluciona: geográfico, económico, sociológico, cosmológico; cada uno de estos niveles, y el simbolismo que le es propio, aparece como una

transformación de una estructura lógica subyacente y común a todos los niveles” (Lévi-Strauss, 1990: 142). Estos niveles dan cuenta de las relaciones y transformaciones de los elementos dentro del sistema.

Los códigos son: geográfico-tecnológico, cosmológico-semiológico y médico teratológico: equilibrio-desequilibrio. El Código Geográfico-Tecnológico nos revela la dicotomía entre sociedad y naturaleza a partir de la relación entre occidente y oriente. En el Código Cosmológico-Semiológico se pone en evidencia cómo el mito logra superar el conflicto que presenta a partir del cálculo, la clasificación y el control la amenaza. Finalmente, a partir del Código Médico Teratológico: Equilibrio-Desequilibrio examinaremos la figura del monstruo como un desequilibrio producto de los esquemas de clasificación del mundo.

En el desarrollo de los códigos exponemos gráficos cuya finalidad es poner en evidencia la posición de los elementos en diferentes momentos del relato. Por un lado, los pares de oposición representan las contradicciones y elementos irreconciliables que se oponen en diferentes momentos del mito, por ello “la secuencia inicial y la secuencia final de un mito constituyen así, desde un punto de vista sociológico, una pareja de oposición” (Lévi-Strauss, 1990: 153). Por otro lado, las secuencias son “en el contenido aparente del mito, los acontecimientos que suceden en el orden cronológico (...) pero las secuencias están, en planos de desigual profundidad, organizadas en función de los esquemas, superpuestos y simultáneos” (Lévi-Strauss, 1972: 114).

4.1. Código Geográfico-Tecnológico

Este código da soporte espacial a la historia para que los elementos puedan relacionarse como semejanza u oposición en la estructura de la narración. El mito planta a Inglaterra como el centro de la cultura y a Transilvania de la naturaleza, por lo que la trayectoria entre ambos implica una articulación y división entre la dicotomía sociedad/naturaleza. Ésta se puede observar en tres momentos: Viajes Inglaterra-Transilvania, Variación del lenguaje y Uso de los medios de transporte. Los límites de lo humano que propone la máquina antropológica se pueden comprender a través de estos tres momentos.

a) Viajes Inglaterra <-> Transilvania: Límites entre la cultura y la naturaleza

A lo largo del relato se producen tres viajes de ida y vuelta entre Inglaterra y Transilvania, estos responden al inicio, nudo y desenlace de la historia. En el primero, J. Harker viaja desde Inglaterra hasta Transilvania, en el segundo, el conde Drácula viaja de Transilvania a Inglaterra y J. Harker se devuelve a Inglaterra y, en el tercero, J. Harker y sus aliados van hasta Transilvania persiguiendo al conde.

Preguntas como ¿Qué caracteriza a Inglaterra y qué a Transilvania? ¿Cuál de estos dos lugares se corresponde con la cultura y cuál con la naturaleza y, por qué? ¿Hasta dónde llegan los límites de lo humano y dónde empieza lo animal? Surgen a partir de la observación a los viajes. El mito da cuenta de la forma a partir de la cual en el siglo XIX se percibían las regiones

occidentales y las orientales, mediante la forma como se configura el paisaje y la vista.

Por un lado, Inglaterra ubicada en la región occidental se define como un lugar en el que se concentra la ciencia y el saber, es decir, donde la cultura “se encuentra”. Por el contrario, en Transilvania, como región del oriente, los signos de progreso son bajos y las formas de conocimiento se relacionan con actividades y creencias supersticiosas. Las zonas son definidas en contraposición a la otra. Mientras en occidente se establecen las líneas del progreso y la modernidad, en oriente se establecen las líneas de lo bárbaro y lo no moderno.

En el primer viaje, mientras J. Harker se aleja de occidente y se adentra en oriente las costumbres, tradiciones y comportamientos de los pobladores cambian según en espacio geográfico en el que se encuentra. Sus creencias, estado anímico y la sensación de seguridad se transforman a medida que su percepción del mundo se transforma. A continuación, en el *esquema 1* [8] se puede observar el nombre de los lugares que J. Harker recorrió para llegar hasta Transilvania a encontrarse por primera vez con el conde.

Esquema 1



Las transformaciones que ocurren no sólo se producen en J. Harker como individuo (en lo cual se va a profundizar en los siguientes viajes), sino también en el estado de las cosas en los lugares geográficos por lo que pasa. Los pares de oposición del *esquema 2* [9] establecen las diferencias entre Inglaterra y Transilvania. Por un lado, al ser Inglaterra considerada como el centro del saber y del conocimiento, la ciencia predomina entonces, para hablar de Drácula se recurren a libros de leyendas que caracterizan a este personaje como un chupasangre ficticio.

Por otro lado, en Transilvania predominan las supersticiones y se carece de conocimiento científico, por lo que Drácula es comprendido como un ser real que representa un peligro para todo el que se le acerque.

Esquema 2

Occidente / Oriente
 Sociedad / Naturaleza
 Inglaterra / Transilvania
 Centro / Periferia
 Cercano / Lejano
 Saber / No saber
 Ciencia / Supersticiones
 Seguridad / Peligro

En el segundo viaje, Drácula se desplaza a Inglaterra por primera vez y J. Harker huye del castillo del conde de regreso su país de origen. Cuando J. Harker llegó al castillo de Drácula éste no sabía por qué los pobladores de los pueblos en los que se alojó le tenían tanto miedo. Sin embargo, cuando está de regreso a Inglaterra su seguridad se ha evaporado, se encuentra en un estado de confusión con respecto a quien es Drácula y sobre la veracidad de las experiencias que vivenció en su castillo. Se empieza a cuestionar por las razones que el conde tendría para comprar una propiedad en Londres.

De muy buena gana me hubiera negado, pero comprendí que en el actual estado de las cosas habría sido una locura enfrentarme abiertamente con el Conde, ya que estoy absolutamente en su poder; negarme habría significado despertar sus sospechas y provocar su ira. Sabe que sé demasiado, y debo morir porque represento un peligro para él; mi única posibilidad está en prolongar mis oportunidades (Stoker, 2001: 115).

Este era el ser al que había ayudado a trasladarse a Londres, donde, quizá durante los siglos venideros, podría saciar su sed de sangre entre sus millones de habitantes y crear un círculo cada vez mayor de semi demonios dispuestos a cebarse en los seres indefensos (Stoker, 2001: 145).

En tercer viaje J. Harker y sus aliados viajan a Transilvania persiguiendo al conde Drácula. Una vez todos se han enterado de quien es Drácula y cuáles son sus verdaderas intenciones, deciden que es necesario destruirlo. Para este punto, el estado de ánimo de J. Harker no es depresivo ni confuso, al contrario, se encuentra seguro de sí mismo y tiene certeza de lo que experimentó la primera vez en Transilvania. Los pares de oposición del esquema 3 representan el estado ánimo de J. Harker cuando está huyendo del castillo del conde y cuando regresa a Transilvania buscando por él.

Esquema 3

1ra vez en Transilvania / 2da vez en Transilvania
Huyendo del castillo del conde / En busca del conde
Solo / Acompañado
Desposeído / Empoderado
Descontrol / Control
Ignorancia / Conocimiento
Dudoso de los acontecimientos / Seguro de las experiencias vividas
Formaliza la compra de una propiedad / Asesina a Drácula

En un primer momento J. Harker y sus aliados se encuentran desprotegidos al no tener un plan de acción con respecto a Drácula, esto porque no sabían a qué se estaban enfrentando. No obstante, en un segundo momento tienen control total sobre la situación y ahora quien está sólo y desprotegido es el conde. Estos momentos corresponden al inicio y al final del relato. En un principio, el no conocimiento sobre la forma de proceder ante la amenaza impedía que pudieran actuar de forma eficaz, pero al final adquieren una ventaja sobre la amenaza y logran el control por medio de su destrucción.

En consecuencia, mediante sus acciones fueron capaces de superar su desconocimiento y tuvieron la capacidad de responder a la adversidad.

La figura de Drácula es utilizada por el mito para superar el problema de sentido que presenta, con respecto a la tensión entre naturaleza-cultura. Se trata de mediar el ingreso de la cultura a la naturaleza y de la naturaleza a la cultura en su justa medida. A partir de la comprensión de la máquina antropológica, en el mito se observa que Drácula es un elemento que es “demasiado humano y demasiado animal”, pero a su vez no es lo suficientemente humano ni animal por lo que rompe con todo esquema de clasificación. Al ser el mito incapaz de insertar en su sistema de clasificación a este elemento, es necesario excluirlo del mismo.

Vemos cómo el mito encuentra una estrategia para superar la contradicción que presenta. El sistema de clasificación que propone el mito no permite que cuando se transforme el esquema Drácula pueda entrar, sino que necesariamente tiene que salir. Por eso, para superar el conflicto que el sistema presenta se debe controlar la amenaza, en este caso, se trata de destruir al monstruo. Sobre este punto se profundizará en el tercer código.

Las formas de comunicación al igual que la habilidad de creación y utilización de tecnologías que permitían un mejor desarrollo industrial, era el presupuesto del siglo XIX frente a la definición de lo humano. Para comprender los límites de lo humano que plantea el mito de Drácula, observaremos la variación en el lenguaje y el uso de los medios de transporte en el trayecto que J. Harker realiza desde Inglaterra hasta Transilvania en el primer viaje.

b) Variación del lenguaje

En el primer viaje cuando J. Harker se dirige a Transilvania las formas de comunicación entre algunos pobladores de las ciudades y él se dificultan. En un principio se puede comunicar de manera eficaz con otras personas, pero en la medida que se acerca a los Montes Cárpatos los pobladores no hablan inglés y los conocimientos que él tiene del idioma alemán en un momento dado le son insuficientes. La falta de comunicación le impide comprender a los pobladores, desconocidos para él. El *esquema 4* [10] muestra la variación del lenguaje en cada una de las ciudades por las que J. Harker pasa hasta llegar al castillo del conde.

Esquema 4



En este esquema se puede observar cómo cada vez la comunicación se dificulta entre J. Harker y las personas con las que éste interacciona. No obstante, una vez J. Harker llega al castillo del conde en Transilvania la comunicación entre él y Drácula es eficaz, por lo que Jonathan retoma el uso

del inglés y el alemán. Aunque en la medida que J. Harker se acerca al oriente se puede evidenciar una degradación en el lenguaje, cuando llega al castillo del conde ésta se detiene, al contrario, se presenta una mejoría en las formas de comunicación.

Mediante este movimiento geográfico, el mito nos está demostrando la concepción que se tiene de la sociedad y la naturaleza desde una visión de occidente. Siendo Drácula una falta y un exceso al mismo tiempo, es quien altera el orden del sistema. La capacidad de mantener una buena comunicación con Drácula se debe al carácter dual del monstruo ya que, al ser un exceso, en este caso, de humanidad posee un exceso también de conocimiento.

c) Medios de transporte: la falta de sofisticación los acerca a la naturaleza

Los medios de transporte que J. Harker debe utilizar para llegar al castillo de Drácula van perdiendo sofisticación en la medida que se aleja de Inglaterra. J. Harker toma tres medios de transporte: un tren, una diligencia [11] y una calesa [12]. Utiliza el tren desde Londres hasta Bistritz, allí toma una diligencia, en compañía de otros campesinos, hasta el desfiladero del Borgo donde el cochero del conde lo recoge en una calesa rumbo al castillo. En la medida que se acerca a Transilvania J. Harker nota que los usos del tiempo cambian. Mientras que en Londres los trenes siempre llegan a tiempo, demostrando así la capacidad de sobreponerse a la incertidumbre, en otros lugares los medios de transporte no se ciñen a los horarios.

Esquema 5 [13]



Cuando J. Harker se encuentra en occidente todo es previsible en relación con los medios de transporte. Los trenes cumplen un horario específico, por lo que la fecha, la hora y el trayecto están correctamente establecidos. La eficacia de los medios de transporte no se debe sólo a la tecnología de sus mecanismos, sino también a que el territorio está domesticado y organizado, las vías están en buen estado y cumplen unas rutas preestablecidas. Por el contrario, cuando se acerca más al oriente, los medios de transporte se vuelven imprevisibles. Ante esta situación J. Harker menciona “me da la sensación que cuanto más al este vamos, menos puntuales son los trenes. ¿Cómo serán en China?” (Stoker, 2001: 11). No hay un conocimiento de los horarios y los trayectos son indefinidos. El terrero no se ha domesticado por lo que la incertidumbre se impone a las formas de

organización del medio, la tecnología de los mecanismos de transporte no es tan avanzada. “A veces, los montes son tan escarpados que, a pesar de la prisa del cochero, los caballos se veían obligados a ir al paso” (Stoker, 2001: 28).

El código geográfico-tecnológico demuestra que la sofisticación tanto en el lenguaje como en los medios de transporte depende de la ubicación geográfica de los sujetos. El mito utiliza el recurso de los medios de transporte para mostrar los límites de la sociedad y la naturaleza debido a que, la falta de sofisticación de los medios de transporte es un signo de la ausencia de trabajo y saber invertido en su construcción. Por lo tanto, podemos afirmar que, entre más tecnología, más humanidad y entre menos tecnología y más lejos de la modernidad y sus promesas, se está más cercano a la animalidad, es decir, al estado de naturaleza. Los límites de lo humano se concentran en la sociedad, en este caso inglesa, en la medida que es donde hay una intervención y domesticación de la naturaleza para suplir unas necesidades y condiciones de vida.

4.2. Código Cosmológico-Semiológico

Drácula representa una contradicción y una tensión entre lo humano y lo animal, al igual que entre las lógicas de la naturaleza y la sociedad. Por este motivo, amenaza el orden del sistema. Según Ulrich Beck (2008), el riesgo es un aspecto constitutivo de la modernidad por lo que los pilares de calcular, clasificar y controlar son fundamentales para actuar frente al riesgo inminente. El mito de Drácula emplea estos pilares para solucionar el problema de pensamiento del sistema en la medida que, expresa una búsqueda por la seguridad y el control de la amenaza.

Esquema 6 [14]

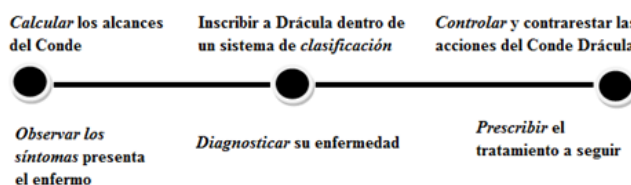
Calcular ➡ Clasificar ➡ Controlar

En un primer momento, los recursos de comunicación sirven para calcular los alcances del conde, es decir, para observar sus movimientos y ver de qué es capaz. En un segundo momento, el registro de sus acciones, en los diarios, las cartas y el fonógrafo, permite la clasificación de este ser, es decir, conocer que lo caracteriza. Finalmente, teniendo en cuenta quien es Drácula se desarrollan estrategias para destruirlo, es decir, se propone el control de la amenaza.

Drácula contrapone, por un lado, las lógicas de la sociedad y la naturaleza y, por otro lado, de la humanidad y la animalidad. El rol del médico Van Helsing es fundamental debido a que, para reestablecer el orden del sistema se hace una analogía entre mantener una relativa estabilidad en la sociedad y a su vez en el cuerpo del individuo. Esto quiere decir que, controlar la amenaza que altera el orden social, es como conocer la enfermedad que afecta el organismo de un sujeto.

En este orden de ideas, para calcular, clasificar y controlar la amenaza es importante referirnos a la lógica médica en la cual es necesario observar la sintomatología, realizar un diagnóstico y prescribir un tratamiento para controlar los factores que alteran al organismo. La experiencia en el cuerpo debe ser mediada por el observador, aquel que posee el conocimiento de cuáles son los signos de enfermedad, para ubicar la experiencia en un sistema de clasificación que le permitirá hacer un diagnóstico, el cual dará paso a la prescripción de un tratamiento que permitirá reestablecer la salud del enfermo.

Esquema 7 [15]



Calcular

A través de diarios, cartas y un fonógrafo J. Harker y sus aliados fueron capaces de registrar y sistematizar la forma de ser y actuar de Drácula. Así, se enteraron de que el conde es más conocedor que los humanos, posee fuerza como la de un animal, aunque parece estar vivo no corre sangre por sus venas y por ello tiene que adquirirla de otros seres, tiene la capacidad de controlar el comportamiento de otros humanos y animales, su aspecto físico es pálido como si estuviera muerto, entre otras características. A continuación, un par de citas en las que se observan las potencialidades del conde.

De nuevo tuve ocasión de comprobar su fuerza prodigiosa. Su mano parecía verdaderamente un mecanismo de acero capaz de estrujar la mía, si quería (Stoker, 2001: 44).

El Conde estaba allí, pero su aspecto era como si hubiese rejuvenecido en cierto modo, porque su cabello blanco y el pelo de su bigote habían adquirido un matiz acerado y grisáceo; tenía las mejillas más llenas, y en su blanca piel afloraba una coloración sonrosada; tenía la boca más roja que nunca, y en los labios tenía unas gotas de sangre fresca que se le habían corrido por las comisuras, hasta la barbilla y el cuello (Stoker, 2001: 144).

Clasificar

Una vez se conocen las características de este ser que representa una amenaza es necesario clasificarlo. ¿Es un humano o un animal? ¿Está vivo o está muerto? ¿Es un no-muerto? Son las preguntas que están en tensión en el conde Drácula. El *esquema 8* de pares de oposición demuestra los diferentes comportamientos entre un humano (J. Harker) y un no-muerto (Drácula).

A través de un inventario de las características del conde y de su forma de actuar en diversas situaciones, J. Harker y sus aliados identifican quien es

él. Drácula es un no-muerto. Es decir, un ser que se encuentra en una constante tensión entre lo vivo y lo muerto, así como lo animal y lo humano. Es un híbrido que es y representa él mismo una contradicción.

Esquema 8 [16]

Jonathan Harker / Conde Drácula
 Come alimentos orgánicos / No come alimentos orgánicos
 No bebe sangre / Bebe sangre
 Duerme en la noche / Duerme en el día
 No le afectan los rayos del sol / Le afectan los rayos del sol
 Se refleja en los espejos / No se refleja en los espejos
 No le repelen los crucifijos / Le repelen los crucifijos
 No tiene dominio sobre los seres vivos / Domina otros seres vivos
 No puede cambiar de forma / Puede cambiar a formas humanas y animales

J. Harker come alimentos orgánicos en sus tres comidas del día, no siente ganas por beber sangre ni humana ni animal, duerme durante las noches, no le afectan los rayos del sol, observa su reflejo en los espejos, lleva consigo un crucifijo en el pecho es incapaz de controlar el comportamiento de otros seres y no puede cambiar de forma alguna. Por el contrario, el conde Drácula se alimenta únicamente de sangre de mujeres, infantes y animales, duerme durante el día porque los rayos del sol le hacen daño, no se refleja en los espejos, le repelen elementos religiosos como crucifijos, hostias y camándulas, práctica la hipnosis y la necromancia por lo que puede controlar la forma de actuar de otros seres vivos y puede convertirse en animales como el murciélago y el lobo.

Controlar

El proceso de calcular, clasificar y controlar nos permite definir los límites de lo humano en el mito, lo que no es humano se configura como una amenaza y por ello es necesario tomar medidas para controlar la misma, por eso J. Harker y sus aliados se proponen destruir a Drácula. Para lograr este control de la amenaza, en principio el mito recurre a objetos religiosos como camándulas, hostias y crucifijos, pero en el momento en el que la protección divina es insuficiente, se realiza un desplazamiento que implica que el agenciamiento se realiza por parte del hombre. En el siguiente código se podrán observar las implicaciones del control que se ejerce para destruir a Drácula y así reestablecer el orden en el organismo del individuo y, en lo social.

4.3. Código Médico-Teratológico: Equilibrio- Desequilibrio

Según Michel Foucault, lo que define al monstruo es “el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es la violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es, en un doble registro, infracción a las leyes de su misma existencia. (...) digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2014: 61). Las tensiones entre lo humano y lo animal se pueden dividir analíticamente como una división sobre el mundo y una reconceptualización del individuo. El

equilibrio y desequilibrio son cuestionados por la figura del monstruo; por lo tanto, es posible comprender la máquina antropológica a través también de esta figura.

Para Foucault (2014) el individuo monstruoso es una transgresión “de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso. (...) La monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar” (Foucault, 2014: 68-69). En este mito, Drácula representa una transgresión, constituye un elemento que se sale de los esquemas de clasificación del mundo al ser el monstruo “la mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano. Es la mixtura de dos especies, la mezcla de dos especies. Es la mixtura de dos individuos. Es la mixtura de dos sexos. Es una mixtura de vida y de muerte. Por último, es una mixtura de formas” (Foucault, 2014: 68-69).

Un monstruo como Drácula representa una amenaza para el orden biológico y el orden social. Un muerto viviente es una paradoja, está demasiado vivo para estar muerto y demasiado muerto para estar vivo. Esto significa que el no-muerto es el producto de un exceso y su constitución corporal lo demuestra. Drácula exhibe características demasiado animales para un humano: dientes afilados, falta de control frente a sus deseos y fuerza corporal excesiva. A su vez, presenta elementos demasiado humanos para ser animal, como el hecho de que utiliza de forma refinada el lenguaje y, es altamente educado en saberes como historia, literatura y geografía.

Las teorías de la evolución y el psicoanálisis, entre otras, durante el siglo XIX desarrollaron y cuestionaron el carácter divino del ser humano. Éstas identifican que a pesar de que dentro del ser humano existen elementos animales, la educación y el control de sí posibilitan que la animalidad del hombre no se manifieste y se mantenga dominada. El individuo monstruoso es el resultado de una falta de control o de un exceso de éste. “Solo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho” (Foucault, 2014: 69).

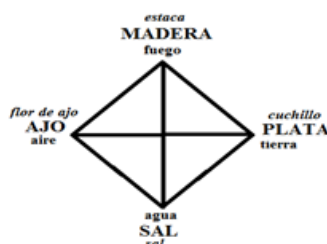
El monstruo es el resultado de la mezcla desproporcionada de dos naturalezas: la humanidad y la animalidad. En contraposición al monstruo, en el ser humano coexisten estos dos elementos y conforman lo humano gracias a un delicado equilibrio entre ambas partes. El mito utiliza la lógica hipocrática para establecer que el cuerpo humano tiene como base el equilibrio y, el objetivo es restablecerlo tanto en los cuerpos como en el mundo.

Durante el relato el médico Van Helsing es quien comprende esta lógica y por tanto es capaz de controlarla. La eliminación de Drácula implica restituir el equilibrio en el mundo y, a su vez la particular forma de asesinarlo posibilita un equilibrio en su organismo. Con ayuda de elementos que representan aspectos de la naturaleza y de la cultura J. Harker y sus aliados controlan los excesos y carencias que ponen a Drácula en desequilibrio. A continuación, el esquema sobre la lógica hipocrática [17].



El plano hipocrático nos habla sobre los diferentes fluidos que se encuentran en el cuerpo. Para esta perspectiva médica la armonía de un cuerpo se basa en el equilibrio de estos fluidos: flema, sangre, bilis negra y bilis amarilla. Cada fluido representa un elemento de la naturaleza, la flema representa el agua, la sangre el fuego, la bilis negra la tierra y la bilis amarilla el viento. La enfermedad es ocasionada cuando alguno de estos fluidos aumenta o decrece de un equilibrio que se establece entre ellos. Por ejemplo, si hay más o menos sangre, flema o bilis de las que debería haber aparece algún tipo de enfermedad. Como resultado, la forma de curación que propone esta perspectiva es estabilizar los diferentes fluidos. Así, por ejemplo, si se presenta una enfermedad relacionada con el exceso de sangre se debe drenar el exceso por medio de sanguijuelas y, si se encuentra en un estado de falta de calor corporal debe contrarrestarse suministrando calor al cuerpo. En el *esquema 9* [18] se superponen los elementos del mito de Drácula al esquema de la medicina hipocrática.

Esquema 9



El esquema que representa la teoría hipocrática sigue una misma lógica de semejanza y de oposición entre cada una de las partes. Los elementos están relacionados por medio de un plano cartesiano en el que el punto de intersección de las rectas es el punto cero, o sea el punto de equilibrio entre las fuerzas. En cada uno de los extremos ubicamos uno de los objetos empleados en el mito junto con los cuatro elementos de la naturaleza. El mito utiliza la lógica hipocrática para establecer que el cuerpo humano tiene como base el equilibrio. Al ser Drácula un individuo desequilibrado, la estrategia para repelerlo y destruirlo se basa en el suministro de elementos que simbolizan aspectos de la naturaleza y de la sociedad, los cuales buscan agregar o disminuir los excesos que generan ese desequilibrio.

Son dos los elementos resultado del trabajo humano. Cuando la estaca de madera es quemada para ser endurecida representa el fuego y, los

elementos fundidos en plata representan la tierra ya que, este elemento es extraído de minas. Por otro lado, son dos los elementos que provienen de la naturaleza. La flor de ajo produce un aroma fuerte, por lo que representa el aire y, la sal representa al agua debido a que esta se produce en el mar. A continuación, en el *esquema 10* [19] se puede observar cuales son los elementos que repelen al monstruo y cuales lo que permiten su destrucción.

Esquema 10



Los dos elementos que representan la naturaleza repelen a Drácula, mientras que aquellos que representan la cultura son los que permiten su destrucción ¿Por qué la estaca de madera y los elementos de plata son los que destruyen al no muerto? Es indispensable comprender que la sangre y la vida son dos elementos que están estrechamente relacionados. La falta de vida de los no-muertos hace que sea necesario alimentarse, proceso que cumplen a través de la sangre. La vida es simbolizada por medio de la sangre y alimentarse de ésta permite el restablecimiento del orden dentro de los cuerpos.

Este orden es tan sólo un orden provisional, es decir, sólo se genera un equilibrio relativo, por lo que debe ser reestablecido cada vez con más sangre. La falta de vida del no-muerto, se simboliza a través de la falta de fuego en su corazón, puesto que el corazón del monstruo no posee sangre, es frío y carente de vida. Entonces, la estaca de madera que simboliza el fuego debe ser clavada en el corazón del no muerto para restablecer el equilibrio y causarle la muerte.

Asimismo, si la característica que separa a los hombres de los animales es el intelecto, éste se encuentra sobre compensado en el ser humano. Drácula es demasiado inteligente, muestra en diferentes ocasiones ser más astuto, tener más conocimiento y conocer más lenguas que los sujetos que lo combaten, por ende, es demasiado humano. La manera para erradicar este exceso es cortando su cabeza con un cuchillo de plata, esto porque la elección del material nos habla un conjunto de relaciones que se establece en el vínculo entre la plata, el cuchillo, el intelecto y la cabeza. En este punto del mito la figura de Drácula ilustra cómo funciona la máquina antropológica en el siglo XIX. La relación entre cabeza y corazón nos hablan de otra oposición que estaba ampliamente difundida en la modernidad, especialmente en la teoría cartesiana: mente y cuerpo. Además, Foucault nos muestra cómo la conceptualización de la pulsión entraba en la psiquiatría por la misma época. El *esquema 11* [20] de pares de oposición nos permite comprender la dicotomía entre la mente y el cuerpo en la modernidad.

Esquema 11

Cabeza / Corazón
 Mente / Cuerpo
 Intelecto / Pulsión
 Hombre / Animal

El ser humano en el mito de Drácula está en un equilibrio entre la condición de la animalidad y la condición humana, siendo la primera representada por el fuego, el corazón y la pulsión; y la segunda por el intelecto, la cabeza y la tierra. Cuando estos elementos están en desequilibrio se crean seres que están en los excesos de lo humano y lo animal, convirtiéndose de esta manera en monstruos. De modo que, el médico es quien está llamado a restablecer el equilibrio entre lo natural y lo social, entre lo humano y lo animal.

5. Conclusiones

La antropología consiste en configurar el origen del pensamiento desde las instituciones sociales. Por medio de este análisis antropológico-estructural reafirmamos la aplicabilidad teórica del estructuralismo levi-straussiano en la actualidad y, develamos algunas de las lógicas de pensamiento de la modernidad en el siglo XIX a través del abordaje de la tensión naturaleza/sociedad. La noción de historia empleada en el estructuralismo levi-straussiano se basa en una historia de las ideas en la que se demuestran las formas de pensamiento que configuran una época. Como consecuencia, consideramos que Drácula es un mito a partir del cual podemos comprender algunos aspectos de la modernidad. La relación del estructuralismo levi-straussiano con la historia y el pensamiento se vuelve eficaz a través del análisis mítico.

Empleamos el análisis mítico como método aplicado a la literatura para develar cómo funciona la máquina antropológica en la modernidad. A partir de lo anterior, podemos afirmar que el mito de Drácula nos muestra la relación entre el hombre y la naturaleza en el siglo XIX a través de la conquista de la naturaleza por medio de la tecnología. Como resultado, el dominio y control de la naturaleza definen los límites de lo humano en esta época, lo cual se observa a nivel del orden social y a nivel biológico en tanto se busca un equilibrio en el sistema de clasificación de la sociedad y dentro del organismo de los individuos. Los tres códigos desarrollados fueron fundamentales entender los diferentes niveles en los que estaban presentes las dicotomías naturaleza/sociedad y animalidad/humanidad.

Contrario a lo que se piensa este no es un ejercicio intelectual formalista, como se encasilla usualmente al estructuralismo. Por el contrario, indagar por el pensamiento es una herramienta útil para “entender al otro, entender la estructura de las ideas, hacer un trabajo de exégesis para liberarse de lo propio y entender la lógica del pensamiento de los demás dentro de la propia lógica del otro” (Ospina, 2015: 48). Queremos separarnos del exotismo

que rodea a la palabra mito y que es común en los acercamientos estructuralistas. Es importante comprender cómo los grupos humanos resuelven sus problemas de pensamiento a través de relatos que se cuentan a sí mismos. El estudio de los mitos no puede reducirse a los pueblos marginales, sino que también debemos cuestionar los sistemas de pensamiento que ha impuesto occidente. No obstante, para cuestionarlos es necesario primero conocerlos.

NOTAS

[1] Tomamos la noción de modernidad principalmente de Marshal Berman “Hay una forma de experiencia vital- la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida- que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la <<modernidad>>” (Berman, 1991: 1).

[2] Giorgio Agamben (1942), describe su obra como “arqueología de la política occidental” adscribiéndose a la tradición de pensamiento planteada por Michel Foucault. Ya desde la arqueología del saber, Foucault había propuesto, como alternativa al análisis de las ciencias, una arqueología del saber político (Foucault, 2002: 325-330). En este contexto, la obra de Giorgio Agamben “Lo abierto, el hombre y lo animal” y el concepto de “la maquina antropológica” debe entenderse como adscrita a un análisis de la política occidental.

[3] Traducidos al español los términos *método* y *metodología* se emplean como sinónimos. No obstante, el francés hace una diferenciación entre la definición de *méthode* (método) y *methodologie* (metodología). El método es la forma como se concibe un problema de investigación, mientras que la metodología son las técnicas de investigación. En los artículos de Clavijo (2001) y Ospina (2015), se desarrolló una propuesta metodológica para realizar un análisis mítico a partir del estructuralismo levi-straussiano. Por lo tanto, en este artículo no abordaremos la propuesta metodológica, sino que se desarrollará el método, es decir la perspectiva epistemológica que atraviesa el análisis.

[4] Por este motivo la metáfora común mente utilizada para explicar la estructura como un andamiaje es insuficiente ya que, no incorpora la característica fundamental de la estructura: es cambiante.

[5] En este punto es fácil confundir que “el tiempo está dentro de la estructura” con la noción de “diacronía”. Es importante recordar que la diacronía junto con la sincronía no es una cosa sino un enfoque que utiliza el lingüista para estudiar los sistemas.

[6] Es importante recordar que la estructura en Levi-Strauss tiene un carácter de sistema, tal como lo describe Saussure. Por lo tanto, los elementos en la estructura adquieren su identidad a partir de la relación con los demás elementos que la componen. Esta cualidad de los sistemas es llamada “valor” por Saussure.

[7] De esta manera, no nos centraremos en la famosa tipología levi-straussiana en torno a la existencia de “sociedades frías” versus “sociedades calientes” para comprender la historia. A pesar de ello, consideramos pertinente exponer una reflexión del antropólogo colombiano Roberto Pineda sobre esta tipología “[...] llevó a que se equiparara falsamente con la oposición “sociedades sin historia” versus

‘sociedades en la historia’. Digo falsamente, porque el mismo Lévi-Strauss ha explicado reiteradamente que se trata de una dicotomía relativa, porque sin duda todas las sociedades se transforman y sufren la historia; pero ellas evocan, ante todo, su actitud ante la historia: las sociedades ‘frías’ intentan, aunque vanamente, ‘congelarse’, reproducir su modelo originario; mientras que otras, como las occidentales, hacen del cambio su acicate y motor a través de las ideas de progreso o desarrollo. (...) Recientemente, en una entrevista con ocasión de sus noventa años, Lévi-Strauss señalaría la paradoja de que ciertas sociedades frías se están “calentando” y otras — según él, la misma sociedad francesa— se ‘enfrian’, al valorizar más su pasado, su patrimonio, sus lugares de memoria. Ya también en una vieja entrevista dada al citado Eliseo Verón, a principios de la década del sesenta, declaraba el eventual interés de las ‘sociedades frías’ para las sociedades modernas cuando en el curso de los acontecimientos nuestras propias sociedades se enfriasen” (Pineda, 2010: 98-99).

[8] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. El tránsito de J. Harker inicia en el costado izquierdo del esquema donde se encuentra ubicada Inglaterra y, finaliza en el costado derecho en Transilvania. Las ciudades localizadas en el medio del esquema son los lugares por los cuales J. Harker transitó hasta llegar a su destino final.

[9] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. Si se lee de forma vertical los conceptos en cada columna se relacionan entre sí, son afines; mientras que, de forma horizontal los conceptos en cada fila de oponen entre sí. Por ello el signo “/” representa oposición.

[10] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. La abreviación Occ. corresponde a Occidente y Or. a Oriente. En la parte superior de la flecha se encuentran los nombres de algunos de los lugares por los que J. Harker pasó hasta llegar al castillo del conde Drácula y, en la parte inferior, paralelo a cada uno de los lugares, se encuentra el grado de entendimiento del lenguaje por parte de J. Harker frente a los pobladores. A continuación, lo que sucede con el lenguaje en cada uno de los lugares: Klausenburg: J. Harker señala lo útiles que le han resultado sus rudimentos de alemán al tener una buena comunicación con las personas del hotel en el que se estaba quedando. Bistritz: Mientras la esposa del propietario del hotel, en el que J. Harker se estaba hospedando, le insiste entre sollozos no seguir su camino hacia Transilvania, J. Harker reconoce que aquellas palabras en alemán que ella pronuncia le son difíciles de entender. Desfiladero del Borgo: En la diligencia J. Harker nota una pésima pronunciación del idioma alemán por parte del cochero, quien afirmaba no ver ningún carruaje esperando por él, justo en el punto en el que se supone que el cochero del conde lo recogería. Transilvania: Cuando J. Harker llega al castillo del conde se da cuenta de que, por el contrario, Drácula tiene un dominio excelente de los idiomas alemán e inglés, por lo que mantienen una buena comunicación.

[11] Una diligencia es un carruaje de cuatro ruedas, que hacía un servicio regular entre dos poblaciones extremas de su ruta con itinerario fijo, transportando viajeros y correo.

[12] Una calesa es un carruaje de comúnmente dos ruedas tirado por caballerías con taburete delantero para el conductor, por dentro con dos o cuatro asientos cara a cara, abierto por la parte de adelante.

[13] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. La falta de sofisticación en el uso de los medios de transporte se puede evidenciar en el estado de

las vías que el tren, la diligencia y la calesa atraviesan. Desde Inglaterra J. Harker viaja en tren, de manera que tiene claridad sobre que tren tomará, las horas de partida y llegada a su destino, la ruta que seguirá, etc. No obstante, cuando tiene que adentrarse en los Montes Cárpatos y montar primero, en una diligencia y luego en una calesa. Éstas contrario al tren, no tienen horarios frecuentes, tienen que recorrer espacios que no han sido intervenidos con infraestructura vial y, su eficacia no depende sólo de un mecanismo tecnológico, sino de la capacidad de resistencia de los caballos que las llevan.

[14] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. Calcular, clasificar y controlar son los tres pasos que el mito emplea para superar la contradicción que desestabiliza el orden del sistema.

[15] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. Se propone una analogía entre los tres pilares de la modernidad y la lógica médica donde Calcular los alcances del conde se corresponde con Observar los síntomas que presenta el enfermo; Inscribir a Drácula dentro de un sistema de clasificación con Diagnosticar su enfermedad; y Controlar la amenaza y contrarrestar las acciones del conde Drácula con Prescribir el tratamiento a seguir.

[16] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. Si se lee de forma vertical los conceptos en cada columna se relacionan entre sí, son afines; mientras que, de forma horizontal los conceptos en cada fila se oponen entre sí. Por ello el signo “/” representa oposición.

[17] Imagen de obtenida de internet.

[18] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. En este esquema se superpusieron los elementos del mito de Drácula al esquema de la lógica hipocrática. Con el fuego se relaciona la estaca de madera, con el agua la sal marina, con el aire la flor de ajo y, con la tierra el cuchillo de plata.

[19] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. En este esquema se superpusieron los elementos del mito de Drácula al esquema de la lógica hipocrática. La línea de color morado que atraviesa el esquema hace dos divisiones: agrupa los elementos que repelen al no muerto, pero que no son funcionales para eliminarlo y los elementos que destruyen al no muerto. La flor de ajo y la sal repelen a los no-muertos, mientras que la estaca de madera y el cuchillo de plata lo destruyen.

[20] Esquema realizado por los autores para los propósitos de este artículo. Si se lee de forma vertical los conceptos en cada columna se relacionan entre sí, son afines; mientras que, de forma horizontal los conceptos en cada fila se oponen entre sí. Por ello el signo / representa oposición.

Referencias

AGAMBEN, G. (2010). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires. PRE-TEXTOS.

BECK, U. (2008). *La sociedad del riesgo, en búsqueda de la seguridad perdida*. Barcelona: Paidós Ibérica.

BERMAN, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- CANGUILHEM, G. (1976). *El conocimiento de la vida*. Barcelona: Anagrama.
- CLAVIJO, J. y Forero, E. (2018). "The Monstrosity in the 19th Century: The Anthropological Machine in a Structural Analysis of Dracula Myth". En: *4th Annual International Conference on Anthropology. The Athens institute for education and research*. Atenas, Grecia.
- CLAVIJO, J., OSPINA, J., LUENGAS, L., y SÁNCHEZ, V. (2018). "A genealogy of the pleasurable experience in industrial capitalism in the Nineteenth Century. Dorian Gray and aristocratic hedonism". En: The Australian Anthropological Society (AAS) Conference 2018. James Cook University, Cairns- Australia.
- CLAVIJO, J. (2001). "Un análisis estructural, el mito de Dionisio". En: *Universitas Humanistica*. No. 51 pp. 129- 141. Bogotá, Colombia.
- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2014). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KECK, F. (2005). *Lévi-Strauss y el pensamiento salvaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1972). *Estructuralismo, mito y totemismo*. Traducido por María Elisa Latorre y Cristina Iglesia. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (1990). "La gesta de Asdiwal". En: *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (1995). *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós.
- OSPINA, JC. y Sánchez, V. (2018). "Anthropological Machine and Monstrosity in the Nineteenth Century: A Structural Analysis of the Dracula Myth". En: *39th Annual Conference of the Nineteenth Century Studies Association*. The University of Arts, Philadelphia-EUA.
- OSPINA, JC. (2015). "Bueno para pensar: un análisis estructural del mito de La Guerra de las Galaxias". En: *Punto Cero*, Año 20 – No. 30 – 1° Semestre 2015. Pp. 47-64. San Pablo-Cochabamba. Universidad Católica Boliviana.
- OSPINA, JC. (2015). "Entre el mito y el rito, un análisis estructural de Star Wars". En: *Boletín de Antropología*. vol. 30, No. 50. Pp. 208-241. Medellín. Universidad de Antioquia.
- PINEDA, R. (2010). "Lévi-Strauss y la historicidad del mito". En: *Maguaré* No. 24. Pp. 89-111. Bogotá, Colombia. Universidad Nacional de Colombia.
- SAUSSURE, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Lozada.
- STOKER, B. (2001). *Drácula*. Buenos Aires: Pluma y Papel.

Datos de los autores

Jairo Clavijo Poveda es Antropólogo de la Pontificia Universidad Javeriana y profesor del Instituto de Bioética, Profesor Titular del Departamento de Antropología de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, tutor del Semillero de Investigación de Estudios Estructuralistas y miembro del Grupo Bioética de la PUJ. Líneas de investigación: Antropología de la Salud, Bioética y antropología urbana.

Juan Camilo Ospina Deaza es Antropólogo y profesor de cátedra de la Pontificia Universidad Javeriana, joven investigador de la Fundación Cardio Infantil, coordinador del Semillero de Investigación de Estudios Estructuralistas y miembro del Grupo Bioética de la PUJ. Líneas de investigación: Antropología Urbana, Antropología de la Salud y Estudios de la Ciencia y la Tecnología.

Valeria Sánchez Prieto es Antropóloga de la Pontificia Universidad Javeriana, coordinadora del Semillero de Investigación de Estudios Estructuralistas y guía del Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge de Bogotá. Líneas de investigación: Museología, Conflicto Armado y Antropología Estructural.

Edda Viviana Forero Triana es Antropóloga de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá-Colombia y miembro del Semillero Soberanía Alimentaria y Derechos Territoriales. Líneas de investigación: Antropología Jurídica, Antropología Estructural e Historia.

[ARTÍCULO]

Endotextualidad en *Miramar Hotel* (2013) de Egor Mardones

Jorge Rosas Godoy

Universidad Católica de la Santísima Concepción
erosas@ucsc.cl

Recibido: 26 de febrero, 2020

Aceptado: 15 de junio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

Resumen

Este artículo tiene por objeto revisar *Miramar Hotel* (2013) del poeta Egor Mardones desde una nueva perspectiva teórica como diversidad poliexpresiva, inclusión y expansión del significante del contexto sociocultural de la época, conciliando algunos conceptos tales como: poliexpresión, endotextualidad, endoculturalidad, extimidad, etc. para advertir, desde un enfoque teórico crítico y estético-semiótico, algunas estrategias verificadas en el campo de composición de Mardones que detonaron una respuesta-resistencia en la obra.

Palabras clave

Endotextualidad, Poliexpresión, Neovanguardia, Crisis de la modernidad.

Endotextuality at *Miramar Hotel* (2013) by Egor Mardones

Abstract

This article aims to review *Miramar Hotel* (2013) by the poet Egor Mardones from a new theoretical perspective such as polyexpressive diversity, inclusion and expansion of the signifier of the sociocultural context of the time, reconciling some concepts such as: polyexpression, endotextuality, endoculturality, extimity, etc. to warn, from a critical theoretical and aesthetic-semiotic approach, some strategies verified in the field of Mardones composition that triggered a response-resistance in the work.

Keywords

Frontiers, Humanities, Language, Territory, Communicative Threshold

Cómo citar este artículo:

Rosas Godoy, J. (2020). Endotextualidad en *Miramar Hotel* de Egor Mardones. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (32-46)

1. Introducción

Hace ya algunos años venimos estudiando la literatura llamada de los ochenta y hemos hallado en ella que tiene elementos de tradición literaria que se vienen desfragmentando desde los 60s y que tiene de aquello que se rompió del todo y se levanta como vanguardia y antipoesía (Schopf, 1971), aunque, en todo caso, “es su relación con ciertas tradiciones la que otorga a un texto la

posibilidad de ser reconocido y actuar como poesía y es la presencia efectiva de estas tradiciones [...], su capacidad de ser un código aplicable al presente, [...] la que permitiría el desarrollo presente de la poesía” (p.3); pero fundamentalmente, como antipoesía y neovanguardia, especialmente desde la particular asunción de:

los rasgos textuales de la vanguardia (la búsqueda de nuevas posibilidades de configurar el significante a partir de la ruptura de las normas del poema convencional y de la lengua, la incorporación de elementos no verbales, en particular gráficos, la compresión o la expansión del texto, el intento de establecer nuevas relaciones entre los signos, los significados y los referentes, la investigación de nuevas dimensiones del sujeto y la escritura misma), y también los extratextuales (la actitud provocativa y rebelde frente a las convenciones y valores vigentes, el afán de transformar la sociedad mediante la interacción de arte y vida, expresada a través de happenings y acciones de arte, la aguda percepción de la situación de la sociedad como crisis, etc.) (Carrasco, 1988: 37).

De manera que desde entonces es que se “afecta todos los planos de la vida nacional. En este contexto cultural, social, económico y político nuevo se inician productores que residen un espacio otro que difiere del que ocuparon los artistas chilenos precedentes” (Bianchi, 1987: 172-173). Por lo tanto la textualidad se articula de modo diferente, es decir, una ficcionalidad textual que deviene “éxtima” (Lacan, 2009; Miller, 2010) de la intimidad del testimonio, del dolor; de la memoria toda, que sobrevive a la ciudad como mundo posible, que es interno y externo a la vez en el autor, heterotópicamente, porque ya la utopía (íntima/endo) no es posible y por lo tanto la distopía (externa/feno) se transforma en una herramienta para llegar a los distintos espacios en que debe resistir este SER. De modo que, su extimidad se manifiesta y se poliexpresa mediante la introspección y el desplazamiento o el diferir, tanto en el lenguaje como en la expansión del significante, que pudiera ser testimonial a partir de una primera aproximación real o no. Por ejemplo, desde la primera intencionalidad del autor, es decir, desde aquel año '86 en la pág. 52 de aquella *Antología de trabajo: IV Encuentro de Poetas del Sur: “imágenes dizque retro”*. Y, ciertamente, en la pág. 53: “fragmentos”. De tal manera que, la manipulación positiva, genera una estética endotextual, diferenciándose de la tradición literaria, como soporte del contenido y; de la antipoesía y la neovanguardia, como expansión del significante que reacciona como subversión y como resistencia al metarrelato posthistórico (Rosas y Cerda, 2019).

De tal suerte que el autor, con plena conciencia de su escritura y de su realidad quiere mantener una tradición como impulso cultural, intelectual de raigambre y quiere extimizar esta nueva realidad social, política y cultural; sobre todo esta última, pues para el artista la relación sociocultural es el todo, puesto que desde allí viene y hacia allá va, siempre. En consecuencia, los metarrelatos no desaparecen, solo se reorganizan según la época, el período, la generación y se visibilizan según el ojo y/o el oído del receptor, ya que, si para el autor ya es difícil comunicar la verdad mediante un nuevo artificio; más difícil lo es para el receptor que lee con dificultad esta nueva textualidad, toda vez que: “normalmente nos despreocupamos de esta noción de la

experiencia para centrarnos en las cosas experimentadas. Pero es posible girar y hacer de ello el objeto de atención, hacernos conscientes de nuestra conciencia, tratar de experimentar nuestra experiencia, centrarnos en la manera en que el mundo es para nosotros” (Taylor, 2006: 187). Y esto es lo difícil en realidad. El autor se comunica como puede porque la época, el período, la generación ha cambiado y el receptor descodifica desde lo único que conoce todavía, es decir, desde la tradición o desde la ruptura; creyéndola desfasada de la tradición o completamente vanguardizada u opósita. Entonces, tenemos como resultado una forma de poliexpresar su nueva realidad. Y como tal es completamente endotextualizada, dado que, al decir de San Juan, casi metaforizando la mimesis aristotélica [1], habría una luz que se percibe por el ojo, otra por la que el ojo es capaz de percibir y, finalmente, esa luz que manifiesta [poliexpresivamente las cosas] estaría, ciertamente, dentro del alma. Lo que se traduciría de manera más directa, en palabras de Yurkievich (1970), adelantando ya la característica general del plano de composición de los ‘70s, como “una nueva realidad que engendra una nueva poesía, una poesía acorde con la vida y el mundo modernos” (p. 211). Ya que la contemporaneidad en poesía se habría de entender de dos modos: explícita (como la acción de nombrar lo nuevo) e implícita (como la acción de vivir lo nuevo). Clarificación del plano composicional que Soledad Bianchi habría descripto más tarde como que:

Esta poesía puede ser caracterizada provisoriamente, pero habrá que esperar algunos años para que sus autores levanten una voz firme, decidida y propia allí probablemente estará más de alguno que hoy no ha comenzado a expresarse.

Los poetas de hoy viven una etapa de aprendizaje que debe caracterizarse por el estudio, la apertura del oído a voces que los antecedieron, la abierta mirada hacia el mundo que los rodea, la búsqueda de una actitud frente al lenguaje y la actividad literaria (1983: 16).

Y, por último, habría que tener en cuenta que los propios creadores dan con las respuestas al plano de composición epocal. como por ejemplo Gonzalo Millán (1983) que declara que:

El realismo irreal de la poesía objetiva da un correlato de “mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code”, del que hablaba Mallarmé, pero esta vez enfrentado y no evadido. El poema-objeto, visual y concreto, podría ser el equivalente en el plano verbal del poema objeto de los surrealistas, y los poemas encontrados que forman parte de mi obra podrían corresponder a los ready-made de Duchamp. Las inclusiones de frases y definiciones de diccionarios, artículos de enciclopedias y fragmentos de textos especializados tienen este sentido. Esto implica que, como en el caso de los ready-made, el acto de elección y descubrimiento de los materiales preexistentes es para mí una parte importante del proceso creativo (en Bianchi, 1983: 56).

Y esto sería entonces el encuentro o simbiosis, más bien, entre la tradición literaria y lo que se levanta como vanguardia, pero fundamentalmente como antipoesía y neovanguardia. De modo que esta sería la explicación que más pudiera aproximarse a la poesía de los ochenta y, especialmente, a la de Egor Mardones que nos avisa con un letrero luminoso

(2013: 11) que su obra será un ‘acto de elección y descubrimiento de los materiales preexistentes’ como endotextualidad que, además, subvierte al lector para lograr, ojalá, lo mismo en él:



Imagen 1. Mardones, Miramar Hotel. 2013: 11.

2. Endotextualidad

La demarcación de “endotextualidad” en términos generales, en el análisis que nos ocupa,

[es] una relación íntima del entramado cultural, (...) ya que, en esta nueva textualidad, “la profundización va más allá de la página, se expande a la propia vida, enriqueciendo las respuestas a los estímulos externos a la hora de reaccionar ante todo el espectro de experiencias humanas” (Brierley, p. 114), sea ésta como producción o recepción. También, de este modo la profundización, se convierte en actualización del tiempo y el espacio en que se vive. O sea, se establece como una suerte de continuidad crítica de la Historia Moderna o Modernidad. En definitiva, se percibe como un agotamiento del relato o metarrelato o al menos como una condición de agotamiento. (Rosas, 2019b: 281).

Aquí, en realidad, sugiero la superación de la sola fenomenología y genealogía del texto, es decir, aquí se concilia la vida cultural individual y colectiva del autor, como la del lector. Se conjugaría entonces, la Competencia Literaria, dado que, el endotexto, haría justicia al proceso (geno) de internalización de todo texto y tejido cultural (feno), lo que estéticamente se ha llamado “apropiación de mundo”. Y este constructo asimilado como nueva realidad se expresa en un texto, en un nuevo texto, lo que en realidad he propuesto en otro estudio (2016) como poliexpresión, vale decir, como aquello que “trasunta en el plano de composición que se abre definitivamente a otros códigos y no sólo al lingüístico, constituyendo un multisistema o poliexpresión que tiende a perderse en el linde de la modernidad como una condición cultural que se instala en el arte, en la literatura chilena actual como una dominante cultural, más bien” (Rosas, 2016: 14) [2]. Ello, a diferencia del término kristeviano de genotexto que se separa del fenotexto (Kristeva, 1969:

280-283), dado que “las texturas temporales que no sólo son las que arman el discurso [genotextos] de la memoria y de la historia, sino que muestran de qué sustancia temporal heterogénea están tejidos [fenotexto] los hechos” (Sarlo, 2012: 81). Lo que Beatriz Sarlo expresaría como ideologema, no siendo del todo plausible en Mardones, pero sí una cercanía desde la tradición bajtiniana. De tal modo que, siguiendo a Sarlo que señala que “el ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social” (Sarlo, 2001: 54) habría que pensar que Mardones [3] es un productor de sentimiento social a partir de las experiencias propias y del sujeto otro al que quiere representar. En consecuencia la fenotextualidad, se observaría así, en todas las manifestaciones que utiliza de modo expansivo, desde el cine, el comic, la narración, la poesía y la historia; al mismo tiempo, la lectura [4] debería ser capaz de leer este nuevo tipo de texto, so pena de una especie de marginalidad, de subalternidad de la nueva sensibilidad, y la tanpreciada resistencia, tanto a la modernidad como al proyecto neoliberal de la posmodernidad, dado que es un tejido al interior de otro tejido, es decir, la genotextualidad expresada como fenotextualidad, pero que en realidad sería una nueva manifestación poliexpresiva como endotexto, que a su vez recogería esta fuerza ideológica. Lo que definitivamente comprobaríamos en palabras de Cros, más bien, ya que él definiría el ideologema como:

Un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Ésta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta. El microsistema que se va instituyendo de esta forma se organiza en torno a una dominante semántica y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas (2002: 97).

Es decir, que este microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso es definitivamente el endotexto, puesto que se organiza en torno a una dominante semántica y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas en la creación artística literaria, poliexpresiva,

De modo tal que, la internalización de un texto puede ser una relación indeterminada de endoculturaciones y simbolizaciones que, en su mayoría, han de ser co-textuales entre el sujeto histórico cultural y el sujeto lírico que habita en el autor y/o lector, ya que todo ser humano viviría y supondría un constructo del modo de la presencia de lo real que se evidencia en un texto.

... Y, ciertamente, que este endotexto se expresa en lo simbólico, es decir se extimisa (Miller 2010), conjugando de este modo, el adentro (endo) y el afuera (texto) sociocultural, más bien, endocultural del autor (y/o receptor) (Rosas y Cerda, 2019a: 59).

De tal suerte que esta realidad se aprecia tanto en Mardones como en los otros autores [5] de la época.

3. Antecedentes: *Miramar Hotel* (2013)

Egor Mardones Grandón, nació en Tomé, el 23 de marzo de 1957. Estudió Pedagogía en Español en la Universidad de Concepción. Es poeta y profesor. Actualmente, reside en su ciudad natal, donde dicta talleres literarios, realiza actividades, proyectos culturales, y forma parte de la editorial Al Aire Libro.

Mardones ha publicado en revistas como *Lar Extremo*, *Piel de Leopardo*, *Trilce* y *Extremoccidente*, entre otras. También, en las antologías *Cuadernos Lar de Poesía* (Concepción, 1986), *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción* (Santiago: Implode-Cesos, 1989), *Geografía poética de Chile: Concepción* (Santiago: Antártica / Banco del Estado, 1998), *VIVEN* (periplo por los poetas de Chile) (Santiago: Ril, 2002) y *Poesía espectacular show. La última antología* (Los Ángeles: Night Citi, 2008). Ha sido becario del Fondart en 1993 y del Fondo del Libro en 1998 y el 2003, por su obra *Taxi Driver*, la que fuera publicada el año 2009.

Luego, *Miramar Hotel*, cuyo avance fuera publicada por primera vez en una *Antología de trabajo* el año 1986 y, finalmente como libro, el año 2013.

Su última publicación es, hasta el momento, *Playback 2018* (Ediciones Nébula).

Pues bien, *Miramar Hotel*, fue concebida en la década del 80'. Aunque un fragmento de ella fue publicado en una *Antología de trabajo del IV Encuentro de Poetas del Sur*. 1986. En Las Cascadas, en Osorno.

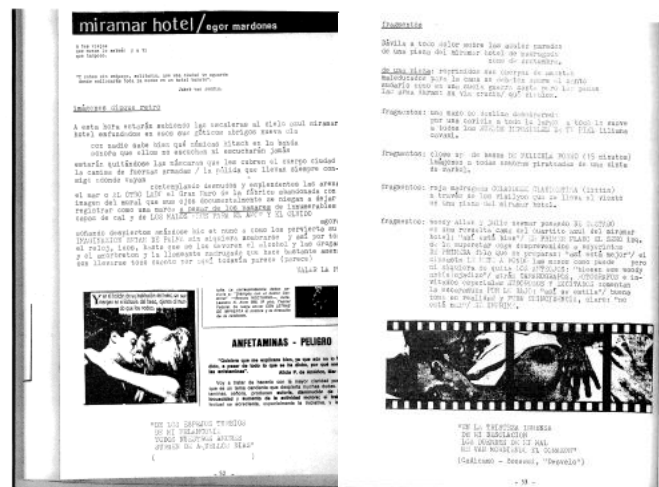


Imagen 2. Mardones, “Miramar Hotel”. IV Encuentro de Poetas del Sur (1986).

Estos encuentros fueron organizados en lo que fuera la primera Universidad Pública Regional creada en democracia. Entre 1981 y 1993 fue uno de los cuatro Institutos Profesionales Estatales del país, antes de ello, fue Sede de la Universidad de Chile y de la ex Universidad Técnica del Estado. Su

funcionamiento en esos años estuvo bajo la tutela militar, y cuyo rector fuera el coronel Mario Marshall L'Huillier, quien estuvo al frente desde 1981, año de creación del IPO, hasta comienzos de 1989. Y entre humorada y realidad, al parecer, prefería tener a los poetas confinados a las afueras de Osorno, en la cordillera, en vez de tenerlos en la ciudad. Aunque algunos, especialmente el profesor Gabriel Venegas [6], gestor e impulsor de estos encuentros, han reconocido que en ese mismo período ha sido la rectoría más importante que ha tenido la educación superior en Osorno. Tanto que en esos cuatro o cinco años con su liderazgo tenían levantado el proyecto de una nueva universidad, la Universidad del Sur.

No obstante, esto le hizo un favor a la literatura de la época, pues lejos de conciliar un apagón, el tan mentado apagón, lo alumbró más que nunca, ya que no solo se reunían poetas y narradores, sino que también académicos, críticos y estudiosos del arte literario. Algunos de ellos ya retornados y otros todavía en transición de su exilio. Desde allí se estudiaron las nuevas formas poéticas y narrativas. Uno de los estudiosos más reconocidos de estos nuevos acontecimientos en la producción artística literaria desde estos encuentros, fue Iván Carrasco. Sus artículos circulan con más frecuencia en estos tipos de estudios literarios. Y es más, en cierta medida los han determinado, ya que han podido caracterizarlos y relevarlos teóricamente en su proceso. Carrasco, en sus estudios, que resultan radicales para la crítica literaria y la poesía de aquel entonces, formaliza su nueva mirada respecto de la literatura. La cual, ya no es tradicional y tampoco solo disruptiva como la antipoesía, que es de donde viene esta mirada, sino que se da cuenta de una real y nueva forma de poetizar. Y esto se refleja en *La antipoesía y la lírica moderna* (1986), *Antipoesía y neovanguardia* (1988) y *Poesía chilena de la última década* (1989).

Estas publicaciones, entonces, ubican a la nueva poesía de los '70 y '80 en el nuevo parnaso literario. Especialmente estas últimas, pues ya no están al margen, aunque se produzca al margen como un permanente estado de resistencia, se visibiliza la construcción o plano compositivo de la creación literaria de la época. Obviamente ya no solo como la continuidad antipoética, sino como la neovanguardia que se avecina a pasos agigantados a establecerse, pero no por mucho tiempo, sino que a mostrarse como lo que es: un constructo poliexpresivo de resistencia y de vinculación permanente con la tradición, sin perderla, pero sin servirla del todo, dado que no es posible, puesto que la vertiente vital y la innovadora están siempre de la mano en la producción artística y en la crítica. Así lo evidencia Carrasco. En estos tres estudios vitales establece que esta poesía es "aquella que no es una mera repetición o prolongación de la escritura anterior, sino que dice algo no dicho por ella, presenta variantes significativas y diferenciales dentro de un proceso determinado" (Carrasco, 1989: 31). De esta manera, anticipa criterios y características muy importantes, clasificando ya el modo de crear o tendencias de crear; lo que resume en la publicación del año '88 en algunos apartados, tales como: *Poesía chilena, antipoesía y neovanguardia*, *Aportes de la antipoesía al proceso actual*, *Sistematización, fundamentación y desarrollo del antipoema*, *La expansión del significante*, *La incorporación del extratexto*, y *Exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético*. Posteriormente lo hace en cuatro puntos, en el artículo del año '89: *Poesía chilena actual*, *Poesía Neovanguardista*, *La*

Poesía Religiosa Apocalíptica, La Poesía Testimonial de la contingencia, La Poesía Etnocultural. Lo que evidencia, ciertamente, que esta época está diversificando su estética.

4. El caso de *Miramar Hotel*...

En consecuencia, Mardones, no sólo da muestras de un dominio del campo de composición, sino que también refleja y denuncia una realidad endocultural no siempre observada, especialmente en la época: el aislamiento, la subalternidad, más bien, la marginalidad subalterna como un nuevo motor, dado que allí se "puede ir derivando en mayor independencia en la creatividad y en desarrollos paralelos" (Bianchi, 1995: 12). Y sobre todo porque le interesa sobremanera la escritura más que la publicación. Obviamente que esta nueva sensibilidad cultural mantiene a los autores en un reducto marginal, pero al mismo tiempo es la casa, la habitación, el 'sucucho', el burdel que los 'contiene' como un cuarto azul en el modernismo dariano. Aquí se refugian, aquí crean, cuestionan, rearman, componen hasta la dislocación de lo fractal para 'no morir en el intento', no estallar como el pájaro azul en la jaula. Así se va construyendo esta nueva señal, entre lo beat, es decir, "se reconocen en otra tradición que los grupos establecidos; tienen otras lecturas, otra concepción de la literatura, otro modo de enfrentarse con los antecedentes literarios nacionales, otra forma de ubicarse ellos mismos y de relacionarse con la institución literaria" (Ibíd). Luego, medio que en crisis él postula a seguir creando como única alternativa endocultural a la realidad y en plena conciencia de ello. De tal manera que el campo composicional, efectivamente se ve afectado.



Imagen 3. Mardones, *Miramar Hotel*, 2013: 15.

Tal es así que el *Miramar Hotel* se estructura, en su base composicional, sobre la ficcionalidad, y ciertamente pudo ser de un hecho no tan real, pero a sabiendas de todo el mundo: la CIA en el Miramar Hotel de Viña del Mar [7]. De tal manera que no solo es una suerte de ficcionalidad, sino que es una realidad no empírica, tal como una obra de arte. Sin embargo, Mardones, consciente o no de esto, decide contribuir con una respuesta-resistencia desde su obra, pero como una resignificación más creíble, desde algo más empírico, como su

hotel penquista, su realidad penquista y su cultura penquista; que le permite desde este reconocimiento concretizar su nueva realidad no objetivada del todo, pues aquella noticia de la CIA, fue desclasificada muchos años más tarde, entonces la sola idea de que sí era cierta o no, posiblemente le pudo haber permitido configurar su propia historia del al revés (el mundo al revés como se decía coloquialmente frente a una crisis social, cultural y valórica). Mardones, entonces, con este posible supuesto y con el constructo cultural imperante en el que estaba inmerso, encontró su propio *Miramar Hotel*, pero lo reifica, lo ficcionaliza y lo endotextualiza creativamente para decir lo que no se podía decir. Cuestión que aborda, más bien, al modo posthistórico de Warhol y otros, lo que se evidencia en la pág. 49 con una nota de Nelly Richard, pero que adelanta, sociopolítica (referencia a la perestroika) y culturalmente (imágenes warholianas y personajes de comics o *pankys*) en su endotexto en la pág. 37. Pero al mismo tiempo está denunciando mediante una tachadura del Decreto Exento N°4559 de la Junta Militar [8] lo que refiere a una prohibición expresa de la época y/o a una ficcionalización fenotípica de la época. En cualquiera de los casos surge el mismo efecto: evidenciar las prohibiciones de la dictadura o las exenciones del mercado negro, pero ambas situaciones revelan el poder. Sin embargo, con sorna, ironía y desparpajo, el poeta, subvierte una vez más la realidad en el punto de hablada “insurrección” y de inmediato realiza el desplazamiento del significante mediante el truco de diferir el significado y sentido del mensaje a la inversa. Es decir, el desplazamiento se realiza hacia adelante como corrección lingüística: “/lapsus resurrección/”, no obstante, la referencia sígnica está antes, que es la que le da todo el sentido al endotexto: “(...) que esperamos algún día de insurrección” (*Miramar Hotel*, 2013: 37).

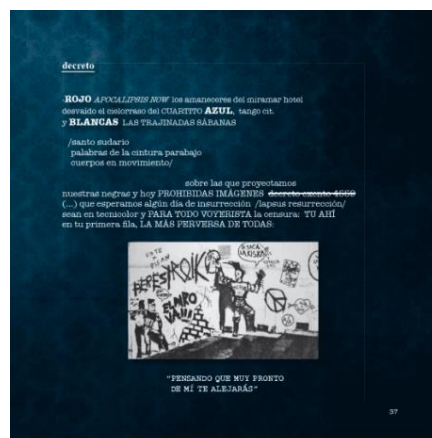


Imagen 4. Mardones, *Miramar Hotel*, 2013: 37.

La obra en cuestión, composicionalmente, se verifica en tres partes: “Fachada”, “Fragmentos” y “Subterráneo”; lo que en términos generales pudiéramos leer como que el *Miramar Hotel* fue una fachada en donde un fragmento, oscuro, de nuestra historia se fraguó subterráneamente frente a nuestros ojos. Pero Egor Mardones prefiere explorar y registrar voces y tiempos en forma gráfica y/o documental en unas habitaciones de paredes

azules, que se usan, de algún modo, como ‘casa de citas’ (2013: 79). Pero en realidad, este es el subterfugio, refugio o nueva topía, el nuevo lugar, más bien, pues allí se darían cita no solo los sujetos líricos, sino también los culturales e históricos mediante la endotextualidad, pues “las paredes azules del hotel albergan parejas que intentan leer y descifrar, como el mismo lector, los referentes que pueblan la imaginación marginal y desbordada de las presencias que la habitan” (Martínez y Torres, 2015: 271)

Así, Thomas de Quincey, Alain Robbe-Grillet, Brian de Palma, William Burroughs, Miguel Littin, Juan Domingo Dávila, Liliana Cavani, Woody Allen, Julie Newmar, Andy Warhol, Susan Sontag, Alfonso Alcalde, Paul Delvaux, William Blake, el marqués de Sade, Groucho Marx, Andrea Pazienza, Saint-John Perse, Marlon Brando, María Schneider, Anthony Burgess, entre otros, filman, escriben, pintan y pueblan un espacio hetero-tópico, de acuerdo a la concepción otorgada por Foucault, que es testigo del amor y del horror de quienes allí convergen (p. 272).

Así, todas las manifestaciones de arte, desde el cine, el recorte, el cómic, la narración, la poesía y la historia y, al mismo tiempo, la lectura de este entramado socio-político-cultural o *textus* [9] cultural, pues, todo aquel que allí llegare, voluntaria o involuntariamente, debería ser capaz de leer este nuevo tipo de *textus* que es la nueva ciudad que enfrentan, so pena de una especie de marginalidad, de subalternidad de la nueva sensibilidad, y la tan preciada resistencia, tanto a la modernidad como al proyecto neoliberal de la posmodernidad que se hacía sentir junto con la dictadura.



Imagen 5. Mardones, Miramar Hotel. 2013: 63.

Es decir, la marginalidad y/o subversión de resistencia al ver como “la imagen de Concepción como un monstruo devora ilusiones se inscribe con toda propiedad en las representaciones [de] la provincia chilena que la visualizan como ámbito residual, habitado por un [deseo] de romper la dependencia lo liga al centro del poder político” (Alonso et al, 1989: 10).

Pero también incorpora sus propias inquietudes, tales como el gusto literario, cinéfilo, musical, plástico, filosófico, etc. Porque se quiera o no, él está inserto en la tradición. Y, por cierto, con una propia ‘mirada de mundo’, hoy conocida, más bien, como ideosemas, superando, tal vez, la connotación de

ideologema kristeviana y sarliana, ya que el ideosema funciona como una herramienta que nos va a permitir el análisis sociotextual, puesto que aquí ocurre, más bien, como citara Cros (2010), una asociación de las estructuras sociales y la estructura textual.

De tal manera que las diferentes expresiones artísticas y culturales que van a ser parte de su creación son recogidos desde su propia experiencia. Lo que finalmente, Mardones convierte, con gran y extraordinaria fuerza endocultural, en un dispositivo ficcional poliexpresivo:

[en] el libro/película, que se divide en tres planos fundamentales: el primero lo constituye el cielorraso, que corresponde al texto propiamente tal y que, como se indica, es el (pre)texto o la excusa para los dos siguientes planos; el segundo corresponde a las paredes azules del Miramar hotel, la banda de imagen entendida como “imagería sentimental de segunda” (Cros, p. 17), que quiebra la visión textual al incorporar referentes gráficos (elementos visuales como fotografías, fragmentos de cómics y cintas cinematográficas); finalmente, el tercer plano se refiere a la banda sonora del texto y corresponde al tango “Desvelo” de Cadícamo y Bonessi, que acompaña gran parte de la lectura. (Martínez y Torres, 2015: 271).



Imagen 6. Mardones, “Plano general”. Miramar hotel, 2013: 17.

Y luego, desde su intelección intencionada para afrontar esta nueva cultura, post beat y posdictadura con una realidad distópica, más bien, pero ideosémica, pues el llamado contexto es el *textus* y en pos de éste va a ofrecer una especie de utopía: un hotel en una nueva ciudad y por lo tanto una nueva forma de arte literaria, combinando géneros y discursos.

En consecuencia este hito, este nuevo hito poético, es más bien, endopoético, es el resumen de su vida y opciones culturales de realización de ese yo tan esquivo y escindido que se plantea ante el mundo y se aloja en ese Miramar Hotel, sin saber que el tráfigo de la ciudad también está allí

esperándole, transformándose en una cámara oscura en donde se evoca y se escinde la memoria a la vez, pero la de la ciudad como *textus* [10] y la misma que ahora es un nuevo lugar o *textus*, pero esta vez en medio del cuarto azul, dado que:

La muerte y sus figuraciones habitan todos los cuartos y muros del Miramar Hotel. Todos quienes se aventuran a ingresar en él expresan alguna forma de muerte y ésta se integra al espacio textual. Miramar Hotel se construye arquitectónicamente como una heterotopía que difumina los ya borrosos límites entre realidad y ficción, y las presencias que pueblan el hotel establecen alianza con las otras entidades involucradas en su producción y lectura (Martínez y Torres, 2015: 275).

5. Arrimo a una conclusión

En la obra de Mardones se halla, entonces, explícita la distopía de la ciudad, la nueva ciudad de los '80s. Esa ciudad que se aborda como *textus endotextual* desde la impronta cultural, primero; y luego la poética. Por lo tanto, transfigura la ciudad, en este caso el hotel y le imprime su endoculturalidad, dado que ha devenido ciudadano, joven y poeta de una misma época. No obstante, esta época fue de posgolpe, de neovanguardia, de contracultura y de poliexpresiones, tanto para autores como para los lectores.

El *textus*, que es esta nueva ciudad/realidad, al parecer, no era posible vivirlo, tampoco esquivarlo, en consecuencia, asumiéndolo con plena conciencia, el artista creyó que lo más relevante era la escritura como una manera de vida, más allá de la triste realidad o de la anquilosada tradición. Esta vez es y, sobre estimulado por la ciudad, por la cultura de la nueva ciudad, que se ve entre la dictadura, la neovanguardia y las múltiples posibilidades negadas y por descubrir, como un nuevo espacio que ocupar y poblar de arte. Y esta tensión es la que favoreció la experimentalidad, ya que "la ciudad es un texto" para Mardones. En definitiva, esta sería como nueva 'topía', más bien, distopía; ya que habría sido superada por la degradación de la ciudad y las artes. Pero al mismo tiempo es favorecedora de oportunidades para generar nuevos espacios físicos y ficcionales, trasgrediendo los géneros como poliexpresividad. Además, sabedor de que esa era su mejor oportunidad como acción de arte, equivalente a la subversión estética y ética de la escritura en un nuevo endotexto, de respuesta-resistencia a esta nueva contextualidad: dictadura y crisis de la modernidad. De modo tal, que todo esto contribuyó a que el desplazamiento del lenguaje como acto de diferir o expandir el significante provocó una relación de subversión entre su endoculturación y su expresión endotextual: *Miramar Hotel* como la máxima poliexpresión de su escritura en la época de los '80s.

NOTAS

[1] Metáfora recogida por mí en Taylor, 2006, p. 186, en tanto herencia platónica y parecido aristotélico con la apropiación estética o mimesis de la realidad.

[2] Ver también pp. 44 y 67 del mismo libro: POLIEXPRESION... (2016).

[3] Y no solo Mardones, sino todos los autores de la época, que debieron adoptar textualidades similares, tanto composicionalmente como ideológicamente en endotextos.

[4] Como acto del autor (acción de arte en/con el textus) y la apropiación del lector.

[5] Puede verse un estudio somero al respecto, en POLIEXPRESION o la des-integración de las formas en / desde La nueva novela de Juan Luis Martínez sobre este tipo de literatura que he llamado de poliexpresividad como así también, otro sobre Figueroa, en Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana, Vol. 7, N°. 12, 2019.

[6] En reportaje "Gabriel Venegas: un aporte a la docencia, las semanas Musicales y Gabriela Mistral". En línea:
<http://portal.nexnews.cl/showN?valor=RjQyMTgyNzNONDIxNzgwMzIyNzYzMzQ2ODMzMdkyMzM4NjAxODE5NjIzMDI4MTk4MTIyMTgwODIwOTgwMjY2ODQxODE5Mk1NTU1NTU1NTU1NTU1>

[7] Lo que en la época solo se pudo conocer vía 'under' a través de libros y/o películas documentales, por ejemplo: "The Execution of Charles Horman" («Desaparecido», en la versión castellana), publicado por Thomas Hauser en 1978, y la película "Missing", de Costa Gavras. Ambas obras también desnudan el encubrimiento y manipulación de militares y funcionarios de la embajada de EE.UU. involucrados en su arresto y asesinato y en la desaparición de otro norteamericano, Frank Terrugi, según testimonios de amigos y parientes. Ver en <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/capII15.html>

[8] Decreto Exento N° 4559/1984 que estableció la prohibición de informar sobre las jornadas de protestas que se viven en el país. La ley 18.313, del 17 de mayo, reformó la Ley de Abusos de Publicidad y aumentó la penalidad de los delitos de injurias y calumnias.

[9] Escribo textus para referir el rigor del vocablo texto, a saber, tejido. Pues el tejido social, cultural y literario se unen bajo la nueva realidad que es la ciudad y esta como hoja en blanco, como una suerte de textus criticus; ya que lo relevante es reconocerla, reocuparla, reescribirla. Y esta sería la opción de la 'escritura' y no de la sociopolítica, sino la escritura como respuesta y resistencia cultural, endocultural; puesto que es la sociopolítica la que ha producido esta crisis y entonces es el sujeto lírico y el histórico, especialmente el lírico, empoderado, el que puede textualizar la literatura desde la ficcionalidad, pero con un rasgo profundo de su ser lírico y cultural y por lo tanto es capaz de generar un endotexto que deconstruya la Historia y la resista estéticamente ética.

[10] Me refiero al texto mayor que es la ciudad en este caso, dado que para los poetas de la época y, especialmente Mardones, como ya adelantamos, la ciudad es un texto, como si fuera una especie de *textus receptus* o *criticus*.

Referencias

ALONSO, María Nieves; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario y Triviños, Gilberto (1989). *Las Plumas del Colibrí: Quince años de poesía en Concepción (1973-1988), Estudio y Antología*. Concepción: IMPRODE. Impreso.

BIANCHI, Soledad (Ed.) (1983). *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Barcelona: Ediciones Instituto para el Nuevo Chile. SIDOGRAF, S. A. Impreso.

____ (1987). "La imagen de la ciudad en la poesía reciente". *Revista Chilena de Literatura*. Nov. 171-187. Impreso

____ (1995). *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile*. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Impreso.

CARRASCO, Iván (1989). "Poesía chilena de la última década". (1977-1987). *Revista Chilena de Literatura*. Abr. 31-46. Impreso.

____ (1988). "Antipoesía y neovanguardia". *Estudios Filológicos*. Sept. 35-53. Impreso.

____ (1986). "La antipoesía y la lírica moderna". *Estudios Filológicos*. Sept., 69-89. Impreso.

KRISTEVA, Julia (1969). "La sémiotique, science critique et/ou critique de la science ", en *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. París: Editions du Seuil, Collection Tel Quel. 280-283. Impreso.

LACAN, Jacques (2009). *La ética del psicoanálisis. Seminario 7*. Buenos Aires: Paidós, [1959-1960]. Impreso.

MARDONES, Egor (2013). *Miramar Hotel*. Tomé- Chile. Ediciones Al Aire Libro. Impreso.

____ (1986). "Miramar hotel". En *IV Encuentro de Poetas del Sur*. Osorno, Chile. Documento de trabajo, 52-53. Impreso.

MARTÍNEZ, M., María Luisa y Torres C., Patricio (2015). "Llegarán los malos días para el amor y el olvido": El espacio de la memoria en Miramar Hotel de Egor Mardones". *Atenea*. II Sem, 269-284.

MILLÁN, Gonzalo (1983). "Hacia la objetividad (presentación)". En Bianchi, Soledad (Ed.). *ENTRE LA LLUVIA Y EL ARCOIRIS. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Ediciones Instituto para el Nuevo Chile. SIDOGRAF, S. A. Barcelona, 53-72. Impreso.

MILLER, Jacques Alain (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, Impreso.

ROSAS GODOY, Jorge. *POLIEXPRESION o la des-integración de las formas en/desde La nueva novela de Juan Luis Martínez*. Buenos Aires-Los Ángeles. Editorial Argus-a. 2016. Impreso.

ROSAS, Jorge y Cerda, Edith (2019). *Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva. Una perturbación sensible*. Buenos Aires- Los Ángeles. Editorial Argus-a.

ROSAS GODOY, Jorge (2020). "Approach to Virgenes del Sol inn Cabaret ...: a

Post-historic Condition and Literary Competence." *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* [Online], 7.12 (2019b), pp.: 277-297. Web. 22 Jan. 2020.

SARLO, Beatriz (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

SARLO, Beatriz; Altamirano, Carlos (2001). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires. Edicial, edición digital.

SCHOPF, Federico (1971). "Introducción a la antipoesía". *Prólogo de Poemas y Antipoemas de Nicanor Parra*, Santiago, Nascimento, 3-50. Impreso.

TAYLOR, Charles (2006). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona. España. 1ª edición. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Impreso.

YURKIEVICH, Saúl (1970). "Realidad y poesía (Huidobro, Vallejo, Neruda)". En Borges, Jorge Luis; Huidobro, Vicente; Lihn, Enrique; Yurkievich, Saúl y otros. *Los vanguardismos en la América Latina*. Recopilación de textos. La Habana: Casa de las Américas. Impreso.

Datos del autor

Jorge Rosas Godoy es académico e investigador de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, Jefe Departamento de Ciencias del Lenguaje y Literatura. Profesor de Enseñanza Media en Castellano por la Universidad del Bío Bío y doctor en Literatura por la Universidad de Chile. Es miembro de SOCHEL, de la Asociación Chilena de Semiótica A.G. y del Grupo de Investigación Literatura y Escuela de la Universidad Autónoma de Chile.

[ARTÍCULO]

El patio escolar como un espacio multimodal resignificado: un estudio de caso en tres colegios públicos de Chile

Patricia Baeza-Duffy, Gerardo Godoy-Echiburú e Isabel Aranda-Godoy

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Email: patricia.baeza@pucv.cl

Recibido: 26 de enero, 2020

Aceptado: 15 de junio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

[*] Nota de los autores

Esta publicación está enmarcada en el Proyecto CIE 160009 del Centro de Investigación para la Educación Inclusiva de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Se agradece al Centro de Investigación para la Educación Inclusiva, PIA CONICYT CIE 160009 y a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

The schoolyard as a resignified multimodal space: a case study in three public schools in Chile

Cómo citar este artículo:

Baeza-Duggy, P., G. Godoy-Echiburú & I. Aranda-Godoy. (2020). El patio escolar como un espacio multimodal resignificado: un estudio de caso en tres colegios públicos de Chile. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (47-68)

Resumen

Enmarcado en el debate generado por la Ley de Inclusión en Chile, donde la educación pública sigue siendo un lugar segregado que compite con la educación privada pagada, este estudio cualitativo forma parte de un proyecto mayor sobre prácticas escolares y de aula para la inclusión, investigación con un enfoque semiótico de los diversos espacios escolares. El objetivo de la presente investigación consiste en analizar las prácticas educativas que se dan en los patios de tres colegios públicos chilenos (en Alto Hospicio, Santiago, Viña del Mar). El corpus está conformado por entrevistas, fotos y videos recopilados en los mencionados establecimientos educacionales. El análisis se realiza desde una perspectiva multimodal crítica. Los resultados preliminares muestran recontextualizaciones y resemiotizaciones de los patios como espacios de entretenimiento, prácticas pedagógicas y centro de eventos de diversa naturaleza que favorecen la participación e incorporan diversos puntos de vista dirigidos hacia la transformación del *statu quo*.

Palabras clave

Patio escolar, Recontextualización, Espacio multimodal resignificado, Estudio de caso, Colegios públicos chilenos

Abstract

Framed in the emerging debate from the Law of Inclusion in Chile, where public education remains a segregated place that competes with paid private education, this qualitative study is part of a larger project on school and classroom practices for inclusion, research with a semiotic approach of school spaces. This research aims to analyze the educational practices that occur in the school yards of three Chilean public schools (in Alto Hospicio, Santiago, Viña del Mar). The corpus is made up of interviews, photos and videos collected in the aforementioned educational establishments. The analysis is based on a critical multimodal perspective. The preliminary results show recontextualizations and

resemiotizations of the school yards as spaces for entertainment, pedagogical practices and events center of diverse nature, which favour the participation and incorporate diverse points of view towards transformation of the statu quo.

Keywords

School space, School yard, Recontextualization, Resignified school space, Case study, Chilean public schools

1. Introducción

La educación en Chile está siendo protagonista de un proceso de transformación paradigmática a raíz de la promulgación de la Ley de Inclusión educativa, la cual ha generado un debate donde la educación pública sigue siendo un lugar segregado que compite con la educación privada pagada (Oliva, 2010; Moreno y Gamboa, 2014) tanto en resultados como en la captación de estudiantes, impactando en las prácticas educativas llevadas a cabo por cada una.

El estudio del que da cuenta este artículo forma parte de un proyecto más amplio sobre prácticas educativas y procesos inclusivos escolares, investigación enmarcada en el mencionado debate. En este contexto el foco de las investigaciones ha estado puesto en la sala de clases; por el contrario, el patio escolar ocupa un lugar más marginal. El objetivo del presente estudio cualitativo consiste en analizar las prácticas educativas que se dan en los patios de tres colegios públicos chilenos cuando esos espacios son recontextualizados (Bernstein, 1990, 1999) y resemiotizados (Iedema, 2001, 2003) como parte de una composición arquitectónica global que es el edificio escolar. Este constituye arquitectónicamente un texto coherente y cohesivo (O'Toole, 2011; McMurtrie, 2018) en el que se construyen significados vinculados con dichas prácticas educativas.

Este espacio puede ser interpretado desde la idea del panóptico foucaultiano (Foucault, 2009), en donde las disposiciones de la arquitectura escolar son diseñadas en similitud a una cárcel o un hospital, teniendo así las funciones principales de control, vigilancia y gestión del comportamiento de los sujetos. Sin embargo, es posible abrir interpretaciones respecto a la arquitectura de la escuela y abordar la construcción discursiva multimodal crítica (O'Toole, 2011; Ravelli y McMurtrie, 2016; McMurtrie, 2018) del patio y de los territorios más o menos abiertos o cerrados a sus fronteras (Spíndola, 2016), para desnaturalizar situaciones invisibilizadas en las comunidades escolares observadas.

Este artículo consta de las siguientes secciones: se comienza con los antecedentes teóricos y el estudio del patio escolar como espacio en el que se construyen múltiples significados diversos. En segundo lugar, se describen las herramientas teórico-metodológicas en las que se basa el análisis. En tercer lugar, se analizan y discuten los datos del corpus; en esta sección se proveen ejemplos para demostrar cómo diferentes recursos semióticos colaboran en

la construcción de prosodias valorativas en los patios escolares de diferentes zonas del país. Finalmente, se presentan algunas conclusiones.

2. Marco teórico-metodológico

a. La escuela: sus paisajes, territorios y fronteras

La escuela como tal está sometida a toda una genealogía de su espacio, la cual puede ser interpretada de manera crítica desde sus inicios (Foucault, 2009). Sin embargo, en su criticidad también esconde un potencial que debe ser explorado, un conjunto de usos de los espacios que están a merced de sus usuarios y no necesariamente de la institucionalidad que los construye. Por tal razón, en este estudio se entiende a la escuela posicionada en un paisaje educativo en donde se despliegan diversos territorios y sus respectivas fronteras (Passi, 2010). Estas afectan las prácticas y los participantes de las mismas por tener un potencial plástico que puede expandir o comprimir un territorio cambiando un paisaje determinado.

Por ende, en lo que respecta al foco de este artículo, la descripción de las prácticas en el territorio del patio permite evidenciar la plasticidad de las fronteras semióticas de este espacio arquitectónico a través de su recontextualización (Bernstein, 1990, 1999) y resemiotización (Iedema, 2001, 2003) [1] intentando extraer el potencial inclusivo de las prácticas realizadas.

b. Los patios escolares como espacios polisémicos

La educación inclusiva invita a replantearse algunas creencias (Slee, 2012). En este replanteamiento es que se propone una apertura respecto a los espacios educativos. Cuando estos son acogedores, la construcción de redes de confianza y aceptación de la diversidad es más fácil, favoreciendo ambientes cada vez más participativos e inclusivos, no sólo en el aula sino también en otros espacios de la arquitectura escolar, como el patio (Sapon-Shevin, 2013). Los distintos actores sociales de las comunidades, en tanto creadores de significado, también seleccionan diversos recursos semióticos para expresar su identidad y valores (Kress, 2010). De esta manera crean, mantienen y legitiman ciertos tipos de prácticas sociales.

c. Análisis discursivo multimodal crítica del espacio escolar

En este trabajo, enfocado en un tipo especial de espacio multimodal resignificado (Mc Murtrie, 2018), el patio escolar, los procesos de transformación de las prácticas sociales mediante la recontextualización y la resemiotización se analizan desde la arquitectura semiótica y el Análisis del Discurso Multimodal Crítico (Ravelli y Mc Murtrie, 2016, McMurtrie, 2018).

Para los analistas del discurso espacial, cada espacio es un texto que cumple distintas funciones simultáneas de significados, denominadas metafunciones: representacionales, interaccionales y organizacionales (Ravelli y McMurtrie 2016), derivadas de las metafunciones de Halliday (2014).

En este artículo se analizan, en primer lugar, los significados representacionales, considerando participantes, procesos, circunstancias, es decir, las relaciones entre quién hace qué, a quién, cuándo y dónde. Estos significados están vinculados con el programa del edificio (en este caso, los patios escolares) cuyas actividades (estudiar, jugar) pueden ser realizadas por diferentes participantes que usan el espacio (estudiantes, profesores, inspectores, directivos, auxiliares de aseo, etc.). En segundo lugar, se analizan los significados interaccionales que se vinculan con la relación establecida entre el diseñador, el diseño, la institución y el usuario. Cada edificio exige la participación de quienes lo usan o lo visitan en una interacción directa. Los significados interaccionales incluyen asuntos de seguridad, poder, control, afecto y compromiso espaciales. En tercer lugar, son analizados los significados organizacionales (diseño, prominencia, enmarcamiento y ritmo) que se relacionan con cómo los significados representacionales e interaccionales son puestos en un todo coherente y cohesivo. En otras palabras, un edificio es un texto que tiene una conexión exofórica con el contexto en el que se construyó, así como también “patrones internos de cohesión endofórica” [2] (O’Toole, 2011. 44) En el caso de las escuelas, estas mantienen una conexión exofórica con el barrio y/o la comuna en la que están insertas. Además, sus pasillos, ascensores y escaleras, por ejemplo, permiten la conexión endofórica, es decir, entre diferentes partes del establecimiento escolar, como las salas de clase y los patios, espacios escolares en los que se construyen significados diversos.

En relación con la arquitectura del espacio, Ravelli y McMurtrie (2016) también señalan: “Se admiran algunos aspectos del entorno construido, algunos son despreciados, mientras que otros simplemente no son notados”. Si se aplica esta idea a los patios escolares, la interacción explicada es la *apreciación* [3] de los objetos, así como el reconocimiento y negociación de la estética o actitud del diseñador y de las relaciones humanas que emergen en esos espacios de los colegios. Por esta razón, en este estudio se analizan los patios escolares teniendo también en consideración las prosodias actitudinales espaciales (McMurtrie, 2018). Para este autor, las actitudes prosódicas espaciales pueden ser realizadas en tres caminos diferentes: dominación, saturación e intensificación. En la primera, la dominación, la apreciación se expande desde la posición dominante del objeto prominente prospectiva o retrospectivamente. La apreciación es reiterada. En la segunda, la saturación, hay múltiples instanciaciones de valores acumulados. Ej. Por color. La tercera, la intensificación, se relaciona con la amplificación de la actitud prosódica espacial. Se puede intensificar por repetición (de material, color, forma) o frecuencia (ocurre cuando diferentes tipos de objetos son ubicados a lo largo de nuestro camino en frecuentes intervalos).

En este artículo, se consideran estas prosodias valorativas espaciales en el análisis; sin embargo, tales categorías son expandidas, es decir, no sólo aplicadas a objetos sino también a participantes humanos que interactúan en el espacio de los patios escolares.

3. Metodología

a. Enfoque metodológico y contextualización de los colegios

Este estudio se posiciona desde un enfoque cualitativo (Angouri, 2010; Denzin & Lincoln, 2012) haciendo uso de un diseño flexible (Mendizábal, 2006). El corpus está conformado por entrevistas, fotos y videos recopilados en tres colegios públicos de Chile. El primero de ellos está ubicado en la comuna de Alto Hospicio (en el norte de Chile), al lado mismo del desierto. El segundo está localizado en la comuna de Renca, al lado del cerro homónimo en Santiago de Chile. El tercero está situado en Viña del Mar, en el centro del país, en el camino que comunica esa ciudad con la capital.

b. Recolección de datos

Este estudio forma parte de un proyecto mayor sobre prácticas escolares y de aula para la inclusión, investigación con un enfoque semiótico de los diversos espacios escolares. En el caso del presente artículo, la unidad de análisis visual está conformada por cada imagen de los patios de los tres colegios mencionados, como se verá en el análisis. La selección de las imágenes es realizada teniendo en consideración dos criterios: por un lado, que permiten ejemplificar las características particulares de los patios como espacios semióticos plásticos, como así también las prosodias comunes a todos ellos; por otro lado, que muestren actividades comunes a los tres colegios, como los eventos escolares, por ejemplo.

c. Análisis de datos

El análisis interpretativo de los patios parte mostrando imágenes de estos, las que constituyen una representación del patio, pero no el espacio en sí mismo. Por esta razón, es necesario evitar la interpretación basada sólo en lo visual. Este gran desafío metodológico es resuelto mediante la triangulación de la información proporcionada por imágenes de los patios y las entrevistas hechas a diferentes actores de cada comunidad escolar [4]. Por razones de espacio, en este artículo solamente se mostrarán fragmentos de entrevistas realizadas a los Asistentes de la Educación que permanecen más en el patio. Ellos son identificados con letras y números (P1, P3: paradocente; A1, A2, A3: auxiliar de aseo), tal como fueron categorizados en la investigación mayor de la que forma parte el estudio que se informa en este artículo (Baeza, en prensa). La siguiente figura muestra los pasos a seguir en el análisis, los que están explicados al pie de la misma.

| | |
|---|--------------------------------------|
| 1. Análisis en los tres colegios | 1.1. Primer uso potencial del patio |
| | 1.2. Segundo uso potencial del patio |
| | 1.3. Tercer uso potencial del patio |
| 2. Análisis prosodias valorativas espaciales | |
| 3. Estrategias de legitimación o deslegitimación | |

En primer lugar, se analiza cómo los patios afectan a los distintos actores sociales de la comunidad escolar, como lugares semióticos en los que se construyen intersubjetivamente relaciones de poder (Foucault, 1993). Para este análisis se muestran imágenes y a partir de ellas se consideran los significados representacionales, interactivos y organizacionales (McMurtrie, 2018) triangulando la información como se explicó en el párrafo anterior. Se procede del mismo modo en los tres colegios, destacando en cada uno, tres diferentes usos potenciales del patio.

En segundo lugar, al final de este análisis por separado, se describen los patrones comunes a los tres establecimientos educacionales en cuanto al potencial semiótico del patio. Se integran las prosodias valorativas (Oteíza, 2016; Ravelli y McMurtrie, 2016; McMurtrie, 2018) mencionadas en el marco teórico.

En tercer lugar, por una parte, se trasciende el plano semiótico y se incorporan las diferentes manifestaciones ideológicas del fenómeno social de las prácticas semióticas analizadas, usando las siguientes herramientas analíticas: estrategias discursivas de legitimación y deslegitimación de actores, procesos y eventos (Benke & Wodak, 2003; van Leeuwen, 2008); macro-estrategias de perpetuación o transformación (Benke & Wodak, 2003; Baeza, 2017). Por otra parte, en la fase interpretativa se analiza el cambio de significados de los patios escolares con el fin de visibilizar variadas prácticas educativas.

4. Análisis y discusión

Los tres colegios analizados ocupan un lugar destacado en la comuna en la que están insertos. El de Alto Hospicio es un edificio prominente en medio del desierto. Los establecimientos de Viña del Mar y de Santiago están próximos a la ciudad y tienen una ubicación contigua a un cerro.

Uno de los elementos comunes a los tres colegios es que los patios son espacios prominentes (McMurtrie, 2018) que se encuentran ubicados en el centro de la escuela como lugar arquitectónico; por lo tanto, están rodeados por las edificaciones del establecimiento educacional.

a. Alto Hospicio

En primer lugar, el análisis se enfoca en el Colegio de Alto Hospicio. Se analizan tres usos potenciales del patio. Un ejemplo del primero de ellos es mostrado por la *Imagen 1* que releva lo que ha sido denominado por la institución escolar como recreos dirigidos.

Estas son actividades organizadas por las/los Asistentes de la Educación para entretención de los niños.



Imagen 1. Juegos en el patio.

En términos multimodales, desde la perspectiva representacional, es posible observar una narrativa cuyos participantes son niños que están construyendo edificios con palitos de helados. Predominan las circunstancias locativas debido a que el juego de construir es realizado en el patio del colegio, el que es utilizado como un espacio de entretenimiento de los niños. Los participantes principales en la representación narrativa son los alumnos, quienes presentan una mayor prominencia en términos organizacionales.

En cuanto a los significados interaccionales, predomina una relación simétrica de poder entre los participantes interactuantes que son de la misma comunidad escolar y pertenecen a un grupo etario común que comparte un juego en el que los estudiantes intercambian materiales y colaboran mutuamente.

De esta manera, el patio se convierte en un lugar de entretenimiento, de recreo, de desarrollo de valores como el compartir solidario y en el que los niños aprenden a negociar con sus compañeros. En estos recreos dirigidos, que surgen como una iniciativa propia de este establecimiento educacional del norte de Chile, los niños adoptan su agencialidad (Bezemer & Kress, 2016), es decir, su capacidad de diseñar un producto y de construir significados optando por diferentes materiales, formas y tamaños, de acuerdo con su propia imaginación. A la vez, los Asistentes de la Educación también desarrollan la creatividad, ya que cada uno es un agente responsable de crear una actividad diferente. De este modo, los niños tienen la posibilidad de optar por la que prefieran y gozan de libertad porque pueden cambiar de una actividad a otra, creada por otro Asistente de la Educación distinto. Así se constata que la variedad y la cantidad de juegos, además de favorecer la elección de los alumnos, permite también compartir incluyendo a todos los niños/niñas y jóvenes que se acercan a jugar con los más pequeños.

Al ser entrevistado, uno de los Asistentes de la Educación señala: “tenemos que hacer que se sientan felices, que se sientan queridos. Hay muchos niños que andan buscando el cariño. Hablamos de empatizar, simplemente una compañía, un apoyo, una caricia” (P3). El adulto entrevistado evalúa la relación con los alumnos a través de expresiones de

afecto (“cariño”, “apoyo”, “caricia”). De este modo, al decir “nosotros” se incluye en el grupo de todos los Asistentes de la Educación, que asumen el compromiso colectivo de brindar lo mejor a los niños (“tenemos que hacer que se sientan felices”).

Las variadas actividades creadas por estos actores sociales adultos favorecen el descanso de los profesores y de los alumnos, al cruzar el umbral de la sala de clase al patio. Este cruce del umbral es una actividad ritualizada que convierte al patio en un espacio educativo, un área diferenciada dentro del centro escolar que favorece, por un lado, el desarrollo personal (autoestima, gestión emocional, autoconocimiento, toma de decisiones, motivación para la relación y el entendimiento con los demás); por otro lado, también favorece la convivencia con los demás (respeto a las normas y hábitos cívicos, resolución de conflictos a través del diálogo, asunción de obligaciones y responsabilidades).

En este colegio de Alto Hospicio, una extensión del patio está constituida por el huerto escolar, como se ve en la *Imagen 2*. El análisis de este espacio permite dar cuenta del segundo uso potencial del patio.



Imagen 2. Estudiantes aprendiendo en el huerto escolar.

En cuanto a los significados interaccionales, la organización espacial propicia que los niños co-construyan significados juntos y colaboren mutuamente en las actividades a desarrollar en el huerto.

Como en el ejemplo anterior de los juegos en el patio, también en el caso del huerto los significados analizados se complementan con lo expresado por otro Asistente de la Educación, creador y encargado de ese espacio especial: “Muchas veces los alumnos hacen clase en el Huerto; aprenden jugando con los animales. Dibujan animales que yo les muestro. Escuchan música andina que yo les pongo para que aprendan a oír algo diferente de lo que escuchan todos los días” (A3).

Las fotos y la entrevista al encargado del huerto muestran que este lugar es un ejemplo de espacio en el que, según lo registrado, se favorecen prácticas educativas que, según el entrevistado, tienen entre sus funciones: poner a los estudiantes y a los adultos del colegio en contacto con la naturaleza, con distintos tipos de plantas y animales; permitir que los alumnos y adultos planteen preguntas sobre aspectos que despiertan su curiosidad;

realizar actividades en relación con lo observado, como juegos o dibujos en forma individual o en grupos, incluyendo a todos los niños aun aquellos con más dificultad de aprendizaje o con más problemas para integrarse al curso; fomentar la diversidad; favorecer el descanso y la meditación de alumnos y adultos de la comunidad educativa; escuchar música andina o de otros países latinoamericanos que permiten a los diferentes actores sociales de la comunidad educativa conocer otras melodías distintas.

En este caso, el huerto se ha convertido en un espacio multifuncional donde todos los adultos y estudiantes pueden relajarse y, a la vez, aprender. Por ende, por medio de sus diversas iniciativas, el encargado del huerto ha logrado generar un ambiente que instala una perspectiva de diversidad cultural.

A través de un pasillo, el huerto se vincula con el patio central, donde se realizan eventos, como se observa en la siguiente *imagen 3*. Esta parte del análisis se enfoca en este tercer uso potencial del patio del colegio de Alto Hospicio.



Imagen 3. Niños participando en un acto de Fiestas Patrias.

Desde la perspectiva representacional se puede percibir una narrativa cuyos participantes son niños, vestidos con trajes típicos, que están recitando payas en un Acto de Fiestas Patrias donde participa toda la comunidad.

Desde el punto de vista organizacional, se observa prominencia de los niños que están en el escenario por su tamaño natural y por los colores llamativos de sus trajes típicos que contrastan con el ambiente externo del colegio rodeado por el desierto. El diseño del escenario permite dar relevancia al vestuario puesto que es un lugar para ser contemplado por el público, para que los niños pequeños u otros participantes adultos tengan una mayor visibilización durante su participación en el evento escolar. Además, los micrófonos están a la altura de los niños, lo que implica una solidaridad con los participantes y un diseño pensado para flexibilizar el escenario para la participación de distintos estamentos: niños, profesores y directivos. El evento recontextualiza y resemiotiza el patio, el que constituye un espacio multifuncional que se adapta a diferentes prácticas educativas: clases de diversas asignaturas, juegos, competencias internas y/o entre diferentes colegios de la región y actos oficiales, como el que muestra la foto, donde participan diferentes actores sociales de la comunidad escolar.

En cuanto a los significados interaccionales, se percibe una relación simétrica de poder entre los participantes interactuantes que pertenecen a un grupo etario común, los más pequeños del colegio. De acuerdo con lo observado en esta foto y en otras durante la visita al establecimiento educacional, en este evento estuvieron implicados actores educativos de todos los estamentos de la escuela y, en forma muy especial, todos los niños más pequeños, quienes exhibieron sus capacidades para leer, recitar, pagar, cantar y bailar. Queda así demostrado el aprovechamiento que esta comunidad escolar hace del potencial múltiple del patio y de su extensión, el huerto, como sitios de educación y crecimiento de la sociabilidad, convivencia, curiosidad, descubrimiento y creatividad.

b. Viña del Mar

En segundo lugar, el análisis se centra en el Colegio de Viña del Mar ubicado en medio de un cerro, en un camino troncal y cerca del centro turístico de la ciudad. A continuación, se presentan tres ejemplos de los usos potenciales del patio. Un ejemplo del primero de ellos es mostrado a través de la *Imagen 4*.



Imagen 4. Banca tecnológica.

A partir del análisis en profundidad del espacio denominado por los investigadores como “banca tecnológica”, es posible mencionar que, en términos representacionales, se muestra una narrativa que señala que los acontecimientos que ocurren en tal lugar corresponden a la actividad de juegos de video por parte de los estudiantes sentados en las bancas que se ubican hacia la pared.

En términos organizacionales, se observa que la materialidad del espacio favorece las acciones que se realizan en él. Por ejemplo, el piso de cemento evita que los niños más pequeños jueguen en ese lugar. El techo y las paredes bloquean el paso de luz, lo cual favorece el uso de los celulares. El espacio permite mantener una contención entre los muros y al encontrarse al final de un largo pasillo otorga privacidad frente a la actividad realizada.

En cuanto a los significados interaccionales, las relaciones entre los estudiantes, mediadas por los juegos con el celular, se organizan a través de consenso manteniendo una relación horizontal entre los participantes, cuyas miradas son signos de acuerdos respecto de las reglas del juego.

El pasillo es un espacio que típicamente opera como un conector en la cohesión interna del edificio; sin embargo, en el contexto de esta escuela, la recontextualización no es institucional; son los estudiantes quienes se apropian del espacio como un lugar de refugio, en donde juegan y en ocasiones ponen música de manera consensuada.

De este modo, el celular se convierte en un artefacto ritual multimodal que permite a los estudiantes intercambiar sus propios saberes respecto de diferentes tipos de juegos o ritmos musicales, posibles de compartir en este espacio del patio lleno de energías; estas resultan favorables para la ceremonia ritual de los alumnos fanáticos de la tecnología y, especialmente, del mundo variado de conocimientos que puede ofrecer un celular. En síntesis, “la banca tecnológica” tiene un carácter simbólico propio de una práctica ritualizada en un espacio que se recontextualiza para mostrar que no solo la sala de clase es el lugar apropiado para aprender y compartir conocimientos y experiencias mutuamente, como se percibe también en la imagen siguiente.



Imagen 5. Multicancha.

En la *Imagen 5* es posible observar un segundo uso potencial del patio que está vinculado con actividades relacionadas con el desarrollo del currículo, como trabajos de educación física o actividad corporal en general. La multicancha corresponde al patio principal de la escuela en tanto lugar de mayor prominencia en donde convergen todas las líneas de conexión del establecimiento escolar.

En términos organizacionales, como en el primer caso, el patio nuevamente está cubierto de cemento, hecho que se relaciona con su función de cancha y su posición en la intemperie.

Este espacio delimitado permite en términos representacionales generar una narración entre los participantes, quienes despliegan objetos y se desplazan en el patio en una actividad de educación física.

En cuanto a los significados interaccionales, los estudiantes se vinculan en forma cooperativa entre ellos, pero mantienen distancia con respecto al profesor/a, como se observa en otras fotos tomadas en la visita a este establecimiento escolar. De esta manera, es posible definir al patio como un espacio de convivencia entre pares, de acciones lúdicas, de recreación, de

negociación de reglas en el juego. Esta práctica acarrea una verdadera actuación o puesta en escena de diferente naturaleza según el deporte o la actividad física que se lleva a cabo en este territorio de transición entre la sala de clase y otros espacios escolares. De esta manera, se visibiliza el patio como un lugar físico y, a la vez, simbólico donde se aprende a convivir, a compartir, a negociar y a solucionar posibles conflictos. Frente a esta última situación, uno de los Asistentes de la Educación entrevistados afirma: “Los niños son muy inquietos, muy desordenados, pero ellos necesitan el cariño de los padres. Yo con los niños no tengo ningún problema. Yo tengo que apoyarlos porque son bien respetuosos conmigo” (A1). Estas palabras y la larga explicación posterior del mismo entrevistado evidencian la labor pedagógica del Asistente de la Educación quien, sin tener la suficiente capacitación, con la experiencia va adquiriendo la habilidad de comunicarse con los estudiantes en tensión por conflictos entre ellos o en sus respectivas familias. De este modo, el mencionado actor educativo mediador ejerce un rol de contención, de acuerdo con lo que explica más adelante en la entrevista, en la que comparte ideas con otro de sus colegas, quien manifiesta: “Uno pasa en el patio; los profes no están. Ellos están siempre metidos en su sala” (A2). Esta actitud de encierro de los docentes contrasta con la de los Asistentes de la Educación que permanentemente están en un espacio abierto como el patio en contacto con los estudiantes. Este punto de vista de A2 coincide con otro entrevistado, P1, quien sostiene que los profesores están preocupados de los contenidos y calificaciones en lugar de acercarse y dialogar más con sus estudiantes.

Para finalizar el análisis del patio del colegio de Viña del Mar, se presenta un tercer uso potencial del patio, el cual consiste en los actos de fin de año, como se percibe en la siguiente imagen.



Imagen 6. Acto escolar.

Desde la perspectiva representacional, se observa una narrativa en donde prima la ejecución de actividades o acciones vinculadas con la Licenciatura de los Octavos Básicos. Desde el punto de vista organizacional, cabe mencionar que la prominencia del espacio se dirige hacia el escenario en donde acontecen todas las actividades.

En términos interaccionales los estudiantes mantienen una distancia próxima entre sí y con los apoderados. Logran un mayor contacto con las

autoridades y profesores cuando los alumnos son premiados o promovidos de curso en el escenario. Ese evento está organizado institucionalmente por la dirección de la escuela que invita a los distintos estamentos a participar en los actos escolares.

Para la realización de los mismos, el espacio de la escuela es recontextualizado desde su uso como estacionamiento para los profesionales de establecimiento educacional. Dicho espacio, donde se posicionan las sillas, es acondicionado y delimitado con el uso de toldos desmontables que propenden a la relación de cercanía que poseen los participantes en el desarrollo de la actividad.

De esta manera, se lleva a cabo una nueva configuración del patio, donde se validan prácticas como las premiaciones, los cantos, los recitados, los discursos. El espacio experimenta una transformación y una resemiotización para convertir al patio en un gran performance en el escenario y en sus alrededores. Esta representación escénica intenta sorprender al público mediante diferentes prácticas propias de un evento como la Licenciatura de los estudiantes, que implica nuevos aprendizajes tales como diferente manera de vestirse, de comportarse, ciertos formalismos, además de cantos u otras expresiones artísticas.

c. Santiago

El tercer análisis se enfoca en el colegio de Santiago ubicado junto al cerro de Renca, donde también se analizan tres usos potenciales del patio. Para el primero de ellos, se parte de la *Imagen 7*, se analizan los significados multimodales y se complementan con la información aportada por algunos actores de la comunidad escolar.



Imagen 7. Patio de juegos.

Desde el punto de vista representacional se observa una narrativa de la entretención de los estudiantes, quienes juegan en forma aislada con su celular o comparten otros juegos de mesa como el taca-taca.

En cuanto al significado interaccional, la organización del espacio favorece una distribución del poder, una simetría entre los estudiantes que están interactuando en torno al taca-taca, en oposición a los otros que están

ensimismados en sus celulares. En ambos casos, el patio es un espacio de entretención, un lugar comunitario, donde cada estudiante puede optar por la actividad preferida en cada momento. En tal sentido, libres de la ubicación más constreñida en la sala, es posible observar mayor libertad en las distintas posiciones de los alumnos, donde algunos participantes mantienen un clima nutritivo pese a estar compitiendo en el juego, tal como se observó en la visita a este establecimiento escolar.

Esta concepción del patio recientemente explicada se complementa con un segundo uso potencial del mismo, como se describe a partir de la siguiente imagen.



Imagen 8. Clase de Educación Física.

Desde la perspectiva representacional se presenta la narrativa de una clase de Educación Física. Los participantes son los propios estudiantes y su profesor. Los alumnos realizan diferentes ejercicios y movimientos favorecidos por la disposición y diseño del espacio. Las circunstancias destacadas son locativas, por tratarse del espacio patio, e instrumentales, ya que en la realización de los ejercicios se utilizan implementos tales como caballetes y colchonetas.

Desde el punto de vista organizacional, el patio es un espacio prominente por estar ubicado en el centro del colegio rodeado por edificios y árboles. En lo que respecta a la clase en sí misma, los implementos deportivos ocupan un lugar central porque son los facilitadores de las actividades realizadas por los estudiantes. Por el contrario, el árbol y las bancas están ubicados en una posición más marginal ya que son lugares de descanso de la actividad física.

Desde la perspectiva interaccional, por un lado, la relación de poder se da en términos de la amplitud del espacio que permite la presencia de diferentes grupos de estudiantes que interactúan a distancia, colaborando mutuamente.

El patio se convierte así en un escenario abierto donde cada participante tiene distintas opciones de actividades y, a la vez, puede elegir el momento de descanso, en un proceso de negociación con sus compañeros y con el docente, como se pudo observar en la visita a este centro educativo. El

patio se transforma en un espacio de aprendizajes diferentes, no solo en lo que respecta a motricidad sino también al compañerismo y a la negociación de las reglas del juego o deporte realizados. Esta constituye una manera de intervenir el espacio con diversidad de propuestas de organización del mismo, como se percibió durante la visita.

Un tercer uso potencial del patio del colegio de Santiago se explica a partir de la siguiente imagen, en la que se muestra que el patio también es un espacio donde tienen lugar diferentes eventos importantes para la comunidad educativa.



Imagen 9. Evento escolar.

En cuanto a los significados representacionales, se observa la narrativa de una titulación cuyos participantes son los estudiantes, sus familias, los demás actores sociales del colegio y autoridades de la comuna. Este evento demuestra la conexión exofórica del establecimiento educacional debido a que la invitación se hace extensiva a Carabineros, Bomberos, el alcalde comunal y los Directores de Centros de Práctica Profesional, instituciones con las que el colegio mantiene estrechos vínculos.

Desde una perspectiva organizacional se percibe una recontextualización del patio, cuyo colorido de un espacio habitualmente grisáceo es resemiotizado, con una prominencia del rojo. El patio es rediseñado especialmente para este tipo de ceremonias, como se observa en la presencia de elementos no habituales en la vida diaria del colegio tales como: el escenario, las sombrillas rojas, los manteles, los maceteros, un ambón para los discursos, las sillas ocupadas por apoderados y autoridades, siendo estos últimos, actores no habituales en este espacio.

En cuanto a los significados interaccionales, esta ceremonia constituye un evento en el que participan todos los estamentos de la comunidad, como fue posible constatar en la visita a este establecimiento educacional.

Con este tercer uso potencial del tercer colegio finaliza la primera fase del análisis anunciada en la metodología, teniendo en cuenta en los significados multimodales (representacionales, organizacionales e interaccionales).

En la segunda fase analítica se toman en consideración las prosodias

valorativas de los tres establecimientos educacionales. Un patrón común a los tres colegios es la recontextualización de los patios, de modo tal que estos pueden cumplir tres funciones como espacios: de entretención, de aprendizaje diseñado o de eventos.

Como espacios de entretención, desde la perspectiva representacional, en los tres colegios es posible observar narrativas de estudiantes participando de diferentes juegos. En el caso de Viña del Mar la diferencia es marcada por el hecho de que los estudiantes se apropian del espacio por iniciativa propia debido al potencial del patio para realizar actividades creadas por los propios alumnos. En cambio, en los otros dos colegios, de acuerdo con lo observado, los patios funcionan como espacios mediados por distintos agentes educativos (Ej. Inspectores u otros Asistentes de la Educación). Desde el punto de vista organizacional, en el caso de Viña del Mar, el hecho de que el patio esté rodeado por una muralla y tenga poca luz, otorga privacidad al espacio. En cambio, los patios de colegios analizados de Alto Hospicio y Santiago son espacios públicos porque están institucionalizados, ya que se trata de juegos cuya función inicial fue evitar accidentes y violencia. En cuanto a los significados interactivos, los juegos se realizan en consenso entre los estudiantes y sin reglas institucionalizadas en el caso de Viña del Mar. En cambio, en los colegios de Santiago y Alto Hospicio existen reglas de la institución que rigen como consenso entre estudiantes y adultos.

Según lo observado en las visitas a los tres colegios, los patios como espacios de entretención muestran actividades lúdicas no académicas; los alumnos opinan que son entretenidas para ellos y que les permiten incluir a todos los niños, aún los más tímidos o con problemas de adaptación.

Este tipo de actividades se diferencian de las actividades lúdicas académicas. Profesores y estudiantes de los tres colegios expresan que la función de estas es amenizar la clase en el desarrollo de los contenidos curriculares. Los alumnos se manifiestan contentos al participar de la clase y aprender de manera más motivadora y entretenida, incluyendo a todos, aun a aquellos con dificultades de aprendizaje. Este tipo de actividades se vinculan directamente con los patrones en el funcionamiento de los patios como espacios de aprendizaje diseñado. Desde la perspectiva representacional, en las multicanchas o en el patio central, se observan diferentes clases en las que participan profesores solos o en co-docencia. En lo que respecta a los significados interaccionales, los profesores dan instrucciones que los estudiantes siguen. También los docentes organizan obstáculos o señalizaciones a lo largo del patio a fin de que los estudiantes solucionen problemas o resuelvan cierto tipo de ejercicios. Desde el punto de vista organizacional, los patios son pavimentados, rectangulares, cubiertos por césped sintético, hecho que favorece los juegos de los estudiantes. Una excepción la constituye el huerto en Alto Hospicio que es una extensión del patio, pero de menor tamaño y que contiene distintas variedades de plantas y jaulas o cajones con animales. Esta disposición genera una dinámica diferente a la del patio tradicional porque en el huerto los niños no pueden correr y se presta más bien como un espacio de reflexión y de observación de la naturaleza.

Finalmente, los patios observados son recontextualizados y

resemiotizados como espacios de eventos, tales como ceremonias de premiación, titulación y celebración de fiestas patrias, en lo representacional. En cuanto a los significados interactivos, se escuchan discursos, se observan premiaciones y presentaciones artísticas en las que participan no sólo los estudiantes sino también otros estamentos en el caso de Alto Hospicio, como se observó durante la visita a este colegio. Desde una perspectiva organizacional, cuando los patios son recontextualizados como espacio de eventos, se observa un diseño especial. Aparecen nuevos artefactos tales como un ambón, sillas, maceteros, sombrillas o toldos desmontables.

Además del patrón anteriormente mencionado, relacionado con las funciones de los patios escolares analizados, también se observan tres tipos de actitudes prosódicas espaciales, no sólo aplicadas a objetos sino también a participantes humanos que interactúan en el espacio de los tres patios escolares. En primer lugar, se percibe la dominación debido a la apreciación (McMurtrie, 2018) reiterada de los estudiantes desde la perspectiva representacional e interactiva. En segundo lugar, el análisis muestra formas de saturación con instanciaciones de valores acumulados como el color rojo de las sombrillas para la licenciatura en el patio de Santiago, desde el punto de vista organizacional. En tercer lugar, se amplifica la actitud prosódica espacial a través de múltiples instanciaciones de intensificación, tales como, por un lado, la repetición de las tres funciones de los patios como espacios de entretenimiento, aprendizaje y eventos; por otro lado, la frecuencia de los juegos de estudiantes y para estudiantes.

Finalmente, como se explicó en la metodología, en la tercera fase analítica se trasciende el plano semiótico y se incorporan las diferentes manifestaciones ideológicas del fenómeno social de las prácticas semióticas analizadas, usando las siguientes herramientas analíticas: estrategias discursivas de legitimación y deslegitimación de actores, procesos y eventos (Benke & Wodak, 2003; van Leeuwen, 2008); macro-estrategias de perpetuación o transformación (Benke & Wodak, 2003; Baeza, 2017), sobre las que se profundiza en las conclusiones [5].

5. Conclusiones

En conclusión, los patios como espacios de juego, de aprendizaje diseñado y de eventos poseen diferentes potenciales y usos al ser recontextualizados y resemiotizados. Por un lado, en el caso del espacio de juego está institucionalizado por la administración de la escuela en Santiago y Alto Hospicio; en cambio, se organiza en torno a la autogestión de los estudiantes en el caso de Viña del Mar. En este sentido, se ve en la organización del espacio de juego una fuerte apropiación del espacio, en donde se hace uso de la arquitectura del lugar para posicionar una actividad comunitaria sin solicitarlo a la institucionalidad de la comunidad.

Por otro lado, los patios como espacios de aprendizaje diseñado y de eventos son gestionados por la institución escolar y poseen un uso tradicional con despliegue de materiales tales como pelotas, aros, colchonetas. La organización del espacio se recontextualiza para un uso pedagógico, se potencia en función de las necesidades de la institución formal. En lo que

respecta al patio como espacio de aprendizaje, en los tres colegios está fuertemente institucionalizado y se realizan actividades que típicamente son del dominio del patio, como clases de Educación Física; las clases de otras asignaturas en el patio forman parte de la excepción a la regla. En cuanto al patio como espacio de eventos está fuertemente institucionalizado y abierto a la comunidad.

Las recontextualizaciones y resemiotizaciones observadas en este estudio constituyen evidencias de las transformaciones experimentadas por el paisaje escolar en sus patios, territorios plásticos delimitados por distintas fronteras (portones, rejas) que conforman umbrales. A través de ellos es posible pasar desde el patio a otros espacios de los establecimientos escolares.

Al mismo tiempo, los significados construidos en los patios, en sus diversas manifestaciones, ponen a la vista diferentes patrones o prosodias valorativas que funcionan como estrategias de legitimación de las actividades en las que participan no sólo de los estudiantes sino los distintos estamentos de la comunidad escolar y otros funcionarios de la comuna.

De acuerdo con lo analizado, es posible observar tres tipos de estrategias. En primer lugar, la estrategia de acogida está presente en los juegos colaborativos en los que los estudiantes tratan de incluir a sus compañeros, como se observó en las visitas a los tres colegios. En segundo lugar, en la función del patio como espacio de aprendizaje, se percibe la estrategia de colaboración mutua. En tercer y último lugar, en los eventos está presente la estrategia de participación comunitaria, no sólo de los distintos estamentos del colegio sino también de las autoridades de la comuna invitadas a ser parte de algunas de estas ceremonias oficiales escolares.

En conclusión, las estrategias de legitimación analizadas dan cuenta de una macro-transformación del estatus quo a través de las prácticas propiciadas y sostenidas en diversos espacios escolares, como los patios. Estos espacios, típicamente segregados en la reflexión pedagógica, son fundamentales para propiciar y construir prácticas educativas participativas en la comunidad escolar y en el campo social en que ésta se inserta.

Una posible proyección de este estudio consistiría en la profundización sobre algunos desafíos metodológicos relevantes que se han ido resolviendo en el desarrollo de esta investigación. Uno de estos desafíos es la manera de recoger el corpus de análisis y el otro, es el dato en sí mismo que se analiza. Por un lado, la recogida del corpus es altamente compleja al integrar la experiencia del investigador, los relatos de los participantes, imágenes y videos. Por otro lado, el dato analizado, es la fotografía o pantallazo de un video que es una representación del espacio y de un momento determinado, artefacto visual pertinente para el formato de revista o artículo. En otras palabras, se está intentando representar un fenómeno tridimensional a través de un recurso unidimensional. Sin embargo, para reducir este sesgo e integrar la complejidad de la recogida del corpus, se ha procedido a la triangulación de la información visual (a través de las imágenes) y de la información verbal (por medio de los fragmentos de las entrevistas presentadas). No obstante, es un camino para continuar con futuras investigaciones.

NOTAS

[1] En esta investigación se define operacionalmente la recontextualización en los términos planteados por Bernstein (1990, 1999). Esta favorece un cambio de perspectiva o gaze, ya que remueve o de-coloca un discurso desde una práctica sustantiva y un contexto y lo re-coloca en otro de acuerdo con los principios de reordenamiento selectivo y focalización. En este proceso de de-colocación y re-ubicación del discurso original, este está sujeto a una transformación. También es removida la base social de la práctica de este discurso incluyendo sus relaciones de poder. Como resultado de este proceso, la mirada de los actores sociales y de los eventos va cambiando según las circunstancias. Para poder comprender mejor cómo se da esa recontextualización en el corpus de esta investigación, es conveniente vincular este concepto con el de resemiotización tal como lo concibe Iedema (2001, 2003), es decir, como el proceso dinámico que consiste en trasladar el significado de un modo semiótico a otro. Los fenómenos de resemiotización se desarrollan como prácticas sociales, situadas espacial y temporalmente. Se consideran “dinámicos” porque, de acuerdo con el contexto, los mismos fenómenos implican resignificaciones al producirse cambios en su representación en diferentes modos semióticos (verbales, visuales u otros).

[2] La traducción es de los autores.

[3] “La apreciación y la actitud son parte del Modelo de la Valoración desarrollados por los lingüistas sistémico-funcionales Martin y White (2005) para analizar el lenguaje de la evaluación en el discurso [...] La Apreciación de los objetos y del ambiente depende de la percepción (ej. El color). La voz actitudinal del diseñador no sólo está contenida en el área del edificio sino expandida a través del espacio. Este proceso es referido como prosodias evaluativas espaciales” (McMurtire, 2018: 2). (La traducción es de los autores).

[4] La investigación cuenta con los respectivos consentimientos y asentimientos para la publicación de estas fuentes de información. Todas las imágenes y entrevistadas grabadas fueron tomadas por investigadores del equipo del estudio mayor: Prácticas escolares y de aula para la inclusión, desarrollado en el Centro de Investigación para la Educación Inclusiva, PIA-CONICYT 160009, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

[5] La conceptualización de estrategias y macro-estrategias responden a los autores mencionados. Sin embargo, como emergen del corpus, los nombres de las mismas fueron asignados por los propios autores de este artículo.

Referencias

- AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- ANGOURI, J. (2010). Quantitative, Qualitative or Both? Combining Methods in Linguistic Research. In N. EDLEY y L. LITOSSELITI (ed.). *Research methods in linguistics*. Londres, Continuum, p. 29-48. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de: <https://books.google.cl/books?id=dQAvDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl>

=es#v=onepage&q&f=false

BAEZA, P. (2017). "Construcción de memorias que compiten sobre el pasado chileno reciente por adultos que vivieron ese período en Chile o en el exilio". *Discurso & Sociedad*, 2017 11(3):433-457. Recuperado de: [http://www.dissoc.org/ediciones/v11n03/DS11\(3\)Baeza.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v11n03/DS11(3)Baeza.pdf)

BENKE, G.; WODAK, R. (2003). "Remembering and forgetting: The discursive construction of generational memories". In M. DEDAIC & D. NELSON (eds.), *At War with Words*. Berlin-New York, Mouton de Gruyter, p.215-243. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de https://books.google.cl/books?hl=es&lr=&id=_EJC-rX8eeYC&oi=fnd&pg=PA215&dq=Remembering+and+forgetting:+The+discursive+construction+of+generational+memories&ots=pyiDtTPIQa&sig=lu_SO7Dy52TFbYD_veNQFdexBOE#v=onepage&q=Remembering%20and%20forgetting%3A%20The%20discursive%20construction%20of%20generational%20memories&f=false

BERNSTEIN, B. (1990). *The Structuring of Pedagogic Discourse*. Londres, Routledge, 235 p. <https://doi.org/10.4324/9780203011263>

____ (1999). "Vertical and Horizontal Discourse: An Essay". *British Journal of Sociology of Education*, 20(2): 157-173. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/JuneJuly05/BernsteinVerHor.pdf>

DENZIN, N. y LINCOLN, N. (2012). *Manual de Investigación Cualitativa*. Barcelona: Gedisa. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=490631>

FOUCAULT, M. (1993). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>

FOUCAULT, M. (2009). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 384 p. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>

HALLIDAY, M. (2014). *An Introduction to Functional Grammar*. London, Edward Arnold. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de http://www.uel.br/projetos/ppcat/pages/arquivos/REOURCES/2004_HALLIDAY_MATTHIESSEN_An_Introduction_to_Functional_Grammar.pdf

IEDEMA, R. (2001). "Resemiotization". *Semiotica*, 137: 23-39. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <https://www.deepdyve.com/lp/de-gruyter/resemiotization-831rr5BHTz>

IEDEMA, R. (2003). "Multimodality Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as a Multisemiotic Practice". *Visual Communication* 2 (1): 29- 57. <https://doi.org/10.1177/1470357203002001751>

KRESS, G. (2010). *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. London and New York: Routledge, 212 p. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.06.013>

MCMURTRIE, R. (2018). "Aesthetics in the high-rise apartment complex: a

social semiotic perspective". *Social Semiotics*, 1-24. <https://doi.org/10.1080/10350330.2018.1526859>

MENDIZÁBAL, N. (2006). "Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa". En I. VASILACHIS (Eds), *Estrategias de Investigación Cualitativa*. Barcelona: Gedisa Editorial, p.65-105. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/81%20-%20Mendizabal%20%20Los%20componentes%20del%20dise%C3%B1o%20flexible%20en%20la%20investigacion%20cualitativa.pdf>

MORENO, DOÑA, A. y GAMBOA, R. (2014). "Dictadura chilena y sistema escolar: a otros dieron de verdades a cosa llamada educación". *Educación en Revista*, 51(1): 51-66. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <http://www.scielo.br/pdf/er/n51/n51a05.pdf>

O'TOOLE, M. (1994 / 2011). *The Language of Displayed art*. London: Leicester University Press, 244 p.

OLIVA, M. A. (2010). "Política educativa chilena 1965-2009. ¿Qué oculta esa trama?" *Revista Brasileira de Educação*, 15 (44): 311-328. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n44/v15n44a08.pdf>

PAASI, A. (2005). "Generations and the 'Development' of Border Studies". *Geopolitics*, (10): 663-671. <https://doi.org/10.1080/14650040500318563>

RAVELLI, L.y MCMURTRIE, R. (2016). *Multimodality in the Built Environment: Spacial Discourse Analysis*. London: Routledge, 180 p.

SAPON-SHEVIN, M. (2013). "La inclusión real: una perspectiva de justicia social". *Revista de Investigación en Educación*, 11(3): 71-85. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <https://es.scribd.com/document/360420856/Sapon-Shevin-2013-LaInclusionReal-pdf>

SLEE, R. (2012). *La escuela extraordinaria*. Madrid: Morata, 221-226 p. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <http://revistas.usal.es/index.php/0212-5374/article/view/12165/12530>

SLEE, R. (2013). "How do we make inclusive education happen when exclusión is a political predisposition?" *International Journal of Inclusive Education*, 17(8): 895-907. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13603116.2011.602534?journalCode=tied20>

SPÍNDOLA, O. (2016). "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* Universidad Nacional Autónoma de México, (228): 27-56. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de <http://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v61n228/0185-1918-rmcps-61-228-00027.pdf>

VAN LEEUWEN, T. (2008). *Discourse and practice. New Tools for critical discourse Analysis*. Oxford: University Press, 185 p. Recuperado el 23 de octubre de 2019, de

https://www.academia.edu/36639478/Van_Leeuwen_Theo_Discourse_and_Practice_New_Tools_for_Critical_Discourse_Analysis

Datos de los autores

Patricia Baeza-Duffy es Doctora en Lingüística. Investigadora del Centro de Investigación para la Educación Inclusiva. PIA CONICYT-CIE 160009, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Es académica Facultad de Letras y Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Gerardo Godoy-Echiburú es Magíster en Lingüística. Profesional del Centro de Investigación para la Educación Inclusiva. PIA CONICYT-CIE 160009, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Isabel Aranda-Godoy es Licenciada en Educación y Profesora en Educación Diferencial. Ayudante del Centro de Investigación para la Educación Inclusiva. PIA CONICYT-CIE 160009. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

[ARTÍCULO]

Significados en la complejidad estética del paisaje cultural

Carlos Miguel Ortiz Córdova

Universidad Politécnica Territorial del Oeste de Sucre "Clodosbaldo Russián" (Venezuela)

Instituto Tecnológico de Las Américas, Politécnico ITLA (República Dominicana)

Email: ortizcordova@hotmail.com; cortiz@itla.edu.do

Recibido: 1 de marzo, 2020

Aceptado: 15 de junio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

Meanings in the aesthetic complexity of the cultural landscape

Cómo citar este artículo:

Ortiz, C. (2020). Significados en la complejidad estética del paisaje cultural. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (69–83)

Resumen

En este trabajo se busca discutir y argumentar los saberes instituidos referidos a los significados presentes en la estética del paisaje inmersa en la sociedad planetaria y articulada al proceso de planetarización, necesarios para el pensar de manera afectuosa de la sociedad-mundo en el desarrollo de transformación del pensamiento de los individuos que conlleve a una manera de pensamiento/acción de los ciudadanos. Se utilizó una red conceptual epistemológica, como estrategia que me permitió organizar, sistematizar, sintetizar y relacionar la información, de esta manera lograr la comprensión e interpretación de los saberes instituidos que fundamentaron la investigación. Se logra descifrar que el paisaje configura la cultura de los pueblos y comunidades en su ámbito territorial, dado que el desarrollo histórico-cultural del individuo se produce desde el entorno hacia su interior, otorgándole al paisaje el protagonismo del medio.

Palabras clave

Complejidad, Estética, Paisaje Cultural

Abstract

In this assignment we search discussing and argue the instituted knowledges referring to the meanings presented in the aesthetics of the landscape, immersed in the planetary society and articulated on the process of the planetarization, from a complex vision, necessary for the thinking with a cordial manner of the society-world in the development of the individuals thought transformation, that leads to a way of thinking/action. An epistemological conceptual network was used, as a strategy that allowed to organize, systematize, synthesize and relate the information, in this way to achieve the understanding and interpretation of the instituted knowledge that founded the research. It is possible to decipher that the landscape configures the culture of the peoples and communities in their territorial scope, given that the historical-cultural development of the individual occurs from the environment inwards, giving the landscape the leading role of the environment.

Keywords

Complexity, Aesthetics, Cultural Landscape

1. Introducción

Durante el desarrollo de esta sección, se considerará, como pieza fundamental y concatenadora, la teoría del pensamiento complejo propuesta por Morín, Ciurana y Motta (2002) [1]. En este razonamiento, se expone que el pensamiento complejo rompe con el absolutismo que venía estableciendo el paradigma de la simplificación o reduccionismo. Este fundamento es acertado, cuando no se puede racionalizar ni simplificar, es decir, cuando se busca articular, relacionar, mezclar, comprender y contextualizar. Por ello, el autor, considera que el calificativo de “complejo” le corresponde al mundo social y humano: “la complejidad, concierne no sólo a la ciencia, sino también, a la sociedad, a la ética, y a la política, por tanto, es un problema de pensamiento y de paradigma” (2002: 48).

Morin [2], en su texto *La Cabeza Bien Puesta. Bases para una Reforma Educativa* razona sobre la complejidad y, que simultáneamente, es el desafío del proceso de globalización.

...Existe complejidad cuando no se pueden separar los componentes diferentes que constituyen un todo (como lo económico, lo político, lo sociológico, lo afectivo, lo mitológico) y cuando existe tejido interdependiente, interactivo e interretroactivo entre las partes y el todo, y el todo y las partes. Ahora bien, los desarrollos de nuestro siglo y de nuestra era planetaria, nos enfrentan cada vez más y con mayor frecuencia y de manera cada vez más ineluctable con los desafíos de la complejidad...

Entonces, hablar de complejidad es hablar de la realidad que considera distintos elementos, procesos, acciones y valores, siendo cada uno a su vez complejo; que interactúan, asocian los problemas, le dan carácter multidiverso al mundo de la unidimensionalidad.

Tomando en cuenta las posiciones teóricas antes citadas, en este apartado se presenta como se ha desarrollado las dinámicas complejas presentes en la estética del paisaje, dándole una mirada al concepto de paisaje cultural a partir del pronunciamiento de la Unesco para la incorporación de la categoría de paisajes culturales en 1992; se encontrarán diversas posiciones de autores que desde una perspectiva racionalmente subjetiva y dado al contexto del trabajo de investigación que desarrollaron han construido diversos conceptos de paisaje cultural de acuerdo a diversas posiciones de las ciencias que estudian el paisaje.

Para la construcción del presente artículo recurrí a la utilización de una red conceptual epistemológica, como estrategia me permitió conectar e interconectar, de manera continua y dinámica, el sentido de los textos, creando nudos en los que confluyen las distintas posiciones de autores (conceptos, proposiciones y principios) respecto a un saber o un conocimiento dado en un determinado contexto. Mientras que, en otros nudos, se correlacionan unas categorías con otras, lo que conlleva a mantener el tejido metódico en la red epistemológica. Este proceso me condujo a revolver los saberes que se encuentran estáticos en el texto, llevándolos a un estado fluido, de manera que se reanimen y vuelvan a tener luz cada uno de

los conceptos, que ahora están cargados con una connotación crítica y transdisciplinar.

2. Dinámica compleja de la naturaleza

La crisis ambiental que intranquiliza nuestros días, esta una realidad tangible, palpable y perceptible sensorialmente, es una realidad compleja. Todos los daños ocasionados y la degradación de los organismos, elementos y procesos que forman parte de la biósfera, son consecuencias demostrables del resultado de la reducción de la tierra a una máquina, la visión de los “otros seres vivos” -distintos del humano- como objetos y cosas a las que se les puede definir según su valor monetario o de uso directo, nunca referido al valor de opción, de existencia o valor patrimonial [3].

Al respecto Morin (2011) [4] expresa que “la crisis ecológica se acentúa con la degradación creciente de la biósfera, que, por su parte, provocará nuevas crisis económicas, sociales y políticas... La crisis de las sociedades tradicionales deriva de la occidentalización que tiende a desintegrarlas...” (2011: 23).

Esta problemática, trasciende, no sólo de lo local, sino, que permea el ámbito planetario. Abarca la biosfera y todo lo que en ella se localiza: biótico y abiótico (inclusive la humanidad, para quienes la vean desligada como un ente aislado y supremo, no liado con la tierra). Demarcándose la relación hombre/naturaleza. De acuerdo con este planteamiento, Morin (1996) [5] señala que “para lo mejor o lo peor, todo lo que sucede en una parte del globo tiene un alcance planetario. Cada vez más, el devenir local esta inter-retro-acción con el contexto planetario global” (2011:11).

Los seres humanos estamos integrados en la biósfera y esta, forma parte de la tierra, por lo que somos y pertenecemos a ella. Esta nueva visión sistémica, -sentada en el paradigma ecológico- en la cual se visualiza al planeta de una manera integral, sistémica y auto-eco-organizada, en otras palabras de una manera ecológica y sistémica, donde se considere desde del organismo más pequeño y las células que lo conforman, hasta el orden social de la humanidad, hace que sea necesario el establecimiento de una relación dialógica (característica de los procesos complejos) entre lo real y lo simbólico, o entre la naturaleza y la cultura.

Leyendo *La Trama de la Vida* de Capra (1996), inicio un viaje histórico y me pregunto ¿Cuál era la posición, percepción, significación y simbología de los pensadores y filósofos, pre-socráticos como Platón, Aristóteles, seguidores del pensamiento cristiano y la corriente del pensamiento moderno; respecto a la naturaleza, cultura, humanidad?, ¿Cuál de ellos sentó las bases de la ruptura de la naturaleza, del hombre, de los dioses?, ¿Cuáles de ellos mantuvieron la estrecha e íntima relación entre el alma/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mundo civilizacional?. ¿Dónde quedaron las relaciones respetuosas que lían los sistemas naturales -ecosistemas- y los socioculturales, es decir, lo real y lo simbólico?

Y entiendo, que es a partir de las emergencias de la naturaleza, las cuales repercuten directamente en los seres humanos, que se empiezan a

desplegar transformaciones ecosistémicas, unas más sostenibles y sustentables que otras, lo que no depende de la carga genética de cada persona, sino, de la voluntad e ímpetu (como libre albedrío) de los seres humanos, y de sus capacidades y competencias políticas en la toma de decisiones, lo que ha conllevado a las distintas culturas a adaptarse, de distintas maneras, a las situaciones o a crear climas de adaptación.

Esto lo podemos evidenciar en las diversas culturas que han habitado la Tierra, algunas han permanecido inalterables y otras se han transculturizado o interculturizado y, en algunos casos más trágicos, aculturizados o colonizados.

Cada una de ellas se ha adaptado y han comprendido, en distintas maneras y niveles, los procesos que se desarrollan en los ecosistemas. Por ejemplo, la cultura moderna -occidental y oriental- tiene poco más de 300 años y ha destruido/devastado/desolado/transformado alrededor del 78% del planeta. Sin embargo, las culturas que han permanecido casi inalterables, y que, además, son las que entienden a la naturaleza y lo intrínseco de sus procesos sistémicos y la auto-eco-organización, son las culturas que aún permanecen y han subsistido en la Tierra desde épocas muy remotas, ejemplo de ello las etnias indígenas de Australia, las etnias africanas, las etnias amazónicas (entre ellos podemos citar algunos pueblos indígenas venezolanos: Añú, Warao, Pemón, Wayúu, etc).

Capra (1996), interconecta las dimensiones biológicas, cognitivas y social de la vida, de manera que se admita un movimiento sistémico ante las diversas situaciones críticas ambientales que atraviesa la humanidad y que vivimos día a día. En su texto, Capra [6], señala:

El nuevo paradigma podría denominarse una visión holística del mundo, ya que lo ve como un todo integrado más que como una discontinua colección de partes. También podría llamarse una visión ecológica, usando el término de “ecológica” en un sentido mucho más amplio y profundo de lo habitual [7]. La percepción desde la ecología profunda reconoce la interdependencia fundamental entre todos los fenómenos y el hecho de que, como individuos y como sociedades, estamos todos inmersos en los procesos cíclicos de la naturaleza (Capra, 1996: 28).

De acuerdo con esta posición, Capra (op. cit.), enuncia la interrelación entre hombre/naturaleza/sociedad, en la cual, de manera holística, comprende tales que no sólo son la devastación, subsistencia, sobrecrecimiento y degradación, sino también relaciones de interdependencia: hermandad, protección, respeto, avenencias, conservación y auto organización natural.

Estos saberes, del mundo de la naturaleza, nacen desde el pensamiento cartesiano-tecnista y unidimensional, donde se impone la razón sobre el pensamiento arriesgado de la complejidad. Los saberes ambientales van entrelazando y creando interconexiones complejas como una red que concatenan y lían los saberes de las distintas culturas con la naturaleza: cosmovisiones, deidades, ilustraciones, simbología y pensamientos, de esta manera se nutren los saberes en una constante confrontación entre la cultura y la naturaleza. En este sentido, Leff (2006) [8] nos aporta, desde su

perspectiva racional, que “el saber ambiental deconstruye la relación del conocimiento con lo real, dislocando, desbordando y desplazando la reflexión epistemológica hacia el reposicionamiento del ser en el mundo en su relación con el saber” (2006: 7).

De esta manera, surge una nueva concepción de las relaciones hombre/naturaleza/sociedad, se trata de superar el antropocentrismo, por un pensamiento en el cual el hombre ya no está aislado de su ambiente natural, sino, que convive con otros seres vivos en la biósfera y es visto como una totalidad compleja, dinámica, dialéctica, que es parte del todo, y todo lo que lo rodea forma parte de él.

Considerando estos órdenes, Morin, Ciurana y Motta [9] expresan:

El pensamiento complejo, es un pensamiento que postula a la dialógica, la recursividad y la hologramaticidad, como sus principios más pertinentes. Se trata de un espacio mental en el que no se aporta, sino se revela, se des-oculta la incertidumbre. Porque el pensamiento complejo conoce los límites epistémicos aportados por la ciencia contemporánea (p.48).

Los autores dejan claro, en la cita anterior, que el pensamiento complejo no excluye los saberes ni los simplifica, sino que critica la simplificación, este pensamiento integra todos los procesos que han sido separados, une lo simple y lo complejo, de allí que ambas lógicas se encuentren mutuamente necesarias. Estos fundamentos, podrían proveer nuevas interpretaciones, argumentaciones y reflexiones sobre lo complejo de los principios de la complejidad en la reacción hombre-naturaleza, enmarcándose en las políticas ecológicas en torno al paisaje, la sociedad planetaria y la planetarización esenciales para la transformación del pensamiento y rectificación del ser, que permita suscitar metamorfosis del *homo ecologicus*.

Los tres principios de la complejidad surgen a mi modo de pensar, de los dilemas y necesidades de cambio del pensamiento y del raciocinio, y de las crisis axiológicas, ontológicas y epistemológicas y hasta metodológicas, con que se ha tratado el mundo real y simbólico; de la crisis otorgada por un paradigma reductor y separador, tecnócrata y cientifista que ha servido de instrumento dominador, colocándole “valor” (precio) a la naturaleza y a los elementos de la cultura y, a la crisis en las interrelaciones en esos elementos.

Se puede articular cada uno de estos principios a distintos procesos que realicen o se verifique en el ambiente, ecosistema o conjunto de ecosistemas (que interactúan entre sí), de manera de evidenciar una configuración para complejidad ambiental, se distinguen a continuación cada uno de los compendios propuestos por Morin (op. cit).

Lo dialógico: lo contrario con elementos, disposiciones, y hasta una fuerza motriz que impulsa la relación hombre-naturaleza-sociedad. Son fuerzas mutuamente excluyentes, pero al mismo tiempo, se reconocen una de la otra. Es una relación interdependiente de los antónimos, de lo antagónico, que se convierten en suplementarios.

Es inherente al ser y a la vida misma en su totalidad: las contradicciones es la base y explicación de la vida, los sentimientos, emociones, lo sensible, las

creencias, símbolos, cultura, política, economía. Nada, del mundo del ser y la vida, se evade de la complejidad dialógica: la trama de la vida [10].

El principio dialógico empieza a configurarse cuando el límite de los argumentos racionales y objetivados, tienden a cero, no tienen solución o se debilitan y no alcanzan a expresar lo que se esperaba o prefiguraba hipotéticamente.

La persona y la vida misma se definen tomando en consideración su complementario, entonces, la vida misma es definida a partir de la muerte, lo que Capra (1996) llama “complejidad dialógica”. Nada es contrario, sino complementario, nada es aislado, si no, articulado. Entre otros ejemplos podemos ver el individuo-sociedad, día-noche, orden-desorden, entre otros. En la interpretación de la vida nada escapa de lo contrario o antagónico, esta es la particularidad del movimiento, del cambio y del devenir. Sin embargo, lo antagónico son necesarios uno del otro, no es una simple aproximación, se trata de la interdependencia de una a la otra. En los ejemplos anteriores también se reconoce lo distinto, sin tener que llegar a la invalidación de las desigualdades para alcanzar lo diferente, por lo contrario, lo respeta aun cuando tenga que toparse con lo misterioso y complejo que los separa, acomodándose en un rol activo-receptivo participativo. Sobre estas ideas, Morin (2011: 67) [11] expone que, “el principio dialógico nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad”.

Veamos un ejemplo del mundo de la naturaleza del principio dialógico: démosle una mirada al ciclo biogeoquímico del dióxido de carbono, donde el dióxido de carbono que se encuentra en el ambiente es emitido por distintas fuentes, entre ellas, el proceso de respiración de los animales y de las plantas (durante la noche), mediante procesos de combustión en la actividad volcánica, actividades industriales de transporte y domésticas, en los incendios forestales, en el uso de combustibles fósiles, y durante la degradación o descomposición de la materia orgánica.

El dióxido de carbono atmosférico es absorbido por las plantas durante el proceso de fotosíntesis para la producción del oxígeno que los seres vivos necesitan para la subsistencia de las especies, y para la transformación en materia orgánica (carbohidratos, proteínas, etc.) vitales para los seres vivos.

Se representa en este ejemplo que el proceso de producción-consumo-generación del dióxido de carbono es antagónico al del oxígeno, aun cuando están estrechamente ligados y son complementarios, para la supervivencia humana y de los demás seres vivos del planeta.

Lo complejo entre este antagonismo/comunión, son todos los matices estrechamente ligados y complejos que se generan de la bioacumulación del dióxido de carbono en la atmósfera: calentamiento global, efecto invernadero, incremento de la temperatura en el planeta, deshielo polar, desertificación, inundaciones, efectos fenomenológicos naturales como el Niño y la Niña, escases de alimentos, hambruna, entre muchos otros.

Otras tonalidades complejas generadas de este complicado ciclo es el de la falta de oxigenación o la disminución de las concentraciones de oxígeno en la atmósfera o en el agua, en esta última genera: disminución de la cantidad

de oxígeno disuelto en los cuerpos de agua lo que conlleva a la degradación y muerte de los ecosistemas acuáticos, la eutrofización del medio debido a la gran demanda bioquímica y química de oxígeno, observable en las aguas contaminadas por materia orgánica, lo que hace, además, que el proceso de depuración sea complejo, entre otras.

La recursividad: esta idea está presente en la reproducción celular, en cada parte del paisaje que observamos, en el sistema nervioso y circulatorio humano, entre otros, que como señala Morin (2011), “un proceso producido y, al mismo tiempo, productor”.

Esta idea parte del postulado de Mandelbrot (1997) [12], cuando empezaron a germinar complicaciones de caos e incertidumbre en los llamados “sistemas no lineales” y la famosa teoría de los fractales [13].

Los fractales son estructuras geométricas que permiten representar numerosas formas irregulares. Mandelbrot (1997: 3), expone:

...concebí y desarrollé una nueva geometría en la naturaleza... Permite describir muchas de las formas irregulares y fragmentadas que nos rodean... identificando una serie de formas que llamo fractales. Las más útiles implican azar, y tanto sus regularidades como sus irregularidades, son estadísticas.

Estas estructuras son comúnmente vistas en la naturaleza, aun cuando lo pasemos desapercibido. Se pueden comparar a las muñecas rusas, en la medida que se van abriendo, se descubre otra muñeca más pequeña pero semejante a la que la contiene, con el mismo esquema. En sintonía con esto, Mandelbrot (op.cit), refiere al respecto “Las formas que describo aquí, tienen a ser, también, escalantes, es decir, su grado de irregularidad y/o fragmentación es idéntico a todas las escalas”.

Al contemplar un paisaje observamos como parte de él, la formación de las nubes en el cielo, y vemos como en ellas brotan formas de copos que se van multiplicando de distintos tamaños, sin saber cuál se forma primero y a partir de ellas formó a otra, el proceso recursivo se desarrolla.

También podríamos mirar los árboles que forman parte del paisaje anteriormente ejemplificado (ahora en el medio terrestre), y observamos que del tronco del árbol se ramifica. Las ramas, se dividen y originan otras ramas más pequeñas, pero con el mismo patrón asociado a la primera rama, y así sucesivamente, hasta detallar cada hoja, que pareciera haber copiado el modelo recursivo del tronco y las ramas, y al observar el envés de estas vemos la misma configuración de las venas que semejan las ramas del árbol (más pequeñas, pero con el mismo patrón).

Imaginemos, que en una de las ramas de ese árbol se encuentra un tipo de tela de araña, la cual pareciera ser tejida repitiendo patrones en cada uno de sus hilos que son irradiados desde el centro a diferentes direcciones, cuidando el mismo esquema entre hilos perpendiculares que los unen, formándose una red que alberga a la araña en el centro, la cual sirve de madriguera o nido para reproducirse. Este proceso reproductivo, además, es recursivo, es decir, es un proceso que es causa y, al mismo tiempo, productos, tal como lo refiere Morin (2011).

Lo hologramático: este principio nos ayuda a comprender y a ver la realidad desde una óptica integradora, es decir, es un principio mediador que estimula a recapacitar que la realidad no está constituida por partes.

El paradigma simplificador, hace que exista una falta de conciliación, que se desarrolla muy acentuada, fragmentada en disciplinas divididas, partidas, saberes desintegrados. Tratando de enfrentar complicaciones que reclaman una visión multidimensional, transdisciplinaria, integradoras, planetarias.

Morin (1999: 13) [14], en su texto *La Cabeza Bien Puesta. Bases para una Reforma Educativa*, nos trae una reflexión:

...los problemas esenciales nunca son fragmentarios y los problemas globales, son cada vez más esenciales. Además, todos los problemas particulares no pueden plantearse y pensarse correctamente si no es en su contexto, y el contexto de estos problemas debe plantearse cada vez más en el contexto planetario.

Los saberes no pueden estar disgregados, la falta de coalición entre ellos, a causa de la ruptura de las disciplinas, hace que se desvanezca lo esencial de los problemas, y hace imposible ver lo complejo de los mismos, impidiendo una visión que considere la problemática global.

El principio hologramático se enlaza con la dialógica y con la recursividad, es decir, son complementarios e interdependientes a la vez. Aunque la complejidad no señala directamente al todo. Sin embargo “el todo es más que la suma de las partes” [15]. Abre así sus brazos a una conversación entre saberes, es la colisión entre realidades y simbologías (naturaleza y la cultura), que articulan lo antagonista pero interrelacionado, el ciclo efecto-productor-efecto y el baile a tres tiempos entre el todo y sus partes; lo que provoca la movilización de una sociedad-mundo.

La expresión “los árboles impiden ver el bosque” alude a ese pensamiento hologramático de percibir la existencia de la realidad que se presenta como todo y parte a la vez, lo simple está en lo múltiple y lo múltiple está en lo simple. Los árboles, individualmente, hacen y conforman la totalidad del bosque (le otorgan carácter de biotopo), por otro lado, el bosque no existiera sin los árboles que en él se encuentran.

La interconexión es recursiva, pues en cada árbol –que conforman la totalidad del bosque- sus semillas provocando así un nuevo producto, son productos y productores, dicho desde la mirada de un químico son reactantes y reactivos (en un ciclo o proceso recursivo), y, simultáneamente, existe la coexistencia de la vida-muerte, es decir el proceso dialógico se verifica en la complementariedad y en el antagonismo: morir para vivir y vivir para morir. “Vivimos de la Muerte de nuestras células, así como una sociedad vive de la muerte de sus individuos, lo que le permite rejuvenecer” (Morin, 2011. op. cit.), el bosque mantiene el equilibrio debido al ciclo vida-muerte, cada árbol que nace es producto de un árbol que muere.

3. Comprendiendo la estética del paisaje

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17ª, reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972 (UNESCO, 1972), aprueba la Convención del Patrimonio Mundial, creándose una herramienta con la que se pretende otorgar reconocimiento, conservación y protección al patrimonio natural y cultural con valor universal excepcional. La Convención proporcionó una definición del patrimonio muy innovadora para proteger los paisajes.

Durante ese período, la UNESCO en aras de establecer políticas de conservación, protección y restauración en ambientes naturales, establece el Convenio sobre la Diversidad Biológica llevado a cabo en Río de Janeiro el 5 de junio de 1992, que tiene como objetivo la conservación de la diversidad biológica, la utilización sostenida de sus componentes, entre otros.

Esta acción, repercutió en la solicitud y nombramiento de muchos patrimonios Naturales en el Mundo, específicamente relativos a parques nacionales, monumentos naturales, reservas forestales, arrecifes coralinos, reservas de fauna y flora, reservas de vida silvestre, entre otros. Asimismo, se crearon políticas de nombramiento de Áreas Protegidas en distintos países del mundo, en aras de implementar planes de manejo, protección, control y conservación de estos espacios naturales.

Según Dudley (2008) [16], contextualiza y actualiza la definición de área protegida, reconociéndose recientemente, por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN), como un lugar geográfico específicamente delimitado, autenticado, seleccionado y administrado, considerando los medios, normativas y ordenanzas legales, que permitan alcanzar la conservación de la naturaleza y de los servicios ecosistémicos que esta presta, así como los valores culturales relacionados con él.

En América Latina, “las áreas protegidas son los lugares más valiosos para la conservación in situ de la naturaleza. La preservación de estos tesoros que resguardan la diversidad de la vida nunca fue más evidente que hoy, porque nunca antes el hombre y sus actividades económicas fueron una amenaza, tan fuerte sobre la comunidad de la vida, que a principios del siglo XXI” (Elbers, 2011: 13).

En este sentido, se dejan sobre el tapete las consecuencias que han traído las diversas actividades antropogénicas sobre las áreas naturales protegidas, amenazando la existencia de especies vivas, esto ha sido aún más evidente a comienzos de este siglo, pero a su vez, ha sido incuestionable la intervención del mismo hombre para la preservación y resguardo de la vida sobre el planeta, los paisajes, monumentos naturales, fuentes naturales de agua, fuentes de energía, entre otros.

Desde el punto de vista antropológico, el hombre, y su coexistencia con la tierra, ha sido partícipe de establecimientos y movimientos poblacionales, evolución y modos de subsistencia; además, debido a su participación activa en la sociedad en las diversas actividades e interacciones que desarrolla en ella, en torno y a la coexistencia cultural entre diversas poblaciones, ha desarrollado la espiritualidad y la ha hecho manifestar como expresión creativa, en la cual la naturaleza y los paisajes han sido los protagonistas

principales de todas esas expresiones artísticas, esto se puede observar en las más conocidas obras de arte, poemas, obras literarias, escenarios teatrales, fotografías, entre otras.

Es a partir de estas concepciones que la Unesco en 1992, consideró la incorporación de la categoría de paisaje cultural, que encierra una variedad de manifestaciones de la coexistencia del hombre con el ambiente natural. Estas categorías están bien definidas de acuerdo con:

- Los paisajes claramente definidos, diseñados y creados intencionalmente por el hombre.
- Los paisajes evolutivos resultantes de condiciones sociales, económicas, administrativas y/o religiosas que se han desarrollado conjuntamente y en respuesta a su ambiente y entorno natural.
- Los paisajes asociativos de los aspectos religiosos, artísticos o culturales relacionados con los elementos del ambiente natural.

Se observa en cada una de las categorías descritas y reseñadas anteriormente, que está presente el hombre y la naturaleza, y las distintas manifestaciones que han dado lugar a la creación de paisajes como un articulado, manifestando que está concatenada la existencia humana y el ambiente natural, modelando y significando, mediante esta relación, los distintos paisajes.

Es preciso destacar que el paisaje es visto y conceptualizado dependiendo de la perspectiva de estudio a la que se someta, desde el punto de vista de la geografía, arqueología, arquitectura, ecología, filosofía, entre otras disciplinas, existen posiciones diversas en cuanto al concepto del paisaje.

Como término polisémico, el paisaje, es conceptualizado dependiendo del contexto en el que se quiera interpretar. Resulta de la combinación armónica de lo real, lo simbólico y lo subjetivo, es decir la interconexión e interdependencia de la tríada naturaleza-cultura-ser.

En 1973, Díaz y otros (citado en Aponte, 2003: 158), ajustan el tema desde su perspectiva ecologista, donde el paisaje es la precepción plurisensorial de un sistema de relaciones ecológicas. En este mismo orden, Canihuante define el paisaje como el Patrimonio natural de un país, como ambiente natural, formado por el relieve y todos sus componentes geográficos: montañas, mares, ríos, quebradas, valles, planicies, islas (Canihuante, 2005: 80); basándose en la posición del científico naturista francés, Claudio Gay [17], con la cual deja al descubierto que los diversos componentes del paisaje natural, están presentes en la mente de los individuos de una determinada región, en la cual se han desarrollado, aún en espacios urbanos, casas y edificios; esta posición hace pensar para los ecólogos, que los paisajes fundamentalmente les ayudan a estudiar mejor el comportamiento de las especies y sus interacciones con el medio que los rodea (Wagner y Fortin, 2005: 1977).

Es importante la consideración de Díaz (citado en Aponte, op.cit.), la relación entre el paisaje con el sistema de relaciones ecológicas, pues en este se consideran la interacción del hombre con los factores bióticos y abióticos

del ambiente. En este sentido, el Convenio Europeo del Paisaje (CEP), define el paisaje como cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de los factores naturales y/o humanos y de sus relaciones (CEP, 2000).

Asimismo, Garmendia y otros definen el paisaje como la expresión perceptual del medio físico, lo que implica que es detectado por todos los sentidos, es decir, es función de la percepción plurisensorial (Garmendia y otros, 2005: 155). Esta apreciación no es natural en los seres humanos, resulta de un proceso de aprendizaje en constante movimiento a través del tiempo. Siendo la percepción del ambiente lo que precisa las cualidades de un determinado sitio, lugar o región para ser conservada.

Pensando al paisaje, como objeto de estudio de la geografía, en 1988 Whittow (citado en Ojeda, 2011: 3), indica la apreciación de un nuevo carácter geofísico del paisaje, refiriéndose a la forma de la superficie de cualquier lugar, rural o urbano, que incluye tanto los rasgos naturales como los modelados por el hombre, es decir, tanto los paisajes naturales como los antropizados. De esta manera, se van incorporando al paisaje elementos cuyo contexto es de orden social y cultural, sin dejar de considerar que es un concepto de esencia geográfico; en este sentido Sauer lo define como “un área compuesta por una asociación distintiva de formas, tanto físicas como culturales” (Sauer, 2006: 5). El autor penetra en lo que luego denomina geografía cultural, disciplina que analiza las transformaciones del paisaje natural –en cultural– debido a la acción del ser humano, estudiando la relación cambiante entre hábitat y hábitos (Galindo y Sabaté, 2009: 24), siendo el paisaje el resultado de la interrelación entre cultura, acción del hombre y evolución espontánea de la realidad natural, organizada en sistemas naturales y artificiales, sometida a los cambios espontáneos y a las acciones humanas en un juego combinado de factores ecológicos y antrópicos (Camacho, 2008: 381).

Se va adentrando y dando fuerza a las relaciones entre los elementos que forman la tríada inseparable ser-naturaleza-cultura. Los elementos ecológicos se refieren a los dispuestos por la naturaleza; y los antrópicos, a todos elementos en los que el hombre es productor y producto: su ser, las actividades cotidianas, la cultura, el mundo simbólico que construye y a la vez construye en un bucle infinito y reorganizador.

Enlazando lo anteriormente expresado, Nogué define al paisaje como un complejo, cuya organización y dinámica se fundamenta en las interrelaciones de carácter social y cultural, sobre una base natural, material (Nogué, 2010: 124). De esta manera Gómez y otros (2010: 2), indican que el paisaje viene ocupando recientemente un lugar relevante en temas de planificación y gestión territorial y, cada vez más, supone el marco biofísico o medio natural.

Desde el punto de vista sociocultural, Veyne (1988), lo interpreta como la objetivación de las prácticas sociales tanto de carácter material –estructura– como imaginario –superestructura– (citado por Ojeda, 2011). Entonces, los paisajes se convierten en huellas naturales y culturales objetivamente presentes en cada territorio y subjetivamente en cada percepción (Ojeda, 2004).

En este mismo orden, Álvarez (2011: 72), indica recientemente, la aparición de un área cultural, denominada paisaje cultural, el cual se puede describir como la transformación de una parte de la naturaleza, que realiza el hombre para configurarla, usarla, gestionarla y, también, disfrutarla de acuerdo con patrones que emanan de su propia cultura. De esta manera, se puede resumir que el paisaje cultural no es algo nuevo, sino que su concepto estaba oculto y diluido, debido a los diversos usos y procesos que los antropólogos, geógrafos, sociólogos, han hecho del lugar, de la región del territorio.

En el año 2000, Jardí (citado por Ojeda, 2011), expresa que el estudio del paisaje aporta a la integración de una real ciencia multidisciplinar, que es necesario definir en forma más concreta y clara, y de resituar dentro del competitivo mundo de las ciencias actuales. De esta manera, Jardí, le aporta gran sentido cultural y una carga social importante, pues el paisaje es el medio en el cual se desarrollan los procesos sociales.

A modo de conclusión, dada las afirmaciones antes expuestas, se hace incuestionable que el paisaje es la cultura territorial de un pueblo (Zoido, 2004: 6), considerando que forma parte del resultado de la vida cotidiana, la gestión que realizan los habitantes en su territorio y de la gestión de lo material y la utilización de los recursos naturales, que en este se encuentren, no sólo para satisfacer las necesidades de supervivencia del ser humano (casa, comida, vestidos) sino, el empleo de las bondades que la naturaleza le otorga en sus creaciones imaginarias, mitos leyendas, que forman parte del habitar del ser.

NOTAS

[1] Véase Morin, E., Ciurana, E. y Motta, R. (2002). *Educación en la era planetaria*. España: Editorial Gedisa, S.A.

[2] Véase Morin, E. (1999). *La Cabeza Bien Puesta. Bases para una Reforma Educativa*. Buenos Aires: Nueva Visión. pp.14.

[3] Barbier, E. (1989), en su publicación *The economic value of Ecosystems:1 - Tropical Wetlands*. LEEC. Gatekeeper Series 89-02. Define Valores de uso directo: son los beneficios resultantes de la explotación de los recursos del humedal o de la interacción con el mismo. Valores de uso indirecto: son los valores económicos que tienen los bienes y servicios ambientales por algunos usos no observables que dificultan una cuantificación inmediata del beneficio. Valores de no uso: son los beneficios que no se derivan ni del uso directo ni indirecto. Los valores de opción y existencia (legado, patrimonios) constituyen ejemplos de este tipo de bienes o legados.

[4] Véase Morin, E. (2011). *La Vía. Para el futuro de la humanidad*. España: Paidós.

[5] Véase Morin, E. (1996) Pensamiento Ecologizado. *Gazeta Antropología*, (12).

[6] Véase Capra (1996). *La Trama de la Vida*. Barcelona: Anagrama

[7] Véase Capra (1996), Señala que Arne Naess (filósofo noruego) distingue a finales de 1960 entre ecología superficial y profunda. Esta distinción aún está aceptada hoy día entre el movimiento ecofilosófico. Indica que la ecología superficial es

antropocéntrica, es decir, está centrada en el ser humano, donde este está por encima de todo valor y separado de la naturaleza, dándole a esta un valor netamente instrumental. La ecología profunda, no separa a los humanos –ni a ninguna otra cosa– del entorno natural. Ve al mundo, no como una colección de objetos aislados, sino como una red de fenómenos interconectados e interdependientes. La ecología profunda reconoce el valor intrínseco de todos los seres vivos y ve a los humanos como una mera hebra de la trama de la vida.

[8] Leff, E. (2006). “Complejidad, Racionalidad Ambiental y Diálogo de Saberes”. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional Interdisciplinar de participación, animación e intervención socioeducativa. Universidad Autónoma de Barcelona. España, 2005.

[9] Véase Morin, E., Ciurana, E. y Motta, R. (2002). *Educación en la era planetaria*. España: Gedisa, S.A.

[10] Aludiendo a la hermosa expresión de Fritjof Capra (1996).

[11] Véase Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. España: Gedisa

[12] Véase Mandelbrot, B. (1997). *La Geometría Fractal de la Naturaleza*. España: Tusquets Editores.

[13] Mandelbrot, (op.cit.) acuña el término fractal a partir del adjetivo latino fractus. El verbo correspondiente es frangere que significa “romper en pedazos”. Fractus significa también irregular.

[14] Véase Morin, E. (1999). *La Cabeza Bien Puesta. Bases para una Reforma Educativa*. Buenos Aires: Nueva Visión. pp.13

[15] Véase Morin, E. (1986). *Naturaleza de la Naturaleza. El método I*. 2ª Ed. España: Cátedra. pp.128-129.

[16] Dudley, N. (Ed.) (2008). Directrices para la aplicación de las categorías de gestión de áreas protegidas. Gland, Suiza: UICN.

[17] Claudio Gay (1800-1873), nacido en Francia. Se destacó en varias ramas del saber, fue naturista e historiador. Contratado por el Gobierno de Chile en 1830 para emprender diversas investigaciones científicas sobre Chile, formó un gabinete de historia natural con una extensa colección de animales y plantas que posteriormente se transformó en Museo Nacional de Historia Natural de Chile.

Referencias

APONTE, G. (2003). “Paisaje e identidad cultural”. *Tabula Rasa*, (1), pp. 153-164. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=396000107>

BARBIER, E. (1989). “The economic value of Ecosystems 1: Tropical Wetlands. LEEC”. *Gatekeeper Series* 89-02. Recuperado de <https://pubs.iied.org/pdfs/8043 IIED.pdf>

CAMACHO, J. (2008). “La gestión del paisaje”. *Cuadernos Geográficos*, (43), pp. 377-388. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17104322>

CANIHUANTE, G. (2005). “Paisaje y turismo en la formación de la identidad de Chile”. *Aportes y Transferencias*, 1(009), pp. 75-92. Recuperado de

<http://www.https://www.redalyc.org/pdf/276/27690105.pdf>

CAPRA, F. (1998). *La Trama de la Vida*. Barcelona: Anagrama

CEP. (2000). *Convenio europeo del paisaje*. Recuperado de: http://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-yestrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf

DUDLEY, N. (Ed.) (2008). *Directrices para la aplicación de las categorías de gestión de áreas protegidas*. Recuperado de <https://portals.iucn.org/library/efiles/documents/PAPS-016-Es.pdf>

ELBERS, J. (Ed.). (2011). *Las áreas protegidas de América Latina: Situación actual y perspectivas para el futuro*. Recuperado de <https://portals.iucn.org/library/efiles/documents/2011-019.pdf>

GALINDO, J. y Sabaté, J. (2009). "El valor estructurante del patrimonio en la transformación del territorio". *Apuntes*, 22(1), pp. 20-33. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v22n1/v22n1a03.pdf>

GARMENDIA, A., Salvador, A., Crespo, C. y Garmendia, L. (2005). *Evaluación de impacto ambiental*. España: Prentice Hall.

GÓMEZ, A., Olivia, M., Salvá, M. y Salvador, F. (2010). "El paisaje como valor patrimonial en los espacios protegidos: el caso del parque nacional de sierra nevada (España)". *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XIV (346). Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-346.htm>.

LEFF, E. (2006). "Complejidad, racionalidad ambiental y diálogo de saberes". *I Congreso Internacional Interdisciplinar de participación, animación e intervención socioeducativa*. Departamento de Pedagogía sistemática y social de la Universidad Autónoma de Barcelona, España.

MANDELBROT, B. (1997). *La Geometría Fractal de la Naturaleza*. España: Tusquets.

MORIN, E. (1986). *Naturaleza de la Naturaleza. El método I*. España: Cátedra.

___ (1996) "Pensamiento Ecologizado". *Gazeta Antropología*, (12). Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G12_01Edgar_Morin.html

___ (1999). *La Cabeza Bien Puesta. Bases para una Reforma Educativa*. Buenos Aires: Nueva Visión

___ (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. España: Editorial Gedisa

___ (2011). *La Vía. Para el futuro de la humanidad*. España: Paidós.

MORIN, E., Ciurana, E. y Motta, R. (2002). *Educación en la era planetaria*. España: Gedisa.

NOGUÉ, J. (2010). "El retorno al paisaje". *Enrahonar*, (45), pp. 123-136. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677021>.

OJEDA, C., (2011). "Estado del Arte en las conceptualizaciones del paisaje y el paisaje urbano. Una revisión bibliográfica". *GeoGraphos*, 2(7), pp. 1-17. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3646670>

SAUER, C. (2006). "La morfología del paisaje". *Revista Latinoamericana Polis*,

(15). Recuperado de <http://www.polis.revues.org/5015;doi:10.40000/polis-5015>

WAGNER, H. y Fortin, M. (2005). "Spatial analysis of landscapes: concepts and statistics". *Ecology*, (86), pp. 1975-1987. Recuperado de <http://www.esajournals.org/doi/abs/10.1890/04-0914>

ZOIDO, F. (2004). "El paisaje patrimonio público y recurso para la mejora de la democracia". *PH*, 50 (1), pp. 66-73. Recuperado de <http://www.adta.es/actuaciones/forestier/elpaisajepatrimoniopublico.pdf>.

Datos del autor

Carlos Miguel Ortiz Córdova es Doctor en Patrimonio Cultural por la Universidad Latinoamericana y del Caribe (Venezuela), Magíster en Gerencia Ambiental, Ingeniero Químico (UDO, Venezuela). Profesor Titular de la Universidad Politécnica Territorial "Clodosbaldo Russián". Profesor invitado de los cursos Gestión de Ecosistemas y Evaluación de Proyectos Ecosostenibles, del programa de Maestría en Gerencia del Turismo Sostenible de la Universidad Latinoamericana y del Caribe (ULAC). Profesor internacional invitado del Instituto Tecnológico las Américas (ITLA), para el proyecto de creación/inicio del Politécnico ITLA, República Dominicana.

[ARTÍCULO]

Hacia una semiótica de lo cutre

Massimo Leone

Universidad de Turín (Italia)
Universidad de Shanghái (China)
Email: massimo.leone@unito.it

Recibido: 3 de mayo, 2020

Aceptado: 15 de junio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

[*] Nota del autor:

Una primera versión de este texto ha sido presentada en la Universidad Ostelea de Barcelona, gracias a una invitación de Elsa Soro, el 4 de junio de 2019. Le agradezco mucho esta oportunidad y expreso mi gratitud igualmente a los estudiantes que escucharon y comentaron la conferencia.

Towards a semiotics of the shabby

Cómo citar este artículo:

Leone, M. (2019). Hacia una semiótica de lo cutre. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (84–98)

Resumen

El ensayo define la semántica de la vejez, de la antigüedad, y de lo *vintage*, en relación con los cuerpos, a los objetos, y a las ciudades. Lee las tendencias culturales y los procedimientos semióticos de modernización y de antiguación como epifenómenos de condiciones más generales de las semiosferas. Concluye que el exceso de embellecimiento colectivo conduce a una paradójica estética de lo feo e incluso de lo cutre, en la que lo que no es bello y no aparenta ningún esfuerzo de embellecimiento es percibido como fuente semiótica de autenticidad.

Palabras clave

Cutre, Antiguación, Vintage, Modernización, Estética

Abstract

The essay defines the semantics of oldness, antiquity, and vintage, in relation to bodies, objects, and cities. It reads the cultural trends and the semiotic procedures of modernization and antiquation as epiphenomena of more general conditions of the semiospheres. It concludes that the excess of collective embellishment leads to a paradoxical aesthetics of the ugly and even of the squalid, so that what is not beautiful and does not manifest any beautification effort is perceived as a semiotic source of authenticity.

Keywords

Shabby, Antique, Vintage, Modernization, Aesthetic

“La belleza es finita. La fealdad es infinita, como Dios”
Umberto Eco (2007), *Historia de la fealdad*

1. Lo viejo y lo mayor: análisis semántico

La antigüedad y la vejez, en castellano como en otras lenguas, ocupan espacios cercanos pero distintos de la semántica cultural. En italiano, se puede decir de una persona que es vieja, no que es antigua. “Antiguo” se atribuye

como adjetivo a un individuo sólo de manera irónica, usualmente para indicar que alguien adopta un comportamiento más en línea con épocas pasadas que con la presente. En el discurso políticamente correcto, sin embargo, raramente de una persona vieja se dice que es tal. En italiano se utiliza más bien el adjetivo *anziano*, en castellano *mayor*, en inglés *elderly*, etc. Sería interesante averiguar cuándo exactamente en la historia de las lenguas se introdujeron y empezaron a volverse hegemónicos estos eufemismos [1].

De todas formas, queda bastante claro que, desde el punto de vista de una historia de las mentalidades, ellos señalan un cambio de actitud hacia la vejez o, como se dice con otro eufemismo, la tercera edad. Según la concepción estructuralista de la lengua, el adjetivo *viejo* deriva su sentido de la oposición con el antónimo *joven*; por lo tanto, a la valorización eufórica del segundo no puede no corresponderle una valorización disfórica del primero: es viejo él que ha perdido de manera irrecuperable su juventud, y todas sus virtudes con ella. *Mayor* también tiene un antónimo, *menor*, pero evidentemente no es de ello que deriva su sentido en el campo semántico de las designaciones de edad (Widlak 1972). Al revés, la carga semántica estructural de la palabra se origina no gracias a la relación de contradicción con *joven* sino a la relación de contrariedad con *viejo*. No decimos de alguien que es mayor para no decir que es joven, sino para no decir que es viejo.

Los dos adjetivos, de hecho, designan diferentes papeles temáticos [2], que conllevan una distinta estructura narrativa y, especialmente, una configuración diferente de lo que la semiótica generativa llama “el actante observador”, o sea, un distinto punto de vista sobre el contenido narrativo de la palabra [3]. De alguien que se diga que es viejo se cuenta implícitamente un relato que tiene como su triste conclusión la muerte. Es el relato de una decadencia física y mental ineluctable, un declino de todas las facultades si comparadas a las de las edades anteriores, cuyo único destino posible es el deshacimiento total, la paulatina pero cotidiana e inexorable deterioración del cuerpo y de sus habilidades. El viejo va a morir. Es suficiente decir que alguien es viejo para sugerir que, pronto, no vivirá más. El viejo es alguien que ya está falleciendo mientras que se dice de él que es viejo.

El adjetivo *mayor* no tiene esta implicación. En ello, es como si el actante observador cerrara los ojos antes la evidencia de la muerte, y la pusiera entre paréntesis.

Ya se entrevé, entonces, la cuestión de por qué las sociedades occidentales modernas hayan adoptado este eufemismo de manera creciente [4]: para rechazar de sí y de los demás la idea de la muerte; de manera que *viejo* ya solo se dice a alguien de manera agresiva y normalmente hablando de él en la tercera persona, para subrayar no solamente que pronto se irá a morir, sino también que no nos importa demasiado de esta muerte. No diríamos de nuestra madre que es vieja, pero lo diríamos de la madre de alguien que no sea nuestro amigo, y de la madre de nuestro enemigo incluso diríamos, en italiano, que es una *vecchia bacucca*, un “viejales”, en español, utilizando lo que los lingüistas llaman un “disfemismo”, o sea el opuesto de un “eufemismo” [5].

2. El sentido de la antigüedad

¿Pero porque de una persona no se puede decir que es “antigua” si no de manera chistosa? La razón principal es que, en muchas lenguas, con el adjetivo “antiguo” y sus equivalentes indicamos de algo que ha sobrevivido a la muerte, y por eso mismo ha adquirido una especie de aura [6]. Los objetos antiguos no son viejos exactamente porque son sobrevivientes, o sea, no se murieron en su época, y aún menos van a morir en las temporadas siguientes. El hecho de haber sobrevivido a su propia época les otorga de alguna manera una especie de inmortalidad. Puede ocurrir a un individuo que sobreviva a una guerra, a una catástrofe natural, e incluso, por hacerse extremadamente mayor, a todos los individuos de su época.

En todos estos casos, y sobre todo en el último, las personas también se ven atribuida una especie de aura, incluso cuando no tengan virtudes particulares. Los medios de comunicación, por ejemplo, celebran muy a menudo individuos que no tienen otra cualidad que la de haber sobrevivido a la mayoría de sus coetáneos. Sin embargo, de estos campeones de longevidad tampoco se dice que son “antiguos”, porque, aunque hayan sobrevivido a su época, es cierto que su triunfo es temporáneo, y que pronto se morirán. Un sobreviviente humano no deja por eso de ser viejo, incluso muy viejo. Los objetos sobrevivientes, al revés, se vuelven antiguos no solamente porque sobrevivieron a la mayoría de los objetos de su época, sino también porque probablemente sobrevivirán a la mayoría de los objetos contemporáneos.

En la antigüedad de un objeto, de hecho, se celebra una capacidad específica de sobrevivir. No es claro por qué razón algunos individuos sean extraordinariamente longevos. Seguramente, la longevidad resulta de una combinación misteriosa de factores no intencionales, como la predisposición genética, e intencionales, como el hecho de no fumar, por ejemplo. En los objetos, sin embargo, la capacidad de sobrevivir es totalmente no intencional. Los objetos sobreviven porque no tanto la época en la que fueron producidos, sino las posteriores decidieron, de manera más o menos intencional, no destruirlos, o incluso preservarlos de la destrucción a través de procedimientos explícitos de conservación no solamente material sino también cognitiva: se protege el objeto en su integridad física, pero a veces se protegen también los conocimientos relacionados a él, al entorno de su producción y originaria fruición, a su historia a través del tiempo, a su sentido en las distintas épocas. Las sociedades occidentales han institucionalizado estos procedimientos de conservación de la integridad física y cognitiva de los objetos a través de la creación y el desarrollo de lugares, procedimientos, y saberes específicos, los de las actividades museísticas y de restauración [7].

3. Cronografía íntima

Los objetos antiguos en general gustan porque hablan de épocas pasadas y de su idea de belleza, pero gustan también porque su capacidad de sobrevivir transmite un sentido de inmortalidad [8], particularmente apreciado en temporadas inseguras, en las que las sociedades conciben el futuro de manera angustiosa. Si los objetos antiguos se hicieron antiguos, de hecho, es porque contienen en ellos unos rasgos que les han permitido atraer

la benevolencia de todas las épocas siguientes a la de su producción, unos rasgos estéticos que, por lo tanto, irradian universalidad. Un ejercicio instructivo consiste en dar una vuelta por su propia casa, intentando determinar la cronología de los objetos que ella contiene, preguntándose, después, si se puedan clasificar como objetos “antiguos” o “viejos”. No siempre es fácil datar los objetos. Incluso una datación aproximativa, sin embargo, permite individuar objetos que son relativamente nuevos, como los dispositivos digitales, por ejemplo, y los que son relativamente viejos, como la vajilla. De los elementos de la vajilla, es interesante preguntarse cuáles serían clasificables como viejos, cuáles como antiguos [9]. En general, la vajilla vieja no se guarda; dañada, estropeada, a veces incluso peligrosa — como las sartenes antiadherentes rasgadas — se guarda solamente por falta de dinero, o del tiempo necesario para comprar una nueva y tirar la vieja. La vajilla solamente puede ser antigua cuando su forma o el conocimiento de su historia revelen que se trata de objetos sobrevivientes. Un armario empotrado en mi casa guarda, por ejemplo, una vajilla completa para dieciocho personas que seguramente no es moderna, y que tampoco se podría sencillamente clasificar como vieja (*Fig. 1*).



Figura 1

Algunos de los rasgos de su antigüedad son objetivos: el número, por ejemplo: nadie hoy en día, y especialmente un hombre soltero, compraría vajilla para dieciocho personas. La vajilla en cuestión es una reliquia material y simbólica de otra época, cuando las familias italianas todavía eran numerosas, tenían la costumbre de juntarse para comer con otras familias numerosas, e incluso disponían de espacios domésticos suficientemente anchos para hacerlo. El material y el diseño de la vajilla, pues, constituyen otras indicaciones temporales objetivas: cerámica italiana *Richard Ginori*, como se lee en el sello impreso en la parte posterior de los platos, con motivos floreales pintados a mano. La forma y el color de las flores son los típicos de los años setenta, como puede intuir fácilmente cualquier tenga alguna familiaridad con la vajilla de esa época. Estos platos entonces no son nuevos, pero tampoco son viejos, en el sentido que quien los admira entiende que han sobrevivido a su época, pero también que tienen una fuerza en este caso no tanto material cuanto simbólica para sobrevivir a la temporada presente. Se podrán no utilizar, pero se guardarán, e incluso se podrán vender, pero no se venderán como vajilla vieja a un trapero sino como vajilla antigua a un anticuario, a un precio incluso mayor del precio al que fueron comprados.

Pero la antigüedad no es solo objetiva sino también subjetiva, en el sentido que depende de la disponibilidad de relatos a propósito de su existencia. Cuando se compran objetos en una tienda anticuaria normalmente se pregunta por los detalles de su origen, exactamente porque este tejido narrativo alrededor de los objetos aumenta el aura relacionada a su capacidad de supervivencia, como acontece de forma espectacular con los objetos rescatados de escenas de guerra o de catástrofe. No sé mucho de la vajilla años Setenta en mi casa, pero sé que la compraron mis padres cuando se casaron. Sé también que falta uno de los dieciocho platos, y que lo rompió mi tío, el entonces joven hermano de mi madre, durante una cena; sé también que mi padre se enfadó mucho.

El hecho de que los platos sean antiguos no conlleva de inmediato que sean apreciados estéticamente, ya que esto depende de la relación de gusto entre la época de su producción y la en la que sobreviven. Esta relación muda en el tiempo. En los años Noventa, por ejemplo, muchos considerarían las decoraciones floreales de estos platos como kitsch, justamente en relación con el minimalismo predominante en la época de su supervivencia. Hoy, sin embargo, no solamente el gusto floreal de los Setenta se ha puesto de moda otra vez, sino estos platos han adquirido también una connotación simbólica particular, relacionada esencialmente a la nostalgia; de este punto de vista, no son sencillamente antiguos, sino también se podrían calificar como “vintage”. La diferencia es la siguiente: en los objetos antiguos, admiramos la capacidad de sobrevivir a épocas que no existen más, pero valoramos los objetos, no las épocas; los objetos vintage también son sobrevivientes, pero lo que admiramos en ellos no son las cualidades detrás de esta supervivencia, sino la época de la que sobrevivieron. Se valora el objeto antiguo en relación con los del presente, pero se valora la época de los objetos vintage en relación con la época presente [10]. Esta vajilla, entonces, habla de una temporada en la que las jóvenes parejas italianas tenían dinero y entusiasmo para comprar casa, imaginar familias grandes y con muchos amigos reunidos alrededor de la mesa, e invertían en objetos relacionados a esta imagen, objetos de buena calidad, que se compraban para que durasen en el tiempo e incluso se pudiesen pasar a la generación siguiente. No importa que, en realidad, mis padres hayan utilizado esta vajilla muy pocas veces; lo que importa es el imaginario individual y social que estaba detrás de ella, un imaginario que, no existiendo más en la sociedad italiana, queda como sentido vintage de estas reliquias de cerámica, un sentido que es nostálgico a la vez desde el punto de vista individual y social: ni yo ni la sociedad que me rodea imaginamos hoy que estos platos puedan ser utilizados por familias numerosas y entusiastas; al revés, quedan encerrados en un armario empotrado, como huella silenciosa de una temporada histórica y emocional que probablemente no volverá nunca.

4. Lo viejo, lo antiguo, y lo *vintage* en las ciudades

Es interesante preguntarse si la distinción entre viejo, antiguo, y *vintage* pueda aplicarse también a las ciudades. De las ciudades como Roma e Isfahán no decimos que son viejas, sino que son antiguas. Algunos de sus edificios más importantes y la estructura de algunos de sus barrios han

sobrevivido al pasaje de las temporadas, con su potencial destructivo de guerras, pillajes, y catástrofes, gracias a características excepcionales. En los foros imperiales de Roma celebramos especialmente la resistencia material del mármol, así como el poder político, económico, y simbólico detrás de su uso: actualmente, muy pocos poderes públicos o privados podrían permitirse construir con un material tan lujoso. Pero celebramos también la capacidad de construcción, con una técnica arquitectónica y un conocimiento de los materiales que han desafiado el tiempo no solamente desde el punto de vista físico de la permanencia de las formas, sino también desde el punto de vista semiótico de la persistencia de una valoración estética. Algunos de los objetos que más delectaban a los antiguos romanos, como las estatuas, por ejemplo, siguen atrayendo nuestra admiración.

¿Qué quiere decir, entonces, que una ciudad es “vieja”? En general, este adjetivo no se utiliza para designar un conjunto urbano en su totalidad, sino de manera comparativa, por ejemplo, cuando se quiere subrayar la presencia de una ciudad vieja en relación con una moderna con la misma denominación. El corazón medieval de la ciudad de Lyon, en Francia, se denomina *Vieux Lyon* para distinguirla de la parte nueva. Lo mismo acontece en muchas otras ciudades en las que un barrio más antiguo sobrevive a lado de uno más moderno. Cuando se califica un barrio, o un edificio, como “viejo”, sin embargo, se hace no tanto para subrayar comparativamente su antigüedad en relación con otros barrios o edificios más recientes, sino otorgándole una connotación que es muy parecida a la que se atribuye a un individuo designado como “viejo”. Un barrio viejo, diferentemente de un barrio antiguo, es uno en el que ya se manifiesta, a los ojos del visitador ajeno, un aliento de decadencia y de muerte, no rescatado por la idea de una supervivencia a través de las épocas. En muchos casos, son los barrios pobres de una ciudad, así como los edificios pobres de un barrio, a envejecer antes que los demás. Es un rasgo, esto, que caracteriza la vejez humana también: hay ricos que envejecen más rápidamente que los pobres, y pobres que envejecen más despacio que los ricos, pero en general luchar contra la inexorable entropía física del cuerpo requiere una inversión de tiempo y de dinero, además de unas condiciones generales de vida y de un entorno sociocultural privilegiados. Los que consiguen lograr estos recursos envejecen más paulatinamente, y al mismo tiempo envejecen más despacio los edificios o los barrios en los que se hayan utilizados buenos materiales y técnicas constructivas valientes. En algunos casos, estos materiales y estas técnicas son tan sobresalientes que sobreviven extraordinariamente al tiempo, especialmente en comparación a los otros barrios y edificios, hasta lograr una condición de antigüedad.

Lo que se encuentra en edificios y barrios viejos es, al revés, una configuración desordenada de signos de descomposición: el asfalto de las carreteras se llena de cicatrices, las veredas de huecos, las paredes de manchas y costras, las puertas se salen de sus bisagras, las ventanas se desencajan, los vidrios se rompen, quedan por todo lado viejas tuberías, mobiliario urbano fracasado, plantas raquíticas, y luego polvo, basura, excrementos de animales. La descomposición no se manifiesta sólo visualmente sino incluso a través de los otros sentidos: las calles huelen a alcantarillas, a botes de basura no vaciados, a polvo; toda superficie

arquitectónica parece irregular y áspera al tacto, ya que todo queda seco y craqueado, o incluso inundado de agua no controlada y, por lo tanto, barroso. Una vegetación salvaje empieza a reconquistar el espacio de la civilización, e hierbas de formas monstruosas nacen en los intersticios de la ruina urbana.

5. “Antiguación” y “modernización”

¿De qué manera entonces este paisaje indudablemente disfórico puede adquirir unas connotaciones positivas? Seguramente no a través de un proceso histórico de “antiguación”. La “antiguación” es un procedimiento contrario a la “modernización”. Modernizar algo o incluso alguien (en este caso, se habla más bien de “rejuvenecimiento”) significa atribuir a una estética relacionada a una temporada pasada algunos rasgos que, al revés, comunican una relación con el tiempo presente; se puede rejuvenecer la cara de un hombre a través de un corte de pelo a la moda, por ejemplo, pero también se puede rejuvenecer un edificio a través de una nueva capa de pintura, o un barrio entero a través de la implantación de nuevo mobiliario urbano. El proceso de antiguación es más complejo. En el caso de individuos se habla más a menudo de “envejecimiento”, una operación que, cuando sea artificial, conlleva una estética diferente de la del rejuvenecimiento, ya que en este caso no se trata de contrarrestar y disimular los signos del pasaje del tiempo (la decadencia física de la cara, por ejemplo) o de distraer a través del uso de elementos que estén relacionados, al revés, a la juventud (unas zapatillas de adolescente, por ejemplo), sino de simular una aceleración repentina del proceso natural de descomposición de la materia, atribuyendo a las formas, además, los rasgos típicos de temporadas pasadas.

La antiguación es un procedimiento típico de los falsarios: ya que lo que es antiguo perfuma de inmortalidad, y por lo tanto adquiere un valor económico superior, es normalmente provechoso simular la vejez de una pintura, de un libro, de una moneda, etc. La historia de los falsos está llena de episodios de este tipo, como por ejemplo las falsas copias del *Sidereus Nuncius* de Galilei que un falsario italiano hace pocos años produjo poniendo en el horno su papel, de manera a hacerle adquirir la consistencia y el color del siglo XVII [11].

Ambos la modernización o rejuvenecimiento y la antiguación o envejecimiento producen falsos, ya que configuran una fenomenología y una estética cuya significación se refiere a una temporada o a una época que no es la de la ontología del cuerpo o del objeto, sino se superpone a ella para lograr unos efectos retóricos usualmente positivos: normalmente, se intenta rejuvenecer el cuerpo para venderlo mejor, como se intenta envejecer un libro para venderlo mejor; y esto porque, como se ha subrayado antes, con el pasar del tiempo el cuerpo no se hace antiguo, sino tristemente viejo, mientras que un objeto viejo puede ser vendido como antiguo, y entonces como más valioso, bajo ciertas condiciones. En ambos casos, de todas formas, el falso consigue sus objetivos semióticos únicamente cuando no se perciba como falso; al revés, la cara vieja y rejuvenecida en la que se perciba el esfuerzo de rejuvenecimiento y su mentira provoca un efecto de comicidad involuntaria, perfectamente descrita por Pirandello (1908) y comentada por Umberto Eco

(1985). De manera análoga, un objeto en el que se percibe una tentativa de antigüación transmite normalmente un sentido de kitsch. La cara vieja y grotescamente rejuvenecida parece aún más vieja, como el edificio decadente en el que se busque una modernización por medios superficiales, por ejemplo, a través de una simple nueva capa de pintura; el objeto torpemente envejecido revela aún más tristemente su carácter de objeto contemporáneo, o sencillamente viejo, así como aparece grotesco un cuerpo del que se simule patosamente la vejez.

Es preciso preguntarse, entonces, si un barrio entero se pueda transformar a través de un proceso de antigüación, y con cuales resultados. Arquitectos y planeadores urbanos manejan un lenguaje a través del cual consiguen atribuir una connotación de modernidad ficticia o de antigüedad ficcional a un conjunto de edificios, calles, plazas, etc. Los adoquines, por ejemplo, son elementos típicos de este lenguaje. Es suficiente transformar una calle de asfaltada a adoquinada para conferirle un aura de antigüedad. Este lenguaje funciona de manera bastante elemental: ya que muchas calles europeas antiguas contienen adoquines, situarlos en las calles nuevas en lugar del asfalto desprende una connotación de antigüedad. El resultado, sin embargo, muy a menudo es insatisfactorio, en el sentido que los adoquines nuevos parecen demasiado intactos y regulares en relación con los viejos, los cuales deben su forma irregular a la acción abrasiva paulatina de millares de pasos y ruedas. La antigüación de la calle, entonces, no produce un efecto de antigüedad sino uno de kitsch y de inautenticidad. Quien pasea por una calle torpemente maquillada como antigua tendrá la sensación de estar rodeado por un sucedáneo moderno de la antigüedad, lo que normalmente transmite un sentido de modernidad y lejanía del pasado aún mayor de la modernidad misma. Es el efecto típico de todos los barrios antiguos reconstruidos con materiales y técnicas modernos, como las calles comerciales alrededor del jardín de Yuyuan (豫園) en Shanghái (Fig. 02), las cuales proponen de manera más o menos sofisticada una atmosfera estética bastante parecida a las de las reconstrucciones de los parques de atracciones: el espectador incluso admira la reconstrucción, pero no consigue liberarse de la idea que se trata de una reconstrucción, que lo que está viendo no es el verdadero barrio sino un simulacro ficticio de él.



Figura 2

Los barrios hípster manifiestan una declinación sofisticada y nostálgica de la antigüación, pero no resultan más auténticos, al revés: proponen una gentrificación del pasado que incluso perturba a los que en el pasado vivieron y acumularon memorias, como las personas mayores, por ejemplo. La antigüación substitutiva produce un sentido de kitsch principalmente porque reproduce objetos antiguos con materiales nuevos o connotados como tales; la antigüación hípster recupera objetos auténticos del pasado, pero los coloca en un contexto de modernidad, así produciendo a menudo un efecto grotesco.

Un barrio antiguo nos habla del pasado bajo la forma de su supervivencia, transmitiendo un sentido de inmortalidad o, por lo menos, resiliencia al pasar del tiempo; un barrio moderno nos habla del presente pero también del futuro, con sus formas, sus materiales, su topología, y sus colores; en este caso también la modernización forzosa puede dar lugar a un efecto de artificialidad, como ocurrió hace pocos años cuando el edificio de las facultades humanísticas de la Universidad de Turín, un horror arquitectónico sin remedio de los años Sesenta, fue “modernizado” con una capa de materiales translucidos, ocultando la enorme pintura mural que decoraba una de sus paredes (*Fig. 03*); se descubrió, después de poco tiempo, que esta cara modernizada celaba un esqueleto que no solamente era viejo, sino también era mortífero, ya que estaba repleto de asbesto. Pero incluso los barrios auténticamente modernos pueden no transmitir una connotación positiva cuando quien la recibe, individua y colectivamente, está bajo el influjo de una psicología social depresiva, que desconfía en el futuro y ve en él una amenaza más que una promesa. En las ideologías temporales que atribuyen al futuro una connotación negativa, la modernidad de los objetos evoca la catástrofe ineluctable de la sociedad, sus contradicciones presentes, los conflictos que generan y las tragedias que, temprano o tarde, conllevarán.



Figura 3: “Palazzo Nuovo”, Universidad de Turín.

6. La fascinación para lo viejo

Si el falso antiguo decepciona, si el *hípster* extraña y el moderno espanta, no hay que sorprenderse si en las estéticas contemporáneas se produce una nueva fascinación no para lo antiguo, ni para lo moderno, ni para lo vintage, sino para lo viejo; lo verdaderamente viejo. Lo que gusta sobre todo a las elites estéticas europeas, a los pioneros y exploradores de las nuevas sensibilidades culturales, es el aura de autenticidad que se desprende de lo

viejo, de lo que manifiesta los efectos destructivos del tiempo sin ni siquiera intentar disimularlos. Un objeto viejo, por ejemplo, es un objeto que no ha podido lograr la dignidad de lo antiguo o la sofisticación de lo vintage; es un objeto que muestra en su cuerpo los signos de descomposición dejados por un tiempo que pasa inexorable. Este objeto que se desmorona delante de nuestros ojos nos habla de su muerte inminente con una sinceridad que no se encuentra en la pretensión de lo antiguo, en el orgullo de lo moderno, o en la suficiencia de lo vintage; es una autenticidad moribunda e incluso fea, ya que su carácter perecedero se debe esencialmente a la pobreza de los materiales, a la ineptitud de las técnicas constructivas, a la inadecuación de las formas.

Surgen paulatinamente pero inexorablemente en la semiosfera — en la de los medios analógicos como en la de los digitales — signos de una tendencia más y más perceptible, que resulta esencialmente de una inextinguible sed de autenticidad: por un lado, el futuro ya no depara potencialidades de autenticidad, ya que el género retórico de la promesa ha perdido su valor; hoy ciertamente ya no se cree más en las propuestas de líderes políticos carismáticos, y solamente queda una legitimidad de este discurso del futuro en ámbitos sociales particulares, como el del fundamentalismo religioso, por ejemplo. Las teorías de la conspiración y los otros discursos de la sospecha, de momento tan populares especialmente en las redes sociales, incluso siguen socavando la credibilidad de la ciencia como dispensadora de representaciones atendibles del futuro [12]. En mucha parte de la Europa occidental, existe casi como un sentido común de la incertidumbre, una resignación difusa hacia la constatación que no se puede saber cuánto exactamente durará la cohesión política de la Unión Europea, cuándo el Reino Unido saldrá de Europa, Barcelona de España, cuándo la contaminación global acabará con el clima, etc.

Por otro lado, las representaciones del pasado tampoco logran conquistar la confianza de las sociedades: el “falso profundo”, o *deep fake*, como se dice en inglés, se está apoderando de muchos de los discursos que, tradicionalmente, han representado el pasado y, por lo tanto, la memoria de las comunidades; no solamente es difícil averiguar lo que acontece hoy, y distinguir lo verdadero de lo falso, sino el pasado también, y las imágenes de él depositadas en la tradición, empiezan a volverse objetos de sospecha generalizada. La antigüedad tampoco se sustrae a este revisionismo digital, por el cual todo lo que sobrevive al tiempo no suscita más admiración sino escepticismo y, más en general, una actitud cínica hacia la belleza. El origen de este cinismo es simple: ya que muy a menudo los expedientes de la ficción digital son utilizados para embellecer lo que es feo, todo lo que es bello conlleva una sospecha de falsedad.

Lo antiguo no parece verdadero porque su dignidad se recibe como una construcción retórica; lo vintage, por su parte, circula bajo la forma de una comercialización explícita de la nostalgia, gracias a un marketing de lo auténtico que solamente puede reconectar al pasado las almas superficiales, como una forma de soñar un sueño ajeno.

7. La sincera fenomenología de lo feo

La improbabilidad del futuro y la inautenticidad del pasado dejan como única posibilidad de plenitud existencial la emergencia de una estética de lo viejo y de lo feo, incluso de lo cutre, percibida en el marco más general de lo que se podría definir como una “episteme del underdog”. ¿Cómo se manifiesta, en concreto? Por ejemplo, aparece en la decisión del viajero que, visitando Barcelona, huye las hordas de turistas que atascan la Sagrada Familia o las Ramblas, pero tampoco busca el futuro en los rascacielos de la Torre Realia BCN y del Hotel Porta Fira, o el vintage en el barrio de Sant Antoni. Al revés, este viajero pasea por cuadras anónimas y despojadas de todo interés arquitectónico, esos barrios donde los no-lugares *à la* Marc Augé (1992) dominan el espacio: jardines incultos y medio abandonados, largas avenidas sin árboles, plazas sin tiendas, polvosos pasos elevados, paradas de la metropolitana semi-desiertas, rincones y recovecos donde el viento arrastra papeles viejos y sin sentido, gasolineras. Este viajero entra, además, en bares cutres, sin concesiones a la modernidad que no sean las del progreso ya obsoleto de aparatos nacidos viejos, bares de bebidas anónimas y de comida banal, sin exotismos, sin revisionismo de la tradición, pero incluso sin tradición, bares de bocadillos simples y baratos, sillas sórdidas, clientes de cuerpos adiposos, de caras mal afeitadas, de ropas chinas y chillonas. Y luego el viajero compra sus suvenires en tiendas perezosamente abiertas, con objetos viejos y desteñidos, dispuestos desordenadamente y sin cuidado en los escaparates, sin clasificación y sin ningún esfuerzo de comunicación, de presentación.

Nuestro viajero pasea por calles feas, come en bares feos, compra por tiendas feas, encuentra por todo lado personas feas, pero al rodearse de esta fealdad siente como un brote de felicidad en su pecho, una felicidad que no podría experimentar paseando por las ramblas, o entrando en los bares de copas a la moda de *Sant Antoni*, o comprando ropas de diseño en *El Born*. Este brote de felicidad le dice: todo lo que te rodea es feo, pero es verdaderamente tuyo. Es horrible, en el sentido que es estéticamente opuesto a todo lo que la historia y la cultura te empujan a desear, pero es auténtico. Lo feo no se presenta como feo y tampoco se suele sospechar que lo haga. Lo feo es feo fenomenológicamente porque lo es ontológicamente. La belleza auténtica puede ser una mentira (como en una famosa serie de anuncios publicitarios de *Dove*), pero la fealdad auténtica no: no deseando gustar de ninguna manera a nadie, lo feo transmite a quien lo elija un momento de presencia absoluta: yo estoy aquí, en este lugar horrible, pero este lugar no me miente, no me propone nada y tampoco me pide nada: este lugar feo sencillamente es, como un dios primitivo.

8. Conclusiones: hacia una semiótica de lo cutre

No hay que confundir esta estética de la fealdad con la que se ha desarrollado en varias ocasiones a lo largo de los siglos de la civilización occidental, como forma de reacción elitista al sentido académico de la belleza; la fealdad auténtica que se describe aquí no es la misma cuyo recorrido

histórico Umberto Eco ha reconstruido en su libro sobre la historia de la fealdad (2007). La fealdad que transmite un sentido contemporáneo de autenticidad logra hacerlo porque se ha desarrollado en la cultura global un fenómeno de progresivo y obsesivo embellecimiento, o sea esa forma de marketing estético denominado en inglés con la palabra *beautification*. La “beautification” no es sencillamente un embellecimiento, sino un procedimiento que responde a una exigencia colectiva y sistemática de delectación sensorial, y sobre todo de transformación de la apariencia visual de las personas y de las cosas al fin que se conformen a un ideal estético normativo. Las exigencias de este embellecimiento obsesivo son evidentes en la presentación y en la representación del cuerpo, pero se hacen asfixiantes especialmente cuando todo, incluso los botes de basura en la calle, quede sometido al juicio de una especie de *panóptico* estético difuso, para el cual todo tiene que aparecer como perfectamente bello, ordenado, limpio, o si aparece feo tiene que hacerlo con carácter, y si se muestra desordenado tiene que presentarse como *shabby chic*, e incluso al mostrarse como sucio tiene que hacerlo con el fin de comunicar nonchalance, o desenvoltura radical chic. La imposición de un imperativo estético permeado por una lógica de deber ser sensorial comunica al final un sentido de agotamiento.

A principio, las casas cuyas imágenes perfectas se ven en Instagram atraen por la nitidez de sus configuraciones: todo en ellas, desde los muebles hasta el color de la pared, e incluso el caos estudiado de los objetos, expresa una conformidad sin manchas al ideal del sentido estético común, al deber ser de la moda que circula en la semiosfera y la permea. Pero cuando estas configuraciones se traduzcan en entornos de vida cotidiana, en ambientes donde viven parejas, niños, amigos, etc., entonces se manifiesta la trampa de su impecabilidad: construidas para satisfacer un deseo ajeno de distinción, estas casas nunca se vuelven casas de carne, porque siempre permanecen como de papel. La fealdad que se busca y paradójicamente se valora como último antídoto a lo inauténtico no es entonces una fealdad que contradice provocativamente la belleza, sino una fealdad que intenta contrastar el efecto alienante e incluso discriminatorio de la *beautification*, o sea del embellecimiento forzoso. La fealdad del *underdog* brota no de lo monstruoso, que también se ha hecho objeto y valor de marketing, sino de lo ordinario. Si el marketing global de la belleza construye artificialmente y vende valor gracias a la ilusión de lo extraordinario, hundirse en lo ordinario y su falta de rasgos sobresalientes ofrece la posibilidad de una nueva retórica de lo auténtico, la esperanza de una reapropiación del cuerpo a través de la apreciación de todo lo que no solicita los sentidos. Lo ordinario, lo banal, incluso lo feo y lo cutre en el sentido del no-embellecido abren de repente un espacio de verdad en la estética contemporánea de la ciudad.

NOTAS

[1] Entre los estudios más recientes sobre eufemismos, se consulten Bonhomme, De La Torre y Horak (2012), que reúne contribuciones de los más conocidos especialistas en el estudio de este fenómeno lingüístico; Garavelli y Lenk 2017, sobre eufemismos y disfemismos; Horak 2017, una reconstrucción histórica y teórica por un reputado experto; y Crespo-Fernández 2018, sobre el uso de eufemismos y disfemismos como

medios lingüísticos de atenuación y ofensa en la comunicación verbal.

[2] Sobre el concepto de “papel temático”, se lea Greimas 1976.

[3] Sobre esta herramienta teórica, se lean Fontanille 1989 (a partir de un seminario sobre la noción lingüística de “aspecto”) y Leone 2018 (a partir de un seminario sobre el fenómeno semiótico de la aspectualidad).

[4] El fenómeno se estudia sobre todo bajo la definición de “ageism”, palabra inglesa que indica la discriminación hacia la vejez; la difusión de los eufemismos ya mencionados está estrechamente relacionada con la desvaloración social de la vejez. Entre las obras más recientes sobre este asunto, se consulten Gullette 2017, Nelson 2017 y el “manifiesto” contra el “ageism” de Applewhite (2019).

[5] En algunos países hispanohablantes, sin embargo, los padres se pueden llamar cariñosamente “viejos”, pero normalmente no se diría de ellos que son viejos, o sea se diría “mis viejos son mayores”.

[6] Por una filosofía del concepto de antigüedad, aplicada a los objetos, se consulte Rosenstein 2009. Sobre la “invención” de las antigüedades se lea Greenfield 2009.

[7] Léase Tamen 2001; consúltese también Troelenberg y Savino 2017; sobre la relación entre museos y construcción de la memoria colectiva, se lea Arnold-de Simine 2013.

[8] Leone 2019 contiene algunas notas para el desarrollo de una “gerontología de la cultura”.

[9] Para una excelente introducción al estudio cultural de la vajilla, consúltese Livingstone y Petrie 2017.

[10] Para una discusión profundizada de la semiótica del vintage, léase Leone 2014.

[11] Léase Schmidle 2013.

[12] Léase Leone 2016.

Referencias

APPLEWHITE, Ashton (2019). *This Chair Rocks: A Manifesto against Ageism*. New York: Celadon Books.

ARNOLD-DE SIMINE, Silke (2013). *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan.

AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

BONHOMME, Marc, Mariela de La Torre y André Horak, dirs. (2012). *Études pragmatique-discursives sur l'euphémisme / Estudios pragmático-discursivos sobre el eufemismo*. Frankfurt am Main: P. Lang.

CRESPO-FERNÁNDEZ, Eliecer, dir. (2018). *Taboo in Discourse: Studies on Attenuation and Offence in Communication*. Bern et al.: Peter Lang.

ECO, Umberto (1985). “Pirandello ridens” (1963), in Id. 1985. *Sugli specchi e altri saggi*. Milán: Bompiani.

- ECO, Umberto (2007). *Storia della bruttezza*. Milán: Bompiani.
- FONTANILLE, Jacques, dir. (1989). *Le discours aspectualisé*. Limoges, Amsterdam, Philadelphia: Pulime et Benjamins.
- GARAVELLI, Enrico y Hartmut E.H. Lenk, dirs. (2017). *Verhüllender Sprachgebrauch: Textsorten- und diskurstypische Euphemismen*. Berlín: Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- GREENFIELD, Briann G. (2009). *Out of the Attic: Inventing Antiques in Twentieth-Century New England*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976). *Maupassant: La sémiotique du texte: Exercices pratiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- GULLETTE, Margaret Morganroth (2017). *Ending Ageism: Or, How not to Shoot Old People*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- HORAK, André (2017). *Le langage fleuri: histoire et analyse linguistique de l'euphémisme*. Frankfurt am Main y Nueva York: Peter Lang Edition.
- LEONE, Massimo, (2019) "Turismo narrativo: per una semiotica della reviviscenza culturale", 1-9. *E/C*, revista online de la Asociación Italiana de Estudios Semióticos, 28 de noviembre de 2019; ISSN 1970-7452; disponible en el sitio web <http://www.ec-aiss.it/> (último acceso el 27 de agosto de 2020).
- ___ dir. (2018). *Aspettualità / Aspectuality*. Número monográfico de *Lexia*, 27-28. Roma: Aracne.
- ___ (2014). "Longing for the Past: The Nostalgic Semiosphere", 1-15. *Social Semiotics*, 25, 1.
- ___ (dir. 2016). *Complotto / Conspiracy*. Número monográfico de *Lexia*, 23-24. Roma: Aracne.
- LIVINGSTONE, Andrew y Kevin Petrie, dirs. (2017). *The Ceramics Reader*. Londres y Nueva York, NY: Bloomsbury Academic.
- NELSON, Todd D. (2017). *Ageism: Stereotyping and Prejudice against Older Persons*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- PIRANDELLO, Luigi (1908). *L'umorismo: Saggio*. Lanciano: R. Carabba Editore.
- ROSENSTEIN, Leon (2009). *Antiques: The History of an Idea*. Ithaca: Cornell University Press.
- SCHMIDLE, Nicholas (2013). "A Very Rare Book: The Mystery Surrounding a Copy of Galileo's Pivotal Treatise", online. *The New Yorker*, 8 diciembre; disponible en el sitio web https://www.facebook.com/groups/220243354750896/?multi_permaLinks=2070108566431023¬if_id=1559631425805081¬if_t=feedback_reaction_generic (último acceso el 5 de junio de 2019).
- TAMEN, Miguel (2001). *Friends of Interpretable Objects*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- TROELENBERG, Eva-Maria y Melania Savino, dirs. (2019). *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*. Boston,

MA: Walter de Gruyter.

Datos del autor

Massimo Leone es Catedrático de la Universidad de Turín, Italia (donde es Profesor de Semiótica de la Cultura, Semiótica Visual, y Filosofía de la Comunicación además de Vice-Director del Departamento de Filosofía) y Catedrático a tiempo parcial de la Universidad de Shanghái (donde es Profesor de Semiótica). Ha escrito doce libros en editoriales internacionales, editado más de treinta volúmenes colectivos y publicado más de quinientos artículos.

[ARTÍCULO]

La construcción del espacio y el afecto en la película *La boca del lobo* de Francisco Lombardi

Alejandro Núñez Alberca

Universidad de Lima (Perú)

Email: aalbercad@gmail.com

Recibido: 6 de abril, 2020

Aceptado: 15 de junio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

The construction of space and affectivity in the film *La boca del lobo* by Francisco Lombardi

Cómo citar este artículo:

Núñez, A. (2020). La construcción del espacio y el afecto en la película *La boca del lobo* de Francisco Lombardi. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (99–112)

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre la relación entre la afectividad y la configuración semiótica del espacio en el clásico del cine peruano *La boca del lobo*, filme que retrata las vivencias de un grupo de soldados durante los años de violencia política y terrorismo en el país. A partir de los postulados de la hipótesis tensiva y la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, se establece al carácter regente de la afectividad en la constitución del espacio semiótico representado en la película y, en particular, el rol modelizante del miedo en aquellos escenarios de crisis y hostilidad como lo son las guerras sucias.

Palabras clave

Semiosfera, Semiótica Tensiva, Cine, Cine Peruano

Abstract

This article reflects upon the relationship between affectivity and the semiotic configuration of space in the film *La boca del lobo*, a classic of peruvian cinema which portrays the experiences of a group of soldiers during the years of political violence and terrorism in the country. From the postulates of the tensive hypothesis and Iuri Lotman's semiotics of culture, we establish the predominant role of affectivity in the constitution of the semiotic space as represented in the film and, in particular, the modeling role of fear in scenarios of crisis and hostility such as dirty wars.

Keywords

Semiosphere, Tensive Semiotics, Film, Peruvian Cinema

1. Introducción

En el año 1988, se estrena la película *La boca del lobo*, filme bélico dirigido por Francisco Lombardi y cuya historia está inspirada (según anuncia el texto introductorio) en acontecimientos reales ocurridos en los primeros tres años de la época de terrorismo en el Perú. La narración sigue a Vitín Luna, un joven soldado que es enviado al pueblo ficticio de Chuspi en el departamento de Ayacucho, junto a un puñado de cadetes inexpertos. Su objetivo es resguardar a la población de la presencia de terroristas del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL). Luego de que su teniente sea asesinado en una emboscada, llega al pueblo el teniente Iván Roca, cuyo liderazgo convierte al poblado andino en un ambiente donde nadie está a salvo de ser acusado de subversivo.

En este ensayo nos proponemos analizar la influencia recíproca entre la dimensión afectiva de los personajes y la construcción semiótica del espacio según se observa en la película. Para ello recurriremos a conceptos de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman (1996, 1998, 2000, 2018), así como a los instrumentos metodológicos de la *hipótesis tensiva* desarrollada por Claude Zilberberg (2006, 2015, 2018) y Jacques Fontanille (2001, 2017), y que se ha posicionado como una de las corrientes dominantes dentro de la *semiótica posgreimasiana*.

La definición canónica de la *semiosfera* la concibe como el espacio en el cual es posible la semiosis, convirtiéndose en la condición necesaria para la existencia semiótica del ser humano y de las culturas (Lotman, 1996, 2018; Torop, 2005). Estamos aquí ante un espacio delimitado, heterogéneo y dinámico donde diferentes códigos y lenguajes coexisten. Ahora bien, toda semiosfera está constituida por un centro y una periferia. En esta última, la actividad semiótica se halla intensificada, la interacción y el diálogo con elementos provenientes de fuera de la semiosfera son más frecuentes. Por el contrario, el centro es una zona relativamente estable donde se construyen los metalenguajes, las autodescripciones y los discursos hegemónicos de una cultura (Lotman, 2018).

Finalmente, rodeando la semiosfera tenemos una frontera, cuya labor es separar el espacio semantizado del espacio no semantizado, desconocido o extrasistémico, así como permitir la traducción de elementos exógenos al espacio de sentido. De este modo, a la modelización primigenia del mundo por medio de la lengua le sigue, de manera obligada, una modelización del espacio y de los comportamientos esperados por los sujetos al interior de dicho espacio (Lotman, 2000; Aldama, 2010)

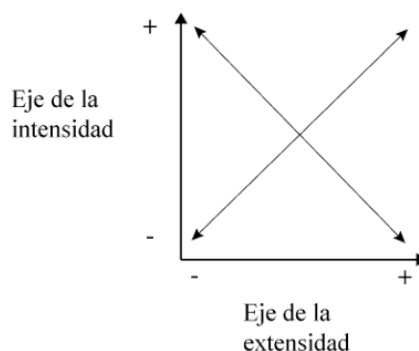
Algo que emparenta a la semiótica de Lotman con la hipótesis tensiva (sobre todo la que ha desarrollado Zilberberg en los últimos años) es la importancia que le dan a las fronteras y a los límites. Ahora bien, la frontera lotmiana es ante todo un espacio de traducción de lo extrasistémico, de intercambio y conflicto, mientras que los umbrales tensivos se relacionan con la afectividad de un sujeto en su relación con el mundo sensible que habita.

Vayamos por partes. La tensividad puede ser descrita, de forma

general, como la relación que mantienen la intensidad con la extensidad (Zilberberg, 2006). La primera es la dimensión que comprende a los estados del alma; la segunda, a los estados de cosas. La articulación de ambas recae en la figura del cuerpo propio, el cual es descrito por Fontanille (2001) como una envoltura sensible que recubre el cuerpo real del sujeto, y que lo diferencia de un cuerpo empíricamente constituido. De hecho, en la medida que los autores recurren a la fenomenología de Merleau-Ponty, la envoltura sensible permite reunir la afectividad y proyectarla sobre los estados de cosas. Es decir, el cuerpo propio hace posible el entrecruzamiento de la intensidad y la extensidad, y se constituye como vehículo de nuestro ser-en-el-mundo (Blanco, 2012; Fontanille, 2001; Zilberberg, 2006).

En *Semiótica tensiva*, Zilberberg (2006) sostiene que ambas dimensiones pueden descomponerse, cada una, en dos subdimensiones. Así, la intensidad engloba a la tonicidad y al tempo; la extensidad, por su parte, se ocupa de la espacialidad y la temporalidad. Finalmente, contamos con la pareja de mira, vinculada con la intensidad, y captación, vinculada con la extensidad. La primera refiriendo a la atención del cuerpo propio (de la expresión “poner en la mira” o “tener en la mira”); la segunda, a aquello que está en condiciones de aprehender o percibir (de ahí el término ‘captación’). Haciendo uso de la función semiótica, el cuerpo propio toma posición en el discurso e instaura alrededor suyo un campo operatorio, un campo de presencia en el que percibe distancias, posiciones y cantidades, pero también donde su sensibilidad lo proyecta y lo repele a medida que experimenta (Fontanille, 2001). Mira y captación se convierten así en las operaciones que permiten recorrer el campo de presencia.

Esta breve explicación nos permite reunir ambas dimensiones en un *esquema tensivo*, el cual representa gráficamente las correlaciones tensivas posibles.



El espacio tensivo puede recorrerse de dos formas: o bien tenemos una correlación conversa (intensidad y extensidad son directamente proporcionales), o bien una correlación inversa (a mayor intensidad, menor extensidad y viceversa).

2. Lo imprevisible y lo ausente

El espacio semiótico que proyectan los cadetes en la película los mantiene en interacción con dos grupos humanos distintos: de un lado, la gente de Chuspi, ganaderos humildes y quechuahablantes en su mayoría; del otro, los militantes del PCP-SL. La frontera entre ambos grupos humanos (en la que confabulan prejuicios e ideologías) hace traducible lo que a primera vista es ambivalente, y la semantización del espacio homologa el binomio propio ↔ ajeno con el de la categoría tímica euforia ↔ disforia y las categorías bélico-estratégicas de zona segura ↔ zona de peligro, por un lado, y aliado ↔ enemigo, por el otro; dentro del universo filmico de la película, la homologación de estos binarismos permiten articular el territorio como espacio signifiante (Lozano, 2010).

La toma de posición de los cadetes funda un campo de presencia al interior del espacio semiótico, matizado figurativamente por los códigos del cine bélico, el cual, entre otras cosas, hace necesaria la existencia de un adversario. Este rol es pronto ocupado por los terroristas, quienes atacan reiteradas veces al grupo a lo largo de la película. En un momento, trepan al techo de su base y cambian la bandera nacional por una bandera roja, burlando a los soldados que montaban guardia. No mucho después asaltan un convoy que salía de Chuspi, asesinando al entonces líder del regimiento, el teniente Basulto. Más adelante, mientras la mayoría de los cadetes están fuera del pueblo, los senderistas atacan a los que permanecieron en la base, asesinándolos y robándoles sus armas.

A partir de estos ejemplos, es posible argumentar que el espacio intermedio entre dos bandos enemigos y en disputa, aquello que Campillo (2015) denomina la tierra de nadie, supone una semantización particular del territorio como el campo de batalla entre dos actantes que se mantienen en la mira recíprocamente, siendo ellos mismos, a su vez, el blanco de la mira del otro (Blanco, 2012; Fontanille, 2001).

La particularidad de estos ataques, sin embargo, es que en ningún momento se concede a los protagonistas o al espectador una visión cabal de los senderistas. Se advierte su existencia, pero quedan relegados al espacio en off, es decir, fuera de lo que la cámara registra (Gaudreault y Jost, 1995). Transitan sin problemas entre los dominios de la ausencia y de la presencia, pero también, desde un punto de vista cultural, entre su mundo y el mundo de otro (Fontanille, 2001; Lotman, 2018), un beneficio que los cadetes no poseen y que los coloca en una clara desventaja.

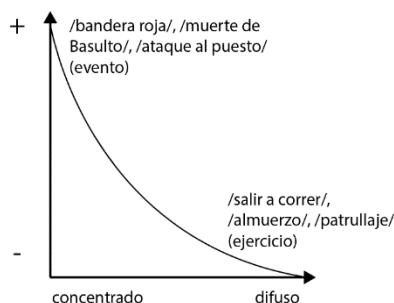
Semejante al ladrón y al ‘mundo de la noche’ lotmiano, el lugar de los terroristas es el antiespacio, ese más allá que subsiste en los extremos de las zonas periféricas y, en la película, lo que permanece ausente de la captación de cámara. Los confines del lenguaje interrumpen la capacidad para describir y modelizar espacialmente el mundo, indican el lugar de tránsito a un universo de alteridades desconocidas y que se muestran abiertamente hostiles (Torop, 2006; Lotman, 2018). En este sentido, es de esperarse que el enemigo en la película de Lombardi parezca venido de lejos, incluso si su origen empírico yace en el interior del mismo territorio nacional, entre las zonas más humildes

y olvidadas. Operando en la clandestinidad, el terrorista hace del ataque sorpresa su mejor arma, entrando y saliendo fugazmente de ‘mí mundo’, sin que ‘nosotros’ penetremos en el suyo.

Advertimos el carácter rector de lo imprevisible en la praxis terrorista. El término no es nuevo para estas dos escuelas semióticas, con el cuidado de que, en cada caso, las preocupaciones epistemológicas son diferentes. Para Lotman, la imprevisibilidad se relaciona con la lógica de la explosión, la cual describe un momento transformativo abrupto que sacude el espacio semiótico, enfrentándolo con potencialidades inéditas. En otras palabras, representa un incremento del dinamismo de los lenguajes de la cultura: “Cada momento de explosión tiene su conjunto de posibilidades igualmente probables de pasaje al estado siguiente, más allá del cual se sitúan los cambios notoriamente imposibles”. Hablar de imprevisibilidad es invocar “un determinado complejo de posibilidades, de las cuales solamente una se realiza” (Lotman, 1999: 170).

Por su parte, lo imprevisible guarda una estrecha relación con la semiótica del evento que Zilberberg desarrolló en la última etapa de su carrera, menos preocupado por sus posibilidades transformacionales que por el efecto patemizante que suponía para el sujeto: “Sorprendido, desconcertado, incapacitado, el sujeto se halla en un instante desposeído de las competencias y de las experiencias adquiridas que fortalecen su identidad” (Zilberberg, 2018: 142). Y prosigue: “El surgimiento del evento le descubre al sujeto su ‘carencia de proporción’, su déficit definitivo; sin contemplaciones de ningún tipo, hace conocer al sujeto la limitación que desconoce y que, no obstante, lo constituye” (Zilberberg, 2015: 124) [1]. Desde una pertinencia semiótica, el evento explicita “ese anclaje insuperable del sentido en la afectividad” (Zilberberg, 2006: 59).

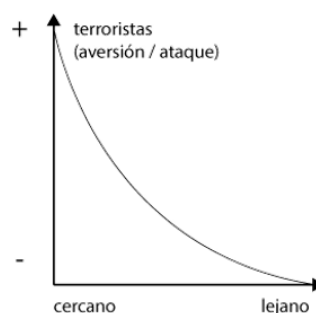
Lejos de una guerra convencional, en *La boca del lobo* el evento es el recurso por excelencia del senderista. Ante un programa que se venía desarrollando sin sobresaltos, sobreviene un contraprograma que se le opone y transforma el devenir: el avistamiento de una bandera roja por Vitín detiene su rutina de ejercicios; las noticias de la emboscada y muerte del teniente Basulto irrumpen lo que hasta el momento había sido un ameno almuerzo; y un patrullaje por las afueras de Chuspi es frenado ante las noticias de que su puesto de operación ha sido emboscado. En cada caso, los soldados asisten a una confrontación con lo inaudito y lo catastrófico, pero, al mismo tiempo, se enfrentan con esa carencia de proporción que los sobrecoge y los patemiza. Es un encuentro abrupto y fugaz con la barbarie que los obliga a replantear su estrategia antisubversiva, la misma que pareciera nunca ser suficiente.



Los ejemplos, en la medida que se vinculan con el evento, conciernen al tempo más que a la espacialidad. En efecto, si bien Zilberberg (2015) reconoce la autoridad soberana de aquel sobre el sentido, la dimensión espacial todavía debe articularse en un esquematismo que incorpore coherentemente la influencia de la cercanía y la lejanía; en pocas palabras, la espacialidad debe quedar comprendida bajo una lógica afectiva (Greimas y Fontanille, 2002). Por ello, las reflexiones de Aldama (2010) sobre las variaciones semióticas del espacio en tiempos de guerra nos resultan particularmente útiles.

Debemos comenzar advirtiendo que todos los eventos que hemos identificado involucran a actantes que, como ya hemos dicho, se integran al campo de presencia de los personajes de manera abrupta y, acto seguido, desaparecen nuevamente. A diferencia de los pobladores de Chuspi, los terroristas se ubican en la mira de los soldados desde el inicio, y cualquier noticia o rumor sobre ellos suscita una tonicidad evidente, la cual, no obstante, se ve burlada por una ausencia física total.

Pese a esto, los ataques que sufren demuestran que esa distancia intermedia no ha de ser mucha; de hecho, aunque indetectables, el PCP-SL es capaz de herir a los cadetes incluso en su propio cuartel. En pocas palabras: la distancia entre ellos y los soldados es mínima. Dice el mismo Vitín a su llegada a Chuspi: “Sé que todos pensábamos lo mismo. Que podían estar ahí, en esa plaza. Viendo como llegaban esos nuevos a los que iban a matar quizá esa misma noche”. La inquietud por encontrarse en la mira del otro presupone, ante todo, una distancia relativamente corta que nunca llega a confirmarse y se mantiene como supuesto.



Los ataques son un primer encuentro con esa alteridad amenazante, con el bárbaro que merodea por sus tierras; en el caso de *La boca del lobo*, el bárbaro que acaba de estar aquí, y, no obstante, ha logrado escaparse. La irrupción sobrevenida, inusitada de los terroristas en el campo de presencia tiene un efecto peculiar sobre el espacio. Ya sea que estén ocultos en el pueblo o lejos en la cordillera, la distancia del enemigo es fácilmente franqueable, dando la apariencia de que el vecino hostil está más cerca de lo que se cree. El carácter paradójico del espacio es advertido también por Simmel (2012): por un lado, la proximidad con el vecino solo tiene sentido si este se halla separado; por otro, esa misma separación evidencia la cercanía entre ambos.

3. Distancia y transformación afectiva

Ampliar nuestra gramática del espacio nos lleva a postular que, aún desde la lejanía, los terroristas son capaces de ejercer un efecto de sentido sobre el pelotón de Chuspi. En especial a medida que avanza la película, se hace evidente que el periodo cuando el grupo senderista se retira o está inactivo es igual de estremecedor. Aldama (2010) ha advertido ya el sentimiento de hostilidad provocado por la conjunción con el enemigo, con ese acortamiento de la distancia segura. Es posible, no obstante, una segunda correlación que, de cierta forma, ya hemos adelantado más arriba, en donde el afecto sea suscitado no por la conjunción sino, muy por el contrario, por la existencia de una distancia considerable. Esta puede ser, quizá, la forma más común en las guerras de baja intensidad como la representada en la película.

La ausencia de signos de hostilidad es más inquietante que su presencia y crea estados de inquietud a menudo más intensos que los provocados por la proximidad del enemigo. Todos los westerns y otras películas de guerra o de espionaje nos han acostumbrado a esa amenaza que se presiente pero que no se percibe y que por esa misma razón es mucho más sospechosa y amenazadora. La táctica del alejamiento [del enemigo] puede ser de una eficacia temible ya que puede permanecer virtualizada, lo que le da el poder de la ubicuidad y obliga al adversario a una vigilancia constante y sin descanso de todo el territorio (Aldama, 2010: 147).

En su intento por esbozar una semiótica del miedo, Lotman (2008) vincula esta falta de signos externos con un estado de sospecha activa, donde las conductas y los gestos se leen como un muy astuto camuflaje y el enemigo se cuida de pasar desapercibido. Es el ámbito del no-ataque, la virtualización de la hostilidad o, desde un punto de vista subjetal, el estadio previo a la agresión. Esto transforma el campo de presencia en un terreno de tensión permanente, donde la intensidad aumenta a medida que el conflicto se retrasa y el enemigo parece alejarse (Aldama, 2010). La vigilancia y la búsqueda de un posible agresor se imponen hasta abarcar cada sector de la vida, la totalidad del territorio y a los sujetos que lo habitan, incluso si no están involucrados en el conflicto. En la película, al día siguiente del ataque al puesto de mando, el teniente Roca reúne a los pobladores de Chuspi en la plaza del pueblo y les hace saber que todos son sospechosos: “Desde hoy toda la población debe participar en la lucha antisubversiva. [...] ¡Desde hoy se acabaron los inocentes en Chuspi!”.

Ahora bien, esta correlación se aleja de los postulados de la semiótica del evento por una serie de razones. Zilberberg (2018) relaciona el evento, ante todo, con la subitaneidad, con aquellos acontecimientos sobrevenidos que acontecen ‘de golpe’, es decir, responde a la lógica del tempo acelerado, de la sorpresa, no a una transformación progresiva y amplificadora. La brevedad es indisociable de la ontología del evento, toda anticipación le es completamente extraña [2].

En ningún momento Zilberberg lo concibe como algo que crezca a

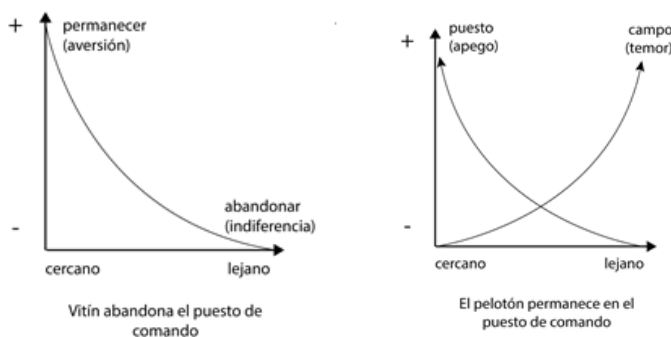
través del tiempo. Ello equivaldría a decir, ante todo, que se le puede poner en la mira, algo que el semiólogo niega reiteradas veces. En el otro extremo de la hipérbole tensiva, en oposición al evento, se obtiene el ejercicio, el cambio procesual que permite, entre otras cosas, la anticipación (Zilberberg, 2015). Sin embargo, el evento también patemiza al sujeto, lo turba, lo sobreviene y representa un pico de intensidad. El ejercicio (también llamado estado) viene acompañado de una tonicidad decadente, una mira poco intensa, por lo que tampoco es un candidato para el esquema de la sospecha de Aldama (2010).

Claro está, tanto el evento como el ejercicio se gramatizan en una correlación inversa en el espacio tensivo. Solo en estas últimas turbación y anticipación son irreconciliables. No obstante, encontramos en *Semiótica tensiva* un primer acercamiento a una correlación conversa, bastante próxima al suspenso hitchkoniano: alargando la extensidad, se consigue un incremento directamente proporcional del afecto, o, en palabras de Zilberberg, una espera intensiva: “Desde el punto de vista figural, la superioridad del suspenso sobre la sorpresa se explica por el hecho de que el tiempo del suspenso es un tiempo tonalizante, es decir, para el sujeto patemizado” (Zilberberg, 2006, p. 151). El problema de esta definición radica en que se apoya casi exclusivamente en la subdimensión de la temporalidad (por el lado de la extensidad) y del tiempo (por el de la intensidad), dejando la cuestión de la espacialidad en un segundo plano.

En efecto, pareciera que, para que la distancia sea una lejanía intensiva, se necesitan operaciones que involucran ya no solamente a la instancia de discurso, con la que la tensividad trabaja directamente, sino a la instancia narrativa propiamente dicha, es decir, las relaciones específicas que mantienen los personajes respecto a los acontecimientos y los espacios en que interactúan dentro de la diégesis (Gaudreault y Jost, 1995).

Una transformación afectiva también es posible dentro de una lógica narrativa. Si al inicio de la película permanecer en el puesto de mano era sinónimo de compañerismo para Vitín, con forme se desarrolla el argumento la permanencia termina pareciendo una situación insoportable, de una alta intensidad disfórica, aversiva, que solo se puede apaciguar ‘tomando distancia’ (Aldama, 2010).

Si bien hemos dicho que, mayoritariamente, el antiespacio es sinónimo de hostilidad y de peligro, en esta escena Vitín pareciera alterar dicha lógica afectiva. Los valles que rodean Chuspi siguen siendo, para sus compañeros, la zona de peligro más intensa, cuya contraparte simbólica es el puesto, seguro y cercano (incluso si el enemigo ha demostrado ser capaz de irrumpir ahí también). Vitín piensa de otra forma, luego de la masacre y de vencer a Roca en ruleta rusa. La *aversión* [3] del cadete hacia su pelotón puede más que su miedo a la pampa de Ayacucho, pues, según él: “Cualquier cosa era mejor que quedarse. Cualquier cosa”. En este momento, su miedo por lo desconocido desaparece, el devenir le es indiferente.



El apego y la aversión comparten, como se observa, el mismo lugar al interior del espacio tensivo. Lo que los diferencia es la especificación axiológica de la foria: en el primero, se trata de una disposición afectiva eufórica, mientras que la segunda (la aversión) es abiertamente disfórica, negativa; en ambos casos el sujeto pone en la mira una presencia dentro del campo, ya sea para aferrarse a ella o para rehuirle, pero la intensidad que le invade es innegable. En el caso de Vitín, su alejamiento respecto al puesto de comando difícilmente supone el tránsito de una valoración negativa a una positiva, y nos obliga a recurrir al término neutro de la aforia, comprendido como una disposición apática (Greimas y Courtés, 1991).

4. Aproximaciones a una semiótica del miedo

En *La expulsión de lo distinto*, Han (2018) vincula el miedo con la idea de una alteridad inaprensible. El miedo es aquel afecto “que se da en presencia de lo totalmente distinto, de lo desapacible y lo siniestro, de la nada” (p. 56). Sus múltiples manifestaciones responden a variaciones en la intensidad y la extensidad. La sospecha, por ejemplo, es definida por la RAE como una “creencia o suposición que se forma una persona sobre algo o alguien a partir de conjeturas fundadas en ciertos indicios o señales”. La relativa independencia de estas suposiciones (comprendidas dentro de los estados del alma) respecto a las señales o indicios (que comprenden a los estados de cosas) representa una fijación en la mente del sujeto y un grave problema para la convivencia con el otro.

La sospecha, fundada o no, encuentra un lugar en los estudios de Lotman (2008) sobre la función sociosemiótica del miedo, en los cuales el espacio y los sujetos inmersos en él sufren un investimento afectivo que se integra al proceso de semiosis. Interesado por las transformaciones de la semiosfera en estados de crisis, distingue cabalmente dos posibilidades recurrentes en la historia:

- 1) Situaciones donde el peligro es evidente para el grupo social y las causas son ampliamente conocidas
- 2) Situaciones donde impera el miedo, pero las causas del peligro son desconocidas

Cabe mencionar que se trata de dos abstracciones limítrofes de un mismo contínuum, y que toda situación real debe ubicarse en algún punto del espectro enmarcado que se interpone entre ambas posiciones extremas.

Desde el punto de vista de la semiótica de la cultura, el interés de Lotman por los casos del segundo tipo es evidente. Es ahí donde entra en juego, al interior del grupo social, la mitificación de aquello que suscita sus agitaciones, una especie de efecto que solo después encuentra su causa. En pocas palabras, el afecto antecede al fenómeno que debería suscitarlo, lo que podríamos llamar, en una terminología semiótica, *una proyección de lo sensible sobre lo inteligible* [4]. Semejante escenario invoca códigos de interpretación específicos cuya labor es organizar el grupo social y a sus miembros en relación con esa amenaza todavía poco conocida (Lotman, 2008).

También en el segundo caso encontramos un ejemplo de lo que Lotman reiteradas veces denomina lo inexistente, aquel fenómeno sustraído del espacio semiótico. Desde el punto de vista de la semiosfera, del “orden”, lo ajeno se semiotiza (si bien no siempre, en un gran número de ocasiones) como aquello que representa perturbación o amenaza. Pero en ningún momento podemos hablar de inexistencia en el sentido ontológico del término. La aparición de lo inexistente en el horizonte de sentido se traduce como una primera alteridad que, ante nuestra falta de conocimiento, inspira una serie de intentos de lectura con los códigos culturales que se tiene a la mano, evidenciando la voluntad por incorporarla a *mí mundo*, aunque deformándola en el proceso.

El fenómeno o texto antecede entonces al lenguaje que permitiría comprenderlo, y la urgencia de las circunstancias (como es el caso de una guerra sucia) provoca que los traductores competentes, cruciales en toda distribución informacional de una semiosfera, no lleguen sino hasta mucho después (Molina y Vedia, 2010). En el caso puntual del PCP-SL, si bien la amenaza que suponían para el Estado Peruano era bastante real, abundan los casos en que el poco conocimiento sobre su organización interna o su base ideológica exacta provocaron las detenciones de inocentes y ejecuciones extrajudiciales. A principios de octubre de 1980, por ejemplo, el diario *El Comercio* postulaba dos teorías sobre la identidad del PCP-SL, las mismas que hoy en día resultan ampliamente inexactas: o bien se trataba de una facción militarizada allegada al expresidente Velasco Alvarado, o bien (y esta era el discurso oficial con el que el diario simpatizaba) eran un movimiento dirigido y financiado por el comunismo desde el extranjero (Uriarte Cieza, 2019) [5].

El propio Lotman (2008), valiéndose del caso de la cacería de brujas que tuvo lugar en Europa entre los siglos XVI y XVII, esboza un modelo en el que la amenaza hacia el grupo social se asoma, primero, como un número finito y pequeño de individuos confabulados por una misma causa. A medida que el miedo se acentúa, se pasa a un estado de sospecha total ante la falta de signos de peligro, en cuyo caso deja de ser necesario que el enemigo se muestre físicamente. En *La boca del lobo*, ya sea que la amenaza se manifieste como un acontecimiento imprevisible (en el caso del evento) o bien como una espera intensiva (en el caso de la sospecha), el miedo social permite la aparición de falsas acusaciones y la ejecución extrajudicial de inocentes, lo cual emparenta la película de Lombardi con los análisis lotmianos sobre la

caza de brujas. No obstante, subsisten diferencias que es importante establecer.

Primero, aunque las figuras de hostilidad en el caso de *La boca del lobo* son evidentes (bandera roja, pintas en la plaza, la oz y el martillo) los sujetos a los que remiten no lo son tanto, es decir, los segundos pueden fácilmente desprenderse de los primeros y hallar a unos no conduce directamente al paradero de otros. En el caso de las brujas, los signos que las identifican con frecuencia remiten a rasgos físicos puntuales, sobre todo a detalles específicos del rostro y la edad, y solo en un momento posterior la sospecha se generaliza a todo el cuerpo social (Lotman, 2008).

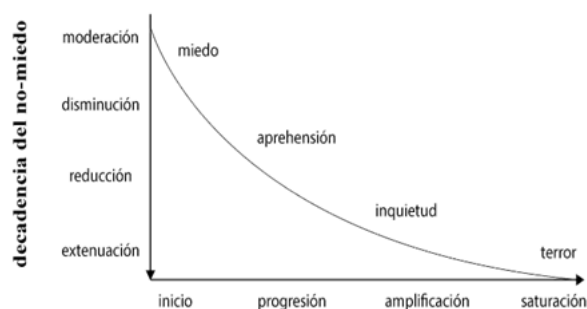
En segundo lugar, a diferencia de lo que ocurría con las brujas, acusar a alguien como miembro del grupo amenazante no traslada la sospecha sobre quien realiza la acusación. Al contrario, en la lógica de la guerra, incluso de una guerra sucia entre dos bandos diametralmente opuestos que, se puede decir, pertenecen a mundos semióticos distintos, el no realizar una denuncia es motivo suficiente para que se sospeche de estar del lado del enemigo. En una escena, por ejemplo, los cadetes llegan a la casa de un ganadero que asegura que los terroristas están robándole sus gallinas, y su miedo a denunciar el crimen proviene de que, si ellos se enteran, asesinarán a él y a su familia. No obstante, el teniente no le cree y le advierte que todo el que vea algo y no lo reporte es igual de sospechoso. El teniente entonces saca su revólver y asesina a una de las vacas del granjero, obligándole a que le dé parte de sus animales al pelotón.

En situaciones más extremas, la adhesión al grupo es confirmada por la utilización de chivos expiatorios, al mismo tiempo que, en caso el acusador haya cometido alguna injuria, esta pasa desapercibida. Piénsese, por ejemplo, en la secuencia en la que el teniente Roca ordena la matanza de treinta pobladores acusándolos de terroristas, cuando, en realidad, eran testigos del homicidio que el mismo teniente había perpetrado contra uno de ellos. A sabiendas que de conocerse el hecho ello le costaría su puesto, el militar ordena que los pobladores sean asesinados y convence a su pelotón de guardar silencio. En *La boca del lobo* la acusación es una forma de mantenerse a salvo, a diferencia de lo que ocurría en el ejemplo de Lotman.

Sin duda una de las consecuencias más complejas del miedo es aquello que Bauman (2007) llamó la crisis de la confianza, que supone un resquebrajamiento del tejido social al negar la institución de la *fides* como base de las interacciones humanas. El autor de *Miedo Líquido* se encuentra aquí en un punto de convergencia bastante peculiar con la semiótica del miedo de Lotman: “La confianza está en un aprieto desde el momento en que nos damos cuenta de que el mal puede ocultarse en cualquier parte, de que no destaca de la masa ni lleva marcas distintivas” (Bauman, 2007: 91). Según el autor, las ideas del mal y del miedo se hallan estrechamente vinculadas. El sujeto presentifica una amenaza, una confrontación inminente con “un mal que aguarda pacientemente al momento más oportuno para atacar” (p. 95). A la espera de este encuentro catastrófico, los sujetos no tienen más opción que mantener activa la vigilancia, incluso si el temor que los agobia hace imposible la convivencia.

Desde un punto de vista tensivo, el miedo se define por una toma de consciencia del peligro. Más adelante, la intensidad afectiva adquiere una cierta independencia y deviene en aprehensión, es decir, “considerar (a alguien) como peligroso”. Bajo este aspecto, toda inquietud se da por adelantado, y cualquier encuentro “se efectúa al menos bajo el signo de la desconfianza” (Zilberberg, 2015: 112-113). El investimento afectivo se acentúa a medida que la convivencia y las hostilidades se hacen más frecuentes, operaciones que involucran a la tonicidad y el tempo. Si el miedo se limitaba a advertir un peligro, el terror conlleva una saturación de la aprehensión.

El siguiente esquematismo, adaptado de *La estructura tensiva* (Zilberberg, 2015), resume lo que hemos dicho:



Si volvemos a la frase inicial de Vitín, es sencillo relacionarla con esa ‘toma de consciencia’ de un peligro que se percibe cercano: los senderistas “podían estar ahí”, podían estar “en esa plaza”, podían matarlos “esa misma noche”. Apelar al condicional es otra forma de admitir una indeterminación que perturba, adjudicarle al otro un creer-poder-hacer daño en cualquier momento. La afectividad adquiere relativa independencia respecto a los estados de cosas: el pelotón se aterroriza, justamente, ante la presencia virtualizada del enemigo entre la población. La inquietud se da, ahora, por adelantado (Zilberberg, 2015), tanto como la “espera del acontecimiento como la espera del sufrimiento propiamente dicho” (Greimas y Fontanille, 2002, p. 171). Ante la inminencia del ataque, el campo de presencia se colma progresivamente de sujetos amenazantes y camuflados. Esto es característico de los estados segundos, cuando las únicas figuras que los sujetos tienen a la mano son los simulacros que rigen el imaginario social, paralelamente a la existencia empírica de tal amenaza (Lotman, 2008). La inquietud y el temor se convierten en estados afectivos regentes de la interacción y el territorio en un espacio de vigilancia. La zona segura es arrinconada ante la expansión magmática de la zona de guerra.

Si la frontera permite diferenciar entre un espacio enemigo y uno aliado, la película demuestra que todo trazo limítrofe es un artificio, movable y en ocasiones incierto (Lozano, 2010). Su desplazamiento y eventual difuminación son las consecuencias directas de que los atentados se hallen repartidos sobre el territorio (en el pueblo, en el campo, en la carretera), en lugar de focalizarse como ocurriría con la tierra de nadie descrita por Campillo

(2015). Por el contrario, la cercanía de un enemigo invisible conlleva una inquietud desbordante, y se impone como la condición fenoménica de la guerra sucia.

NOTAS

[1] Una tercera definición, que juzgamos pertinente mencionar, la ha planteado Jullien (2005), para quien todo advenir que caiga bajo esta categoría es excepcional, “lo que, por principio, no puede producirse en cualquier momento”, en la misma medida que supone una conmoción, es decir, “reconfigurando a partir de su incidencia todos los posibles afectados”. Del mismo modo, se entiende como inasimilable, “trascendiendo a toda explicación causal [...]”; su interrupción es la ‘cifra’ de una ‘aventura” (p. 78-79). En sus investigaciones sobre las divergentes concepciones del tiempo en Occidente y Oriente, el filósofo llega a decir, incluso, que Occidente es una civilización, particularmente susceptible a concebir y semantizar sucesos de esta índole.

[2] “Hablando de manera familiar, cuando el evento está ahí, ¡ya es demasiado tarde!”. (Zilberberg, 2006: 185)

[3] Nos remitimos al cuadrado semiótico de Greimas y Fontanille (2002) que articula la categoría semántica /apego/ ↔ /fobia/, cambiando esta última por /aversión/.

[4] Evocamos aquí las posturas de Zilberberg (2006), quien relaciona los estados del alma con el plano del contenido, y a los estados de cosas con el plano de la expresión. Esto no debería confundirse con la diferencia que hace Lotman entre culturas orientadas a la expresión (textos) y culturas orientadas al contenido (reglas) en el tercer tomo de *La Semiosfera* (2000).

[5] En parte esto explica que hoy en día la película de Lombardi sea vista como un texto que, más allá de sus méritos cinematográficos, proviene y representa un contexto cultural específico, lo cual invoca una función sociocomunicativa bastante conocida en la semiótica de la cultura. Es aquí donde el texto “se comporta como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. [...] al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura [...]”. (Lotman, 1996: 55)

Referencias

- ALDAMA, J. A. (2010). “Espacio y metalenguaje: defensa del territorio”. *Tópicos del seminario*, 24(2), 139-152.
- BAUMAN, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- BLANCO, D. (2012). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- CAMPILLO, A. (2015). *Tierra de nadie. Cómo pensar (en) la sociedad global*. Barcelona: Herder.
- FONTANILLE, J. (2017). *Formas de vida*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

- FONTANILLE, J y Zilberberg, Cl. (2004). *Tensión y significación*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- GAUDREAUULT, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GREIMAS, A. J. y Courtés, J. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado para una teoría del lenguaje*. Vol I. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J. y Fontanille, J. (2002). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- HAN, B. (2018). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- JULLIEN, F. (2005). *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*. Madrid: Arena Libros.
- LOTMAN, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2008). "Caza de brujas: la semiótica del miedo". *Revista de Occidente*, 392, 5-33.
- ____ (2018). *La semiosfera*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- LOZANO, J. (2010). "Sin límites. Fronteras y confines en la semiótica de la cultura". *DeSignis*, 13(1), 183-190.
- MOLINA Y VEDIA, S. (2010). "Esos monstruos de la frontera". *DeSignis*, 13(1), 66-74.
- SIMMEL, G. (2012). *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.
- TOROP, P. (2005). "Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture". *Sign Systems Studies*, 33(1), 159-173.
- URIARTE CIEZA, A. (2019). *La prensa ante la violencia terrorista en Perú: 1980-1988* (Tesis doctoral). Universidad Pontificia de Salamanca, España. Recuperado de <https://lum.cultura.pe/cdi/documento/la-prensa-ante-la-violencia-terrorista-en-per%C3%BA-1980-1988>
- ZILBERBERG, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- ____ (2015). *La estructura tensiva*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- ____ (2018). *Horizontes de la hipótesis tensiva*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Datos del autor

Alejandro Núñez Alberca (1996) es Bachiller en Comunicación por la Universidad de Lima, donde ha trabajado como asistente de cátedra y de investigación. Actualmente forma parte del Grupo de Investigación Semiótica de la misma universidad y ha escrito textos sobre cine contemporáneo, semiótica discursiva y semiótica de la cultura.

[ARTÍCULO]

Estrategias de Ilusión Semiótica en el Diseño Inclusivo

Eska Elena Solano Meneses

Universidad Autónoma del Estado de México

Email: eskasolano@gmail.com

Recibido: 16 de abril, 2020

Aceptado: 4 de julio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

Resumen

El diseño inclusivo ha sido un tema promovido desde hace escasas décadas y no analizado bajo perspectivas semióticas. Su implementación ha transcurrido por diferentes etapas, que han ido desde una perspectiva asistencialista, una perspectiva de solidaridad y conciencia civil en aras de la inclusión (considerando ahora la discriminación no sólo hacia la discapacidad sino hacia minorías de todo tipo), hasta visualizarse como el otorgamiento de un derecho natural sin concesiones. Estas diversas perspectivas han delineado la manera en que el diseño ha ido poco a poco incluyendo discursos como el Diseño Universal, Diseño para Todos y Diseño Inclusivo atendiendo las condiciones de la inclusión y discapacidad. Sin embargo, muchas de las intervenciones, han partido de supuestos, que se alejan de la realidad que esas minorías viven. La verdadera inmersión con los contextos y necesidades reales de esas minorías tendría que apoyarse en un alejamiento de las estrategias de ilusión semiótica en las que se han apoyado dichas intervenciones, que prometen satisfacer sus necesidades, con el carácter de concesiones que presentan ajustes “razonables” maquillados, que sólo obedecen a demandas sociales “de moda” o a normatividades que pretenden cubrir requerimientos no atendidos, pero a cuyo cumplimiento no se le da seguimiento.

Palabras clave

Discriminación, Diseño Inclusivo, Estrategias Semióticas, Inclusión

Semiotic Illusion Strategies in Inclusive Design

Abstract

Inclusive design has been a topic that has been promoted for scarce decades and not analyzed under semiotic perspectives. Its implementation has gone through different stages, which have gone from a welfare perspective, a perspective of solidarity and civil conscience for the sake of inclusion (now considering discrimination not only towards disability but towards minorities of all kinds), until being visualized as the granting of a natural right without concessions. These diverse perspectives have delineated the way in which the design has gone little by little, including discourses such as Universal Design, Design for All and Inclusive Design, addressing the conditions of inclusion and disability. However, many of the interventions have departed from assumptions that depart from the

Cómo citar este artículo:

Solano, E. (2020). Estrategias de Ilusión Semiótica en el Diseño Inclusivo. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (114–127)

reality that these minorities live. The real immersion with the contexts and real needs of these minorities would have to rely on a move away from the strategies of semiotic illusion in which these interventions have been supported, which promise to satisfy their needs, with the character of concessions that present "reasonable" adjustments. make-up, which only obey social demands "in fashion" or regulations that seek to cover unmet requirements, but whose compliance is not followed up.

Keywords

Discrimination, Inclusive Design, Semiotic Strategies, Inclusion

1. Introducción

La retórica humanista y antropológica impulsada por el pensamiento posmoderno, ha encauzado una nueva mirada de la naturaleza humana hacia aspectos que se pretenden redimir o reivindicar. Este discurso ha colocado en un lugar hegemónico a todos aquellos segmentos excluidos, vulnerados, desplazados o ignorados por no ser parte de la “normalidad”.

Es importante aclarar que existe una vertiente genuina que lucha por la construcción de escenarios inclusivos en todos los sentidos, pero desafortunadamente, como se verá en este análisis, es la minoría. La inclusión ha sido asumida por muchos grupos como un concepto de “moda”, que hay que atender para ubicarse en el discurso mundial, y a manera de simulación se generan reglamentos, estatutos, discursos, etc. que se limitan a ello; y cuando las intervenciones se llevan a cabo, resultan en muchos casos, intervenciones sin fundamento, sin conciencia, sólo por “cumplir” y “aparentar”, pero escasamente con una verdadera intención de cambio de paradigma que reconozca al ser humano, por su naturaleza misma, independiente de sus particularidades físicas o mentales.

Es aquí donde el concepto de ilusión semiótica y posverdad serán discutidos. La ilusión semiótica, entendida como una intención desvirtuada para establecer una comunicación, donde el mensaje se simula sin existir compromiso ni convicción genuina. La posverdad, por su parte, como una manifestación alejada de una posición objetiva, para justificar una situación manipulada y chantajista, alude a los sentimientos de lástima, actitudes asistencialistas o incluso de superioridad que prevalecen en el terreno de la inclusión.

2. La semiótica en la era de la posverdad y el pensamiento serial de Eco

La semiótica, sobre todo a partir de su etapa posestructuralista, ha centrado su principal interés en la cultura, por lo que el código y más adelante el texto, son los puntos de discusión en torno a ella.

El concepto de la comunicación manifiesta en constructos simbólicos,

donde lo situado se privilegia, permite una interpretación más profunda del mensaje. Hoy el texto está más definido por lo que no se dice o muestra, que por aquello que es claramente perceptible.

La semiótica hoy pareciera desempeñar un papel inverso: lejos de mostrar los signos y códigos pertinentes e “interpretables” en un proceso comunicativo o intencional, hoy nos muestra lo que se “simula” decir, pero que no se alcanza a abarcar. Es decir, el signo presenta muestras de incompletud, de un pretendido mensaje en cuyas líneas se lee la falacia y la mentira. El signo ahora no comunica de manera directa, el signo comunica la pretensión, pero deja indicios de la mentira.

El signo en vez de decir “lo que es”, inconscientemente muestra “lo que no es”. Invita al intérprete a la deconstrucción y de ahí a la conjetura, a “atar” cabos, a encontrar las evidentes discrepancias, a ser sensible a las contradicciones y al doble discurso.

La lectura “entre líneas” encuentra fundamento en la propuesta de Pensamiento Serial de Umberto Eco (2006), desarrollada en su *Estructura Ausente*. Ubicado dentro de la postura posestructuralista, Eco (2006) determina que, al contrario del pensamiento estructural, el pensamiento serial nos conduce a la concepción del mensaje como una obra abierta y polivalente, coherente a la lectura intertextual. Dicha intertextualidad está referida a la necesaria relación del mensaje con su contexto; haciendo referencia al hecho de que la producción e interpretación de este texto dependerá del conocimiento que se tenga de textos relacionados con él (contexto); y que pone en cuestionamiento el propio código.

Bajo esta perspectiva, y apoyado en las composiciones e ideas del músico francés posmoderno Pierre Boulez (quien debate al pensamiento clásico musical y propone como contraparte el pensamiento serial), Eco (2006) establece que “la serie es una forma de pensar polivalente, reaccionando contra el pensamiento clásico y la idea de la preexistencia de la forma y la morfología”, el pensamiento clásico concibe un universo definitivo, mientras que el pensamiento serial es un universo en expansión perpetua.

El pensamiento serial obedece a tres principios fundamentales:

- a) Cada mensaje pone en duda el código, ya que la clave de comprensión del texto está en él mismo.
- b) La noción de polivalencia pone en crisis los ejes cartesianos bidimensionales de lo vertical y de lo horizontal, de la selección y de la combinación, en el que los significados primarios no sean necesariamente los que constituyen el elemento natural, sino que es un campo de posibilidades que genera selecciones múltiples.
- c) La comunicación se ha de apoyar en un UR código (código único y primario) que permite cualquier cambio cultural al individualizar códigos históricos y ponerlos a discutir para descubrir nuevos códigos. Mientras el pensamiento estructural busca descubrir el mensaje, el pensamiento serial (posestructuralista) intenta producirlo.

El contraste entre el pensamiento estructural y el serial se resume en la *Imagen 1*.

| | Pensamiento Estructural | Pensamiento Serial |
|---|---|--|
| Relación mensaje-código | La comunicación se basa en la decodificación de un código preestablecido | Cada mensaje propone su propio código (implicaciones culturales) |
| Ejes de análisis | Usa un eje de selección y uno de combinación (paradigma y sintagma) | Selecciones múltiples, no bidimensionales. Multiplicidad de conexiones sintagmática |
| Existencia de un UR-Código (Código primario) | Cada código se basa en la existencia de un código elemental primario (El código es reducible) | Individualiza los códigos históricos para originar nuevas modalidades comunicativas. Se basa en la evolución histórica de los códigos en su contexto cultural. |

Imagen 1: Cuadro de Comparación entre el Pensamiento Estructural y el Pensamiento Serial (Solano, 2013).

De manera que, como se ve, el pensamiento serial está claramente fundamentado en la teoría de la *Obra Abierta* sostenida por Eco.

Umberto Eco propone, dentro de la Teoría de la Obra Abierta, un Modelo Semiótico Textual, en el que la inversión hacia el texto (fenómeno) y el destinatario (interpretante) constituyen el eje principal de la relación semiótica. Para Eco, el signo "no se basa en la igualdad, en la correlación fija establecida por el código, en la equivalencia entre expresión y contenido", sino que se basa en la inferencia, interpretación y semiosis; el signo no es sólo algo que está en lugar de otra cosa, sino que es siempre lo que nos hace conocer algo más. Por su parte el código adopta la forma de rizoma y es el conjunto de todas las interpretaciones (ver *Imagen 2*).

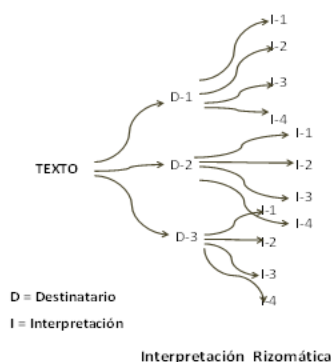


Imagen 2: Deriva Interpretativa en la Teoría de la Obra Abierta (Solano, 2013)

Las características de las teorías contemporáneas de la interpretación textual son:

- a) El texto es un universo abierto en el que el intérprete puede descubrir infinitas interconexiones.
- b) El lenguaje es incapaz de captar el significado único y preexistente.
- c) El lenguaje refleja lo inadecuado del pensamiento.
- d) Todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado.
- e) Cualquiera puede alcanzar la verdad, siempre que esté dispuesto a imponer la intención del lector sobre la del autor.
- f) El lector debe tener la conciencia de que el significado es infinito, y sospechar que cada línea esconde otro significado. (intertextualidad).
- g) El lector real es aquel que comprende que el secreto de un texto es su vacío. (Eco, 2013: 50-51),

Concluyendo que, a pesar de la radicalización de la postura, refiere un acercamiento a lo que debe ser la interpretación posestructuralista, lo que contribuye a complejizar el proceso de interpretación semiótica y refuerza el planteamiento divergente que el posestructuralismo defiende.

En el marco de la teoría de la *Obra abierta*, el intérprete se ha vuelto libre e impredecible, condicionado sólo al texto que designa instrucciones para la producción de un significado (*intentio operis* o intención de la propia obra), en vez de constituir el significado en sí. Umberto Eco afirma que hay una *intentio lectoris*, una *intentio auctoris* y una *intentio operis* (hay una intención del autor, del lector y de la obra). Eco toma la *intentio operis* como eje para su teoría, argumentando “la muerte del autor” para dar lugar a la polisemia y polifonía: “La deconstrucción desplaza el acento sobre la iniciativa del destinatario y sobre la irreductible ambigüedad del texto, de suerte que el texto se vuelve un puro estímulo para la deriva interpretativa.” (Eco, 1998: 32).

Se elimina, así, la posibilidad de que el texto u objeto icónico contenga un mensaje en el que el autor ostente una postura hegemónica debido a que: “la interpretación no es ya una simple lectura que descifra el sentido de lo que se encuentra en el texto, sino que tiene una iniciativa sin límite” (Derrida, 1997: 94-95) de manera que la interpretación ha de obedecer a una semiosis ilimitada. El valor del texto reside en la construcción que se hace de él.

Asimismo, Heidegger (2009) afirma que lo que vale de un pensamiento “no es lo que dice, sino lo que deja no-dicho”, es decir concede importancia a la intencionalidad, estableciendo que la base de la intencionalidad es la temporalidad.

3. El diseño inclusivo como posverdad

El discurso de inclusión, si bien tiene su origen en la segunda mitad del siglo XX, en realidad emerge con más fuerza en los últimos 30 años. A lo largo de este último periodo va encontrando matices y buscando marcos teóricos, que se manifiestan en la consideración de personas con discapacidad,

personas con diversidad de género, personas de la tercera edad, personas de diversidad étnica, por citar las que hoy se visualizan como las más relevantes, pero que claramente no lo son. Las persistencias de muchas otras formas de exclusión han provocado que se asuman como algo “normal” (Mareño Sempertegui, 2018) y escasamente hoy se manifiestan de manera velada: tal es el caso de exclusión por apariencia física, por la condición de ser mujer, por no hablar idioma inglés, por tener mayor edad, por pertenecer a una minoría religiosa, etc.

Respecto de los marcos teóricos, reprobablemente estos han sido desarrollados por personas en condición de exclusión, lo que deja claro la falta de sensibilidad de los “No Excluidos”, por lo que la defensa de las personas vulneradas la tienen que asumir ellas mismas.

La *teoría Queer* (De Lauretis, 2015) desarrollada por Teresa de Lauretis y Judith Butler entre otras, se sustenta en la reformulación de nuevos procesos de identificación y de diferenciación en torno a la sexualidad y sus diversas prácticas (Quintero Soto & Fonseca Hernández, 2009). Tanto Lauretis como Butler, pensadoras y activistas de fuerte influencia en los estudios Queer, se reconocen con identidad lesbiana, lo que confirma que ellas mismas asumen su autodefensa y enfrentan los estereotipos sociales dominantes.

Por otro lado, la *Teoría Crip* se sustenta en una reconcepción de la diversidad funcional, donde las personas con discapacidad son reconocidas como excluidas, por lo que se reconoce su lucha por la integración en todas las formas de manifestaciones sociales. Como impulsor de este planteamiento destaca Robert McRuer (2018), quien también es integrante de grupos excluidos por su condición de género “no inscrito en el binomio convencional”.

Por su parte la *teoría de la interseccionalidad*, desarrollada por Kimberle Crenshaw, parte de un primer enfoque de combinación de diversos modos de exclusión como raza y género, hasta generar una plataforma de señalamientos de una diversidad de formas de exclusión cultural no consciente, y sus posibles cruces. Para el efecto del análisis de la falta de empatía de sectores “normales” cabe aclarar que Kimberlé Williams Crenshaw, es una mujer investigadora estadounidense de raza negra.

Como respuesta a estas diferentes propuestas que han irrumpido en los últimos años en los imaginarios dominantes y han supuesto una reestructuración del paisaje simbólico en lo relativo a cuestiones como el género, la racialidad, la sexualidad, etc., este panorama muestra la falta de sensibilidad y consideración con que la sociedad en general ha enfrentado a estos grupos y los ha marginado. Es al amparo de los derechos humanos que las luchas van generando reacciones y como parte del discurso de madurez y apertura posmoderna, instituciones oficiales, académicos y algunos políticos empiezan a respaldar, al menos en apariencia, las demandas de los grupos vulnerados.

Desafortunadamente, como se analiza, muchas instituciones presentan un doble discurso: diseñan recomendaciones, establecen medidas y normas en favor de los derechos de los grupos excluidos, pero no promueven la inversión de conceptos, ni determinan obligatoriedad de las normas ni establecen sanciones claras por lo que se convierten en letra muerta.

La posverdad se entiende como una simulación o estafa encubierta, una serie de estrategias que maquillan la realidad a modo de manipulación y propaganda.

La posverdad en el diseño inclusivo consiste, entonces, en asumir una postura que presume de ser ética, que finge preocupación y simula toma de decisiones y medidas en favor de la inclusión. Sin embargo, estas medidas mantienen un sesgo proteccionista, lo que implica que sus fundamentos descansan de entrada en una actitud de superioridad, siendo entonces una dádiva que sirve de chantaje emocional ante las masas.

4. Estrategias de ilusión semiótica en las intervenciones inclusivas

En su libro *Los guardianes de la libertad: propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*, Chomsky y Herman (2003) identifican cinco filtros de la comunicación, las cuales resultan aplicables al presente análisis que se desarrolla, ya que estos filtros se distinguen también en la construcción de la posverdad en torno a la inclusión.

Retomo estos cinco filtros de la comunicación de Herman y Chomsky manejados como estrategias de manipulación, y los asumo como herramienta para identificar el manejo mediático que se da a las intervenciones pretendidamente inclusivas. Si bien los autores mencionados establecen este modelo enfocándose en los medios de comunicación de masas, las bases de la posverdad manejada en otros terrenos siguen siendo las mismas.

Acorde a ello, la manera en que se manejan las intervenciones inclusivas en muchos casos puede apreciarse bajo la lente de estos cinco filtros:

1) Magnitud, propiedad y orientación de los beneficios de la información: Las élites políticas y económicas ejercen el control de la información: normas y datos manejados por la OMS en cuestiones de diversidad de género y discapacidad con enfoques funcionalistas y biologicistas, sin carga cultural (Mareño Sempertegui & Masuero, 2010) intentando generar condiciones universales homologadas bajo el concepto de “normalización”, indistintas de condicionantes particulares, que deshumaniza y descontextualiza el discurso. El punto culminante de esta estrategia de posverdad es la CIF (Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud, 2001) de la Organización Mundial de la Salud, para exacerbar aún más una mirada medicalizante. La hegemonía de una postura medicalizante dirigida por la OMS y diseminada por todo el planeta, conlleva a actitudes sociales que han conducido a enfrentar estas “anormalidades” a través de tratamientos (la posverdad) en lugar de nuevas reconcepciones culturales y filosóficas (la verdad).

2) Beneplácito de la información: Se impide el surgimiento de medios alternativos que no representen a grandes instituciones, dado que las instituciones como la ONU y la OMS se reconocen e institucionalizan por las grandes potencias, sus conceptos permean y se convierten en el eje de las intervenciones de la materia de inclusión. Tal es el caso del concepto de *Salud*

Global cuyo alcance vinculado a la seguridad sanitaria internacional y a la seguridad nacional de los países poderosos (la posverdad) se aleja de los derechos, la justicia, la equidad e inclusión relacionada con los países menos poderosos (la verdad).

3) **El suministro de la información:** Las normas y líneas de acción son determinadas por los países hegemónicos, los países emergentes siguen la línea de los países poderosos y adoptan medidas cuyo fundamento desconocen o les es ajeno. Un discurso no propio es una posverdad. En materia de inclusión las vertientes son dictadas por los países dominantes (el Norte). Para Surasky (2017) la intervencionalidad entre objetivos y metas propuesta por la Agenda 2030 obliga a dejar atrás estructuras de trabajo para reforzar la necesidad de contemplar la existencia de un Sur que “porta soluciones históricamente silenciadas, que parten de la consideración del todo como su esencial, expresadas en la Pacha Mama, o del propio desarrollo, que adopta la forma del “vivir bien” (*sumak kawsay* o *suma q’aamaña*)”.

4) **Disensión:** Los grupos de influencia pueden fácilmente revertir una idea, imagen o concepto a través de la promoción de la disensión, con lo que los conceptos en torno a la inclusión pueden manipularse o contradecirse. Un ejemplo claro es el caso de Oscar Pistorius atleta paralímpico que fuera ícono en las olimpiadas de Londres 2012 quien, en 2013 tras ser acusado del asesinato de su pareja, siguió siendo clave para el espectáculo en torno a la discapacidad (Mc Ruer, 2018). El manejo mediático muestra como claramente es posible volcar una idea a favor o en contra, característica clara de la posverdad.

5) **Opiniones contrarias:** Así como las opiniones de izquierda son consideradas como “antipatrióticas” en los países capitalistas, las posturas teóricas (*queer* y *crip*) que se apartan de las corrientes oficiales (neoliberales) son consideradas subversivas por lo que se crea toda una corriente para desdeñarlas y desestimarlas.

Como se observa, estas son claramente las estrategias de ilusión semiótica con las que se han planteado las intervenciones inclusivas y que quedarán demostradas en las representaciones del diseño inclusivo analizadas a continuación.

5. Representaciones del Diseño Inclusivo como Ilusión Semiótica

A modo de esta ilusión semiótica que acompaña el discurso del diseño inclusivo, se han realizado intervenciones en el diseño que distan de una comprensión real de las necesidades y condiciones de las personas excluidas, fortaleciendo aún más la evidente postura de inclusión más como un discurso pueril de una acomodada moda que un compromiso real por satisfacer a los usuarios.

Entre las múltiples muestras ilusorias que se realizan en el diseño, desde el gráfico, hasta el arquitectónico y urbano, es posible identificar un desconocimiento del usuario, una falta de compromiso ético o una banal postura de “cumplir” con requerimientos para autorizaciones de obra pública

o certificaciones (como el caso de instalaciones escolares):

- **Libros con imágenes que no se comprenden por una persona ciega congénita**

Partiendo de la falta de relación analógica formal, que se fundamente en la vista, las impresiones aquí mostradas parten de estilizaciones y concepciones formales no comprensibles para quien nunca ha observado sino tocado.



Ilustración 1: Libros táctiles para niños ciegos, partiendo erróneamente de figuras abstraídas de la realidad, no reconocibles por quien carece de la vista. Tomado de <http://imprimaria3d.com/recursosimpresion3d/libros-tactiles-impresos-3d-ni-os-ciegos>

- **Rampas sin continuidad o pendientes inadecuadas**

Parte de la posverdad, es la supuesta atención hacia las personas con discapacidad. Los ajustes razonables se asumen como un compromiso obligado, pero no se resuelven de manera óptima. La última finalidad es realmente generar espacios inclusivos, se simula el cumplimiento porque las normas así lo exigen o para amortiguar los costos.



Ilustración 2: Rampas prefabricadas que no se ajustan a los niveles existentes, lo que imposibilita su uso (Solano, 2018).



Ilustración 3: Rejas que obstruyen la circulación y uso de las rampas (Solano, 2018).



Ilustración 4: Rampas improvisadas y sin respeto por las pendientes óptimas (Solano, 2018).



Ilustración 5: Rampa de acceso cuya forma curva dificulta la circulación con silla de ruedas (Solano, 2018).



Ilustración 6: Discontinuidad de rampas, a la que se puede acceder librando primero una escalinata que le antecede (Solano, 2018).



Ilustración 7: Anchos y pendientes poco confortables para usuarios de sillas de ruedas (Solano, 2018).

- **Guías tactopodales que no se respetan, que no se priorizan o que no son útiles**

Las guías tactopodales son auxiliares para el desplazamiento de personas con baja o nula visión, pero la claridad, congruencia y continuidad resultan imprescindibles para que cumplan su cometido. Si los trayectos se interrumpen, o si resultan confusos, resultan implementaciones inútiles, que permiten afirmar que este segmento está atendido, pero esta atención resulta nuevamente una simulación.



Ilustración 8: Falta de continuidad en el diseño de táctiles antideslizantes para invidentes (Solano, 2018)



Ilustración 9: Guías tactopodales en banquetas que se interrumpen en los arroyos, cuando el código debiera ser continuo, previa advertencia de la diferencia de uso (Solano, 2018)

- **Sanitarios que cumplen con las medidas, pero cuya circulación y acceso no se resuelve**

Nuevamente, con una política de simulación, los sanitarios públicos incluyen espacios para personas con discapacidad, pero en su diseño no se considera la dificultad en el manejo de una silla de ruedas, proponiéndose su ubicación al fondo, con quiebres de circulación y con abatimiento de puertas que invaden el espacio de circulación; todo ello dificulta el uso, siendo nuevamente una estrategia ilusoria de atención a los segmentos “vulnerables”.



Ilustración 10: Accesos complicados para usuarios en silla de ruedas (Solano, 2018).



Ilustración 11: Sanitarios para personas con discapacidad colocados al fondo, lo que complica su acceso, sumado al inconveniente abatimiento exterior de las puertas (Solano, 2018).

6. Conclusiones

Como se presenta en este análisis, existen diferentes dimensiones para mirar las intervenciones del diseño inclusivo como una posverdad: una simulación, una estafa que maquilla la realidad a modo de estrategia ilusoria; y estas diversas perspectivas hallan su fundamento en elementos conceptuales, culturales, económicos y de gestión.

La falta clara de un concepto ha contribuido a que el diseño inclusivo se conciba más cercano al concepto de integración (con “acondicionamientos” y concesiones, que perpetúan la exclusión a través del diseño) que un verdadero concepto de eliminación de distingos, que sería la razón de ser de la inclusión. En la inclusión no hay ajustes, sino cambios fundamentales de paradigmas, no hay reconocimiento de “grupos vulnerados” sino una idea clara de diversidad.

Las cuestiones culturales, causa del empoderamiento de las personas en condiciones “normales” o “ideales”, también han contribuido a una atención sesgada e ilusoria de esta problemática. Partir de la idea de poder sobre los grupos “vulnerados” convierte en dádiva cualquier intento de implementación en el diseño, al tiempo que la falta de comprensión y el rechazo abren más la brecha hacia la inclusión.

Lo económico también contribuye a esta problemática, ya que se entiende que cualquier implementación en el diseño encarece el producto, entendiéndose como algo oneroso, por lo que se limita a implementar lo mínimo, buscando la economía en aras de la utilidad óptima.

En lo referente a la gestión, las políticas delineadas por la ONU son las que marcan la pauta de las implementaciones realizadas. Todo marco legal que rige en México se desprende de propuestas internacionales, específicamente de la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, aprobada por la ONU en 2006. Así, en el año 2011, es creado en México el Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad (CONADIS) y en apoyo a este consejo, ese mismo año se publicó la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad (CONADIS, 2018). Como se menciona anteriormente, un discurso que no es propio es una posverdad, puesto que desconocen el fundamento desconocen o les es ajeno. Esto resulta evidente con la falta de compromiso con las implementaciones inclusivas ilusorias.

Es importante reconocer la falta de implementaciones inclusivas legítimas, pero sobre todo la raíz de esta falta de compromiso y comprensión, que como se ve, haya su fuente en diversas causas. Es que a través del reconocimiento e identificación de estas causas que es posible su corrección para eliminar el carácter ilusorio que hasta ahora ha imperado en las implementaciones del diseño inclusivo, y apostar de manera responsable hacia un verdadero diseño inclusivo.

Referencias

- CHOMSKY, N., & Herman, E. (2003). *Los guardianes de la libertad: propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Barcelona: Crítica.
- CONADIS. (2018). *Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad*. Recuperado el 9 de abril de 2018, de <http://www.leydiscapacidad.com/conadis-mexico/>
- DE LAURETIS, T. (2015). "Género y teoría queer". *Mora* (21), 107-118.
- DERRIDA, J. (1997). *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A.
- ECO, U. (1998). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ____ (2006). *La estructura ausente* (1 Ed ed.). México: De Bolsillo.
- ____ (2013). *Interpretación y sobreinterpretación*. España: Cambridge. Madrid: Akal.
- HEIDEGGER, M. (2009). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- MAREÑO SEMPERTEGUI, M. (2018). *La producción social y cultural de la discapacidad: reflexiones en torno al concepto de la naturaleza humana*. Universidad Nacional de Costa Rica, Comisión Institucional en Materia de Discapacidad. Marzo, Heredia: UNA.
- MAREÑO SEMPERTEGUI, M., & Masuero, F. (2010). "La discapacidad social del diferente". *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 4, 95-105.
- MC RUER, R. (2018). *Crip Times Disability, Globalization, and Resistance* (1 ed.). New York: New York University Press.
- QUINTERO SOTO, M., & Fonseca Hernández, C. (2009). "La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas". *Sociológica*, Año 24(69), 43-60.
- SURASKY, J. (2017). *Transformar nuestro mundo ¿realidad o ficción?* País Vasco: UNESCO.
- Zarzalejos, J. (2017). "Comunicación, periodismo y fact-checking". *UNO. La era de la post verdad: realidad vs percepción* (27).

Datos de la autora

Eska Elena Solano Meneses es Doctora en Diseño por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex, Maestra en Educación con especialidad en Desarrollo cognitivo por el ITESM y Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex. Es docente e investigadora del CIAD (Centro de Investigación en arquitectura y diseño) de la UAEMex. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI Nivel 1). Sus temáticas se centran en la inclusión y accesibilidad en la arquitectura, diseño y educación desde la perspectiva semiótica y hermenéutica.

[ARTÍCULO]

Semiótica y Urbanismo

Claudio Cortés López

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Universidad de Chile

Email: c.cortes@uchilefau.cl

Recibido: 8 de mayo, 2020

Aceptado: 4 de julio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

Resumen

Semiótica y Urbanismo corresponden a dos palabras que en el título de este artículo encierran dos sistemas que hay que conjugar: el primero de ellos es la semiótica, y dado que existen confusiones entre lo que es semiótica y semiología es conveniente advertir que en este trabajo se tratará de la semiótica de tradición filosófica creada por el científico y filósofo de Harvard Charles Sanders Peirce, el cual pensó a la semiótica como una rama importante de la lógica. Esta línea de pensamiento fue continuada y ampliada por el científico y esteta de la U. de Stuttgart Max Bense y su equipo encabezado por Elisabet Walther y académicos adscritos al Instituto de Filosofía de la Ciencia de la U. de Stuttgart. Bense, ha sido uno de los pocos pensadores que escribió sobre semiótica y urbanismo en 1968. De acuerdo con lo anterior el metalenguaje y glosario terminológico que se usará en este documento se encuentra adscrito a los autores antes señalados. También este artículo es parte de una tesis doctoral para obtener el grado de Doctor en Educación.

Palabras clave

Semiótica Peirciana, Urbanismo, Estética Fenomenológica

Abstract

Semiotics and Urbanism correspond to two words that in the title of this article contain two systems that must be combined: the first of them is semiotics, and given that there are confusions between what is semiotics and semiology it is convenient to note that in this work It will deal with the semiotics of the philosophical tradition created by the Harvard scientist and philosopher Charles Sanders Peirce, who thought of semiotics as an important branch of logic. This line of thought was continued and expanded by the scientist and esthete of the University of Stuttgart Max Bense and his team headed by Elisabet Walther and academics attached to the Institute of Philosophy of Science at the University of Stuttgart. Bense has been one of the few thinkers who wrote about semiotics and urbanism in 1968. In accordance with the above, the metalanguage and terminological glossary that will be used in this document is assigned to the aforementioned authors. This article is also part of a doctoral thesis to obtain the degree of Dr. in Education.

Keywords

Peircian Semiotics, Urban Planning, Phenomenological Aesthetics

Semiotics and urban planning

Cómo citar este artículo:

Cortés, C. (2020). Semiótica y Urbanismo. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (128–136)

La semiótica peirciana como doctrina y/o filosofía de los signos posee un glosario terminológico [1] que apunta a asuntos muy diferentes a la semiología de tradición lingüística. Si el título dice *Semiótica y Urbanismo* quiere decir que en este caso la ciudad como diseño debe interpretarse como conjuntos de signos interpretables y decodificables por los usuarios de la ciudad. De acuerdo con ello hay cuatro causas adscritas a la estética fenomenológica de la ciudad, las cuales deben ser respondidas en un estudio de semiótica y urbanismo, en el entendido que la ciudad y su urbanismo es un fenómeno dado por conjuntos de signos interpretables, decodificables los cuales son portadores de información que puede ser leída por determinados tipos de usuarios.

Habitar la ciudad significa residir en ella, recorrer sus espacios, lugares y vías peatonales o viales, estas últimas como grietas en cuyos bordes internos se muestran los signos arquitectónicos, algunos de ellos superpuestos, otros reciclados, reinventados, rehabilitados y reconvertidos en tiendas, y lugares de ventas masivas, estos casos son recurrentes en las grandes capitales como Buenos Aires, Madrid, y en menor escala en Santiago de Chile. Es común encontrar en dichas ciudades antiguas construcciones que de teatros hoy día son librerías (como es el caso del Ateneo de Buenos Aires). Todos estos lugares ubicados en los espacios internos de las grietas peatonales cobran especial significación para el usuario con interés patrimonial, espacios con significación son espacios con interés semiótico y estético dado que en ellos existe una superposición de signos que unen el pasado con el presente y determinan una actitud significativa en lo que se involucra una semiosis generativa y una hermeneútica urbana, en donde lo simbólico urbano es el resultado de este proceso dado en la mente del intérprete, entendiendo el símbolo desde la proposición de Peirce como una clase de signo que: “representan a sus objetos independientemente de cualquier semejanza con ellos, como de cualquier conexión real, porque disposiciones de sus intérpretes o hábitos creados deliberadamente por estos aseguran que se entenderán así” [2].

Max Bense continuador de Peirce realizó la siguiente definición: “símbolo, según Peirce aquel signo que en la relación signo-objeto, designa a su objeto independientemente del parecido o concordancia con el objeto o de las relaciones reales con el objeto. Sólo depende del interpretante, el cual elige un medio para la designación del objeto y que luego usa en el proceso comunicativo de manera convencional (según unas leyes)” [3]. De acuerdo con estas precisiones entender la semiótica urbana desde los espacios habitables como símbolo requiere modelizar casos específicos de espacios habitables que cumplen funciones simbólicas. Tomaré el caso de una avenida en Santiago de Chile que puede servir como situación a modelizar, se trata de la avenida conocida con el nombre de Alameda Bernardo O’Higgins, cuya modalidad de existencia corresponde a un eje que cruza la ciudad de Santiago de este a oeste a lo largo de esta grieta artificial que fue trazada en los orígenes fundacionales de esta ciudad y cuyo nombre fue asignado en 1921. En este eje existen edificaciones y lugares con formas diferentes en el acto de habitar ello como

esfera individual y colectiva.

La Semiótica Urbana no existe como algo dado intrínsecamente a la "URBS" (término latino que deriva de la palabra "urbe" y que designa propiamente a la ciudad latina por antonomasia, es decir, el espacio construido o conjunto de edificios, calles e infraestructuras), sino es algo extrínseco a ella dado a que los significados específicos e individuales de cada lugar de esta URBS se construyen en la mente del intérprete cuando y solo cuando este intérprete tenga los constructos y competencias para realizar tamaña empresa. Dichos constructos y competencias dicen en relación con la formación ciudadana en lo que se refiere a la civilidad, sus monumentos, edificaciones, plazas parques y jardines, estatuas y fuentes, y otros lugares que definen espacios significativos o de especial significación, como la arquitectura y los monumentos escultóricos conmemorativos.

De acuerdo con lo señalado en este párrafo los significados como construcciones en la mente del intérprete se construyen a partir de las evidencias que la ciudad le provee a dicho intérprete el cual puede transformar esta evidencia en un símbolo urbano. El ejemplo más notable de esta situación ocurrió con un lugar llamado Plaza Italia o Plaza Baquedano, lugar en donde se ubica el cruce de dos ejes una plaza circular con jardines y vías que la circunscriben direccionando rutas al poniente, oriente, sur y norte de la ciudad de Santiago. En dicho lugar se levantó un monumento estatuario de un prócer relevante para la historia de Chile, una escultura ecuestre en honor al general Manuel Baquedano, político y militar, personaje que colaboró al desarrollo de Chile como nación en momentos difíciles para esta patria. Este monumento fue desarrollado por dos personas: el escultor chileno Virginio Arias Cruz, quién realizó la figura ecuestre de Baquedano más dos figuras; una del soldado desconocido, ubicada al este del pedestal y otra, una figura oferente femenina al oeste a los pies del pedestal. También se agregan en el pedestal altos y bajos relieves fundidos en bronce con narrativas bélicas en formato rectangular. Esta plaza y el pedestal fueron diseñados por el arquitecto Gustavo García del Postigo con 22 metros de diámetro y cuatro entradas. El conjunto de pedestal y estatua tienen una altura de 10 metros con 40 cms.

El lugar que es un punto a manera de ombligo (*omphalos*) y punto de encuentro vial y peatonal y, era hasta octubre de 2019, un monumento público-simbólico el cual cambió su destino por voluntad de lo que elegantemente se ha llamado "el estallido social", movimiento popular que surgió a manera de protesta contra las difíciles condiciones de vida y existencia que se dan en el Chile de hoy, convirtiendo al lugar en el centro de las protestas y combates físicos de agua, lacrimógenas, piedras y balines, heridos y políticas diferentes en cuanto a la administración de la protesta. Todo ello conllevó a la destrucción y saqueo de locales comerciales del lugar y agresiones simbólicas al monumento a Baquedano. Incluso el clamor popular intentó derribarlo, agrediendo con pintura y proclamas el pedestal y la figura ecuestre como también las dos figuras al este y oeste del pedestal y los alto y bajos relieves narrativos ubicados al norte y al sur en el pedestal de García del Postigo. Dicho lugar es llamado hoy como "plaza de la dignidad", denotando, con ello, un cambio en el simbolismo urbano. Por lo tanto, las

dimensiones semióticas han mutado de lo histórico y plástico a lo político, cuya usurpación dice en relación con una estética de lo grotesco y lo feo, con la destrucción de monumentos como soporte de los gritos escriturales y lingüísticos de la protesta popular.

En este sentido, el lugar sigue siendo un lugar de interés simbólico, aunque lo que representa en la actualidad es un asunto diferente para lo cual este lugar fue pensado. Agredir los monumentos públicos también es una actividad simbólica que representa el malestar de una parte de habitantes de la ciudad. Ello se ha visto en la historia no solo de Chile sino también en otros países en donde las revueltas ciudadanas y cambios de actitudes políticas llevan a la destrucción de estatuas esculturas edificios, parques y jardines. Esto se pueden observar en la historia del siglo XX, por ejemplo, la destrucción y fundición de las estatuas de Francisco Franco en España, las de Sadam Husein en Irak, como las de Lenin y Marx en la ex Unión Soviética y otras tantas que según sean los cambios que una sociedad experimente. Dichos cambios llevan a la eliminación de estatuas y monumentos públicos, que en el caso de Chile solo fue una vil agresión a una escultura cuyo valor plástico-simbólico supera el valor político.

La semiótica urbana asigna un valor de significación donde lo simbólico se pone de manifiesto por medio de las evidencias que el usuario puede internalizar y, en algunos casos, interpretar bajo ciertas condiciones semióticas y fenomenológicas, que pueden ser analizadas desde las siguientes condiciones de reflexión y residencia en la ciudad. Se trata de cuatro causas que pueden dar respuesta a la existencia ontológica y fenomenológica del símbolo urbano. Estas causas son:

- 1) la causa material, o aquello de lo que está hecho el símbolo urbano;
- 2) la causa formal, o aquello que el símbolo urbano es;
- 3) la causa eficiente, o aquello que ha producido el símbolo urbano;
- 4) la causa final, o aquello para lo que existe el símbolo urbano o a lo cual puede llegar a ser.

En el entendido desde la semiótica de tradición peirciana que el símbolo es una clase específica de signo se puede decir que no todos los espacios urbanos son símbolos, algunos de ellos podrían obedecer a otra clase de signo, ello de acuerdo con la teoría Peirce-Bense, como por ejemplo un index. Si la urbe está compuesta por espacios-signo como lugares de uso individual y colectivo, la interpretación de dichos espacios-signo en algunos casos corresponde a una interpretación que sigue una regularidad por uso y costumbre, es decir, por endoculturación el sujeto interpretará determinados espacios como el estadio cultural al que pertenece le informa. Por ejemplo, calles peatonales como los llamados *Boulevard*, los cuales en sus inicios solo fueron calles viales y peatonales con una sola dirección vial. Si la ciudad se considera como un gran espacio-signo que contiene otros espacios-signo con diferentes magnitudes que origina un trazado de calles y avenidas con plazas parques y jardines, cada calle puede interpretarse como una grieta artificial que da forma a la trama regular (o no) de un damero. Estas grietas contienen componentes que articulan el espacio-signo. El fondo de estas grietas está constituido fundamentalmente por platabandas y aceras que concluyen y encierran una calzada. Entre los paramentos verticales de la grieta se originan

las diferentes fachadas de las edificaciones las cuales concluyen en un labio grietal superior, cuyo conjunto dan forma a los diferentes *skylines* de la ciudad.

Las fachadas dispuestas en esta verticalidad parietal ofrecen al espectador complejos sistemas signos, los cuales permiten los actos de interpretación actos posibles si solo si el espectador posee las competencias para descodificarlos, en términos de estilos, superposiciones y materialidades texturales formas y funciones. Se traslapan ante la mirada del espectador común de esta estética urbana que presenta componentes que desde la utilidad es más fácil distinguirlos que en términos de lo que significan. Por ejemplo, las palabras acera, berma y calzada son elementos por donde circulan vehículos y personas en una vía como grieta artificial y espacio-signo confinado de desplazamiento urbano. Estos espacios-signos confinados permiten la residencia y la circulación a voluntad para dirigirse de un lugar a otro en este desplazamiento. El lugar va presentando cambios, algunos de ellos sutiles, otros son una ruptura que se aprecia especialmente en los *skylines* cuando la percepción interesada amplía su frontalidad y la cambia a un ángulo que le permita observar la conjunción de los remates de las edificaciones; conjunción que dibuja una línea discontinua cuyas rupturas se presentan de forma abrupta con la percepción de torres y edificaciones en altura, las cuales, rompen con una continuidad angulada que describe el inicio y comienzo de las edificaciones que yacen en los paramentos de la grieta artificial llamada calle o vía, *boulevard* u otro nombre con el cual se acostumbran a designar esos fenómenos cuya naturaleza cambiante determina la existencia temporal de espacios-signo. Todo ello a causa de reparaciones demoliciones, transformaciones reciclajes, reconversiones, rehabilitaciones y rara vez restauraciones.

Estas cuatro situaciones transforman los espacios-signo y, con ello, los actos de interpretaciones de los usuarios. Así, los barrios desaparecen ya que son substituidos por nuevas edificaciones en donde la estética del simulacro posee un terreno fértil, entendiendo por estética desde el punto de vista etimológico de esta palabra que es *aisthesis* que en el griego antiguo significó, percibir palabra a la cual se le asocian dos términos: *aisthanestai* y *aisthanomai*, los cuales hacen referencia a percibir por medio de los sentidos como también a lo que es percibido por medio de los sentidos. De acuerdo con ello una estética urbana no está referida a estilos artístico-arquitectónicos y urbanos involucrados en la ciudad sino más bien a la percepción de los espacios como signos artificiales. C. Norberg-Schulz afirmó que: “el interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales, deriva de una necesidad de adquirir relaciones vitales en el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones”. Según el autor, básicamente se orienta a objetos, es decir, se adapta fisiológica y tecnológicamente a las cosas físicas [4]. La estética del simulacro antes señalada trata de la presentación de objetos físicos que pretenden ser lo que no son, visualmente en forma y color, texturas y otros elementos intentan convencer al espectador de una presencia que no es tal. Es un simulacro. Flores y plantas y hasta árboles son de material sintético, mas no son plantas reales pues sólo decoran espacios-signo. Hay árboles que en realidad son antenas de telefonía móvil y se nos presentan con forma de palmeras. Se agrega a lo anterior recubrimientos pétreos para muros y fachadas. Lo pétreo

es parcialmente cierto dada a que una lámina semejante a un lado de una piedra laminada es un recubrimiento. Simula e iconiza lo pétreo. En este sentido el concepto de ícono propuesto por Peirce-Bense sirve para utilizar un sentido semiótico a la estética del simulacro adscrito a objetos que yacen en la urbe, los cuales no son sólo elementos de hoy dado a que en las fachadas adscritas a edificaciones de fines del siglo XIX y comienzos del XX se observan componentes que emulan a otros. Sirvan como ejemplo los revestimientos que simulan por medio de mezcla de áridos los muros almohadillados de los palacios del renacimiento, tal como se observan especialmente en gran magnitud en la planta baja del palacio arzobispal en calle Compañía de Jesús con Ahumada. En ello hay un simulacro de cómo tallaban las piedras los artífices florentinos para decorar el exterior de la planta noble. Según los autores antes señalados un ícono (palabra pésimamente utilizada en el lenguaje común de hoy) es aquel signo que, en la relación signo-objeto, indica una cualidad o propiedad que designa a un objeto, al reproducirlo, imitarlo, por tener ciertos rasgos (al menos uno) en común con dicho objeto [5]. La teoría icónica desarrollada por Bense (1972: 79) abarca no solo la definición propuesta por Peirce, sino que desarrolla conceptos fundamentales de esta clase de signo, como es el caso de la parcialidad icónica y la clasificación de los íconos según sea el trabajo reproductor asociado a esta clase de signo. El profundo desconocimiento de la teoría Peirce-Bense, por lo general, lleva a utilizar la palabra ícono de forma errática y vulgar. Según estas consideraciones y precisiones en torno al signo icónico, su presencia en la estética del simulacro dada en lo urbano de la ciudad es relevante, y en esto hay un trabajo pendiente por realizar, en futuros análisis en donde la semiótica de tradición filosófica se vincule con el urbanismo y los objetos físicos que este último involucra. La estética del simulacro no sólo se presenta en los objetos sino también en las personas. En ello la cirugía estética y su vínculo con la silicona y cosmetología tiene mucho que decir.

Volviendo a una semiótica urbana, Geoffrey Broadbent publicó un importante artículo cuyo contenido se vincula estrechamente con la semiótica y urbanismo. Se trata de: “semiótica una guía para el hombre común a la teoría de los signos en la arquitectura” [6]. En este importante artículo del académico y arquitecto inglés se cita una frase de A. Pevsner que dice “que cada edificio crea asociaciones en la mente del espectador, sea que el arquitecto lo quiso así, o no”. Más adelante advierte que Pevsner llama a esto “evocación”. Broadbent señala luego que “si todos los edificios inevitablemente portan significados, entonces haríamos bien en saber cómo lo hacen”. A lo menos, advierte Broadbent, eso nos ayudaría a comprender mejor los edificios. Ante tales afirmaciones surge la pregunta si los edificios portan significados. Estos significados están insertos en la edificación o son construidos en la mente del espectador. Los edificios se encuentran en el tejido urbano, de acuerdo con ello le otorgan a este tejido la disposición de un cúmulo de información disponible a los usuarios de la ciudad. En todo ello se pueden apreciar las dimensiones semióticas aportadas por las ideas de Charles Morris [7], dimensiones que rotuló con los nombres de *sintáctica*, *semántica* y *pragmática*.

¿Cómo estas dimensiones se vinculan teóricamente con el urbanismo? Primero, se deben aclarar las ideas involucradas en las dimensiones de Morris,

un norteamericano seguidor de Peirce, dado a que a partir de la relación triádica del signo peirciano integró a la semiótica moderna tres relaciones diádicas. Es así como a la relación entre los signos en cuanto a su unión o separación la designó como *dimensión sintáctica*, en la cual insertó varios constructos como las reglas de formación y las reglas de transformación. La segunda dimensión alude a la relación entre el signo y su significado. A decir de Morris, a la relación de los signos con sus *designata*. La tercera dimensión que llamó *pragmática* y alude a la relación del signo con sus intérpretes. Cada una de estas dimensiones tiene sus formas de operar y de entender cómo se da la relación dual en cada caso. Si se observa con cierta delicadeza se notará que en un acto de interpretación con el uso de intérpretes adecuados se involucran las tres dimensiones, entendiendo que la palabra *interpretante* no se refiere a un sujeto (aunque lo involucra), sino que es un término de la semiótica peirciana que fue definido como:

Siguiendo a Peirce -advierte Bense- es algo que interpreta una relación (un signo que determina a un objeto). Puede ser tanto un signo interpretativo como una conciencia interpretadora, entendiendo a la conciencia como algo que siente, actúa o piensa, quien recibe los signos, quien los emite o los usa, a decir de Peirce el campo del interpretante es el dominio del que se dispone para la interpretación de los signos (Bense, 1975: 89).

Entonces, ¿cuáles pueden ser las dimensiones sintácticas del espacio-signo articulado intencionalmente en la ciudad? Y de acuerdo con ello ¿cómo se puede dar la dimensión semántica de la URBE...? Aunadas la primera y la segunda en la dimensión pragmática, es decir, la relación del sujeto que interpreta con los signos Urbanos, cada espacio-signo con su *extensión e intención* [8], estas dos palabras desarrolladas por H. Putnam, vienen muy bien para establecer la naturaleza del espacio-signo, el cual pone a disposición información utilizable que el usuario puede descodificar y leer en la medida que tenga las competencias para ello.

La naturaleza del espacio-signo recordemos las palabras de Norberg-Schulz cuando advierte que el espacio no es una categoría particular de orientación sino un aspecto de una orientación cualquiera. El hombre para poder llevar a cabo sus intenciones el sujeto debe comprender las relaciones espaciales y unificarlas en un concepto espacial (Norberg-Schulz, 1975: 9), de ello surgen palabras como interior-exterior, lugar y nodo, región y distrito dirección y camino, etc.

Procedimiento de análisis según las cuatro causas ontológicas y fenomenológicas señaladas con antelación.

Estas son a manera de preguntas de investigación:

- 1) ¿Cómo es la causa material, o aquello de que está hecho el espacio-signo?
- 2) ¿Cómo es la causa formal, o aquello que el espacio-signo es...?
- 3) ¿De qué se trata la causa eficiente, o aquello que ha producido ese espacio-signo
- 4) ¿Cómo es la causa final o aquello para lo que existe ese espacio-signo, a lo cual tiende o puede llegar a ser?

Si la ciudad y su urbanismo resuelve nuestros problemas, ella como una

red de comunicaciones de sistemas múltiples, muchos tipos de redes junto a la presencia de un sistema de conexión de redes y cosas: avenidas, plazas, centros de comercio y abastecimientos. Nuestros sistemas de percepción están jerarquizados otorgándole un lugar especial a la visualidad dada a que por medio de ella podemos desplazarnos por los espacios confinados en los interiores de las edificaciones y en los exteriores por las calles y avenidas. También nos permite recepcionar la espacialidad artificial de lo urbano y significar espacios que fueron determinados por la mano del arquitecto urbanista. El espacio signo con su extensión e intención se vuelve significativo en la medida que sus componentes son asimilados por el sujeto según un autor citado por Norberg-Schulz. El espacio concreto del hombre tiene que ser considerado en su totalidad, incluidos los acontecimientos importantes experimentados en su interior. Por la particular calidad de ese espacio, su disposición y orden reflejan y expresan al sujeto que los experimenta y que reside en ellos [9]. M. Heidegger fue uno de los primeros -a decir de Norberg-Schulz- en mantener la tesis de que la existencia es espacial. No puede disociarse el hombre del espacio. El espacio no es ni un objeto externo ni una experiencia interna. No podemos situar al hombre y al espacio uno al lado del otro. En su obra *Ser y Tiempo*, Heidegger subraya el carácter existencial del espacio humano. El sabio alemán indica allí que “todos los “dónde” son descubiertos e interpretados con circunspección cuando recorremos nuestros caminos en nuestros quehaceres cotidianos, no son averiguados ni catalogados por la medición observativa del espacio (...) Los espacios -afirma más adelante- reciben su esencia de los lugares, no del espacio”. Y concluye: “la relación del hombre con los lugares, y a través de ellos, con los espacios consiste en la residencia (...). Sólo cuando somos capaces de residir podemos construir (...) la residencia es la propiedad esencial de la existencia”.

En la ciudad, como lugar de residencia, descubrimos e interpretamos los dónde señalados por Heidegger. En dichos dónde -como espacios-signo en sus naturalezas dadas por la extensión e intención- existen los elementos que permiten el acto de interpretación y al mismo tiempo la construcción de un discurso el cual surge por medio de un acto de semiosis y hermenéutica, conducente al emergimiento de una actividad creadora por parte del arquitecto urbanista. En torno a esto último el filósofo y esteta español Xavier Rubert de Ventós advirtió: “la actividad creadora se realiza siempre a partir de un código que es el código culturalmente vigente, ahora bien, el uso que de este código se hace acarrea una serie de modificaciones (...) y eso implica la aparición de un código en cierto modo personal de creación” [10].

Si a este análisis del espacio-signo agregamos fundamentos y procedimientos de estética fenomenológica, más las dimensiones de Morris y la teoría Peirce-Bense de semiótica de tradición filosófica, se podrá obtener un buen nivel de saberes en torno a semiótica y urbanismo, como también un buen discurso en torno a la enseñanza del urbanismo adscrito a las carreras de arquitectura.

NOTAS

- [1] M. Bense acopió este glosario en su obra *La semiótica, guía alfabética*. En esta obra el autor presenta 285 términos asociados al entendimiento del signo en Peirce y a la semiótica como doctrina y/o filosofía del signo. Ed. Anagrama, 1975.
- [2] Obra filosófica reunida tomo II. Peirce articuló esta definición de símbolo en su escrito titulado: *Un esbozo de crítica lógica*, trabajo escrito en 1911 (p. 549).
- [3] *La semiótica, guía alfabética*, M. Bense (p.179).
- [4] Existencia espacio y arquitectura, C. N-Schulz, Ed. Blume, 1975 (p. 9).
- [5] Umberto Eco realizó una dura crítica al signo icónico formulado por Peirce, esta crítica apareció en su obra *La estructura ausente*, ed. Lumen 1978. Eco no sabía o ignoraba la teoría icónica de Peirce-Bense publicada en 1973 en “la semiótica guía alfabética” de M. Bense y colaboradores, publicada originalmente en alemán con el título: *Wörterbuch der Semiotik* (1973), traducida al castellano en 1975 por Anagrama.
- [6] Publicado en *Architectural Desing* (7-8), año 1977 (p. 475-482).
- [7] Ideas publicadas en su *Fundamento de la teoría de los signos*, Paidós 1994, y en *Estética y teoría de los signos*, Ed. Cátedra, 1983.
- [8] *Intención y Extensión* son dos términos que Hilary Putnam agregó a su descripción de significado una obra teórica de este matemático de Harvard que constituye un gran aporte a la teoría semiótica moderna del siglo XX.
- [9] C. Norberg- Schulz. *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Ed. Blume, 1975 (p.18).
- [10] Simposio de Castelldefels (1972). *Encuentro de arquitectura y teoría de los signos*.

Referencias

- BENSE, M. y Walther, E. (1975). *La semiótica, guía alfabética*. Barcelona: Anagrama.
- BOHIGAS, Bonta, Rubert de Ventós, Eiseman (1974). *Arquitectura y teoría de los signos*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- BROADBENT, G. (1977). “Semiótica, una guía para el hombre común a la teoría de los signos en la arquitectura”. *Architectural Desing*, nº7-8.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume.
- MORRIS, Ch. (1994). *Fundamento de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- PEIRCE, CH. (2012). *Obra filosófica reunida*. México: FCE

Datos del autor

Claudio Cortes López es académico e investigador del Depto. de Diseño y del Magister en Intervención Patrimonial en Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Es Magíster en Teoría e Historia del arte y Dr. (C) en Educación. Ha sido investigador de proyectos Fondecyt entre 1997-2019.

[ARTÍCULO]

Entender sitios web. Una aproximación metodológica para el análisis de discursos en la Web

Audrey Lingstuyl Araujo

Universidad de Buenos Aires / Universitat Politècnica de València

Email: audreylingstuyl@gmail.com

Recibido: 13 de mayo, 2020

Aceptado: 4 de julio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

[*] Nota de la autora:

Este artículo está asociado al proyecto titulado "Discursos del anonimato y los seudónimos en el diseño web: estudio sobre 4chan y Reddit" (2017), presentado como tesis en la Maestría en Diseño Comunicacional de la Universidad de Buenos Aires.

Understanding websites. A methodological approach for the analysis of discourses on the Web

Cómo citar este artículo:

Lingstuyl Araujo, A. (2020). Entender sitios web. Una aproximación metodológica para el análisis de discursos en la Web. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (137–151)

Resumen

A la hora de explorar la naturaleza discursiva de los sitios web es conveniente utilizar dos niveles de observación. El primero de ellos consiste en mirar los sitios web en tanto "lugares", en los cuales se conjugan técnicas y prácticas sociales que gestionan el contacto entre instancias, influyendo profundamente sobre el modo en que el tiempo, el espacio y el cuerpo se configuran en la Web. Y el segundo nivel de observación consiste en mirar los sitios web en tanto que "textos". Por ende, es posible identificar en ellos características retóricas, temáticas y enunciativas, las cuales, en última instancia, revelan rasgos y vínculos genérico-estilísticos, no solo de las arquitecturas que proponen los diseñadores web sino también de los modos en que los usuarios ocupan estas arquitecturas. Por lo tanto, proponemos articular ambos niveles de observación a través de una metodología que invita a cuestionar, analizar y comprender la naturaleza discursiva de los sitios web.

Palabras clave

Discursos web, Diseño web, Dispositivo, Análisis discursivo, Metodología de la investigación

Abstract

When it comes to exploring the discursive nature of websites it is convenient to use two levels of observation. The first consists in looking at websites as "places", in which techniques and social practices are combined to manage contact between instances, deeply influencing the way in which time, space and bodies are configured in the Web. And the second level of observation consist in looking at websites as "texts". So it is therefore possible to identify rhetorical, thematic and enunciative characteristics in them, which, in the end, reveal generic stylistic features and links, not only of the architectures proposed by web designers but also of the ways in which users occupy these architectures. Therefore, we propose to articulate both levels of observation through a methodology that invites us to question, analyze and understand the discursive nature of websites.

Keywords

Web discourses, Web design, Device, Discourse analysis, Research Methodology

1. Introducción

Estudiar el diseño web en tanto que práctica discursiva supone el abandono de modelos rígidos, así como la adopción de enfoques complementarios que permitan reflexionar críticamente sobre los objetos de estudio. No existe un método único ni un modelo ideal: cada objeto amerita una aproximación metodológica distinta, puesto que cada objeto es distinto. Por ende, en este texto no proponemos un diseño metodológico cerrado o concluyente. Más bien exploramos una conjunción de herramientas analíticas y conceptuales, la cual ha resultado fructífera a la hora de explorar los discursos vinculados a los sitios web y su diseño.

Esta conjunción es resultado de una investigación realizada previamente, llamada *Discursos del anonimato y los seudónimos en el diseño web: estudio sobre 4chan y Reddit* (2017). En ella estudiamos los procesos discursivos que intervienen en la estructuración de la identidad digital en la Web, específicamente aquellos vinculados al anonimato y al uso de seudónimos. Para ello realizamos un análisis discursivo comparativo, en el cual articulamos técnicas provenientes tanto del campo de la sociosemiótica como de la teoría del diseño. A través de esta articulación buscamos responder a las especificidades de los dos objetos seleccionados para este estudio. Por un lado, *4chan*, un tablón de anuncios en el que los usuarios publican mensajes anónimos, los cuales son suprimidos cuando otros nuevos son publicados. Y, por otro lado, *Reddit*, un agregador de contenidos en el cual los usuarios publican mensajes haciendo uso de seudónimos, a través de los cuales son partícipes de un sistema de reputación basado en la calidad de los contenidos publicados.

Entonces, a través de esta conjunción proponemos una aproximación metodológica que puede ser resumida del siguiente modo: a la hora de explorar la naturaleza discursiva de los sitios web es conveniente utilizar dos niveles de observación. El primero de ellos consiste en mirar los sitios web en tanto que “lugares”, en los cuales se conjugan técnicas y prácticas sociales que gestionan el contacto entre instancias, necesariamente influyendo sobre el modo en que el tiempo, el espacio y el cuerpo se configuran en la Web. Y el segundo nivel de observación consiste en mirar los sitios web en tanto que “textos”, en los cuales es posible identificar características retóricas, temáticas y enunciativas, así como rasgos y vínculos genérico-estilísticos. Ambos niveles pueden ser articulados para construir herramientas metodológicas específicas a cada objeto de estudio.

2. Sitios web como “lugares”

No es fácil comprender la naturaleza discursiva de un sitio web, principalmente porque la noción de “sitio web” ha sido usualmente planteada desde una perspectiva más bien técnica. Un ejemplo de esto es la definición propuesta por el *World Wide Web Consortium* (W3C), la cual considera que un sitio web es “una colección de información que consta de uno o más recursos web destinados a ser efectuados de manera simultánea, e identificados por

una única URL” (2017). Claramente, definiciones como esta comprenden pragmáticamente el funcionamiento de un sitio web, pero resultan de poca utilidad a la hora de vislumbrar los aspectos discursivos vinculados a él.

Aun así, el uso de este tipo de definiciones y perspectivas técnicas está ampliamente extendido, no solo entre diseñadores y programadores web sino también entre investigadores de la comunicación. Frecuentemente se ocultan tras la noción igualmente técnica de “interfaz”, la cual, como explica Carlos Scolari en *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales* (2004), se ha convertido en un “concepto-paraguas” (2004: 44), definido de innumerables maneras, como puente, como membrana, como punto... Adicionalmente, esta noción, tradicionalmente vinculada al intercambio de información, ha venido cargada del pragmatismo altamente ideológico de quienes consideran que la interfaz debe ser invisible, o estar escondida, o incluso desaparecer (Scolari, 2004: 27).

En contraste, encontramos que la noción de “dispositivo” ha sido usada por numerosos estudios que analizan fructíferamente manifestaciones discursivas y mediáticas como carteles, revistas, caricaturas, obras de teatro y filmes. Por eso proponemos observar los sitios web a la luz de esta noción, dimensionando y vislumbrando rasgos novedosos de los discursos en la Web, así como de los diversos modos en que el diseño web crea sentido.

Pero ¿Qué es un dispositivo? A grandes rasgos podemos decir que el dispositivo es ese “algo” que gestiona el contacto entre instancias. Por ejemplo, en el capítulo “El papel del dispositivo” de *La imagen* (1992), Jacques Aumont [1] plantea que el espectador y la imagen se encuentran en espacios distintos, por lo que cuando el espectador mira una imagen entra “en contacto” con ella. Es decir, por un lado, está el espacio espectadorial, que es nuestro universo cotidiano. Y por otro lado está el espacio plástico de la imagen, un universo de “naturaleza fundamentalmente diferente” (1992: 144). De ahí que sea necesario un algo que gestione ese contacto “contra natura” entre ambos espacios. Ese algo es el dispositivo.

De ese modo, el dispositivo de Aumont es un conjunto de datos materiales y organizacionales, los cuales “encuadran” la relación entre espectador e imagen. Estos datos se relacionan a cuestiones como la técnica, circulación, reproducción, soportes y demás atributos del contacto, los cuales regulan la distancia entre el espectador y ciertos valores plásticos de la imagen, tales como la superficie, los colores y los elementos gráficos.

De modo similar, en *Aproximaciones a la noción de dispositivo* (2001) Oscar Traversa revisa esta cuestión de la gestión del contacto entre instancias, la cual atribuye a un “condensado de recursos técnicos costoso de enumerar” (Traversa, 2001: 22). Pero para este autor, si bien el dispositivo tiene una amplia dimensión técnica, también tiene una dimensión mediática de producción de sentido. Por eso, Traversa afirma que el espacio del dispositivo es aquel entre la técnica y el medio: un “lugar soporte de los desplazamientos enunciativos... no hay «sujeto» ni «situación» a priori, es una cierta configuración la que se ocupa de agenciar el desenvolvimiento” (2001: 31). Desde este punto de vista el dispositivo es el que soporta el desplazamiento del enunciado a la enunciación, y con ello instala un movimiento enunciativo

inédito que “si se establece por mediación de una técnica incluida en la esfera mediática, lo hace a partir de condiciones particulares de funcionamiento” (2001:28). Es pocas palabras, para Traversa el dispositivo supone mediatización.

Posteriormente, en el texto *Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas* (2011) Traversa sigue explorando la noción de dispositivo, esta vez con miras a estudiar sus usos posibles en el análisis de tapas de revistas. Para ello plantea que el dispositivo posee una función vincular fundamental, la cual habilita la articulación de dos instancias ubicadas en dimensiones operatorias distintas.

Esta función vincular es especialmente útil a la hora de observar el modo en que los discursos operan en la Web, entre otras cosas porque el “vínculo” sirve como un término orientativo que, primero, facilita el análisis. Y segundo, propone un esquema relacional entre lo que comúnmente se suele llamar emisión y recepción (2011: 5). Esto último quiere decir que, dependiendo del esquema relacional que planteen, los vínculos pueden ser de cuatro tipos: plenos, semi restringidos, restringidos y paradójales.

El primer tipo de vínculo —el pleno— se refiere a un esquema relacional en el que los cuerpos de los actores están en un mismo tiempo y espacio. Ese es el caso de las conversaciones cara a cara. El segundo tipo —el semi restringido— supone una reducción de la corporeidad, dado que los actores comparten un mismo espacio temporal, pero se encuentran en distintos espacios físicos. Tal es el caso de las video llamadas, por ejemplo. El tercer tipo de vínculo —el restringido— se refiere a aquellas situaciones en las que uno de los cuerpos de los actores está completamente ausente o se encuentra en un registro diferente. Ejemplos de estos vínculos pueden ser encontrados en la escritura, el cine y el teatro, entre otros. El cuarto tipo —el paradójico— comprende las situaciones en las que los cuerpos de los actores se ven afectados por la completa desterritorialización de la relación. En las comunicaciones a través de la Web encontramos innumerables ejemplos de este tipo de vínculos (2011: 69).

Precisamente, esta última tipología resulta de gran utilidad a la hora de analizar discursos en la Web, pues permite vislumbrar la naturaleza paradójica que impregna prácticamente todos los intercambios en ella. Esta naturaleza es la que propicia el desequilibrio y la aparición de inflexiones en los intercambios, haciendo que necesariamente existan desfases entre la producción y reconocimiento de los discursos, y por ende en su circulación. Además, este tipo de vínculo es característico de ciertos dispositivos a los que Traversa llama “hiperdispositivos”, los cuales articulan de manera singular técnicas o medios (2011: 31), de modo que existe una aún mayor posibilidad de desfase y pérdida de equilibrio en ellos (2011: 32).

Ahora bien, cuando proponemos adoptar la noción de dispositivo para estudiar sitios web no estamos diciendo que los sitios web son dispositivos. Más bien decimos que los sitios web son “lugares” dentro de un gran hiperdispositivo que resulta de un ajuste funcional de Internet: la Web. Para comprender esto último necesitamos atender una cuestión que, por su aparente obviedad, suele ser pasada por alto en la mayoría de aproximaciones

analíticas. Nos referimos al hecho de que la Web no es Internet.

Es decir, la fórmula embrionaria de Internet se halla en el texto *As we may think* (1945), escrito por Vannevar Bush [2], el cual describe el funcionamiento de un artefacto hipotético llamado Memex: un “ordenador en el que los individuos almacenarían todos sus libros, documentos e informes, mecanizados de tal modo que estos pudieran ser consultados de un modo rápido y flexible (Bush, 1945)”. Esta idea sirve de “inspiración” a todas las invenciones tecnológicas que sostienen hoy a Internet. Ese es el caso del sistema numérico binario, capaz de traducir cualquier información a datos numéricos. También el de Arpanet, la primera red de transmisión de datos numéricos por paquetes. Igualmente, el de los protocolos de intercambio que dan lugar a lo que hoy conocemos como Internet: una red de redes que comparten los mismos protocolos. Así como el del hipertexto, el cual quizás sea el mayor salto tecnológico, conceptual y cualitativo en el camino hacia el Memex.

Justamente, el hipertexto viene a “resolver” el problema del almacenaje de datos que plantea el Memex. Para ello propone una suerte de imitación de las configuraciones —temporales, espaciales y corporales— de la escritura científica, aquellas que permiten gestionar espacios paradójicos en los cuales, por ejemplo, Michel Foucault, Ernst Gombrich y Friedrich Nietzsche pueden dialogar. Esta configuración hipertextual, como la de la escritura académica, propone el rompimiento de la linealidad de lectura, así como la vinculación de textos de diversos autores en aras de la producción y difusión del conocimiento. Por eso organiza textos de modo que sean accesibles y fácilmente “encontrables”, adicionando a ellos data que permite clasificarlos en términos de espacio (capítulos, páginas, etc.), tiempo (fecha de publicación, edición, etc.) y cuerpo (autor, editor, etc.).

Entonces, en un ajuste aparentemente natural de Internet, el hipertexto propicia el surgimiento de la *World Wide Web*: la Web, una entidad de naturaleza esencialmente instrumental; claramente clasificadora y sistematizadora. Esta nace a partir de la articulación de los aspectos técnicos que sostienen a Internet con las operaciones organizacionales del hipertexto. Es un espacio imaginario, en el cual se articulan el espacio virtual e infinito de Internet con el espacio “real” y finito en el que se encuentran los seres humanos. Es, en pocas palabras, un hiperdispositivo.

Ahora bien, estudiar a la Web en tanto que hiperdispositivo implica, tal como indica Traversa, “desenmarañar y distinguir las líneas del pasado reciente y las líneas del futuro próximo, la parte del archivo y la parte de lo actual, la parte de la historia y la parte del acontecer, la parte de la analítica y la parte del diagnóstico” (2011: 160). Esto es especialmente pertinente en el caso de la Web, concebida como está para almacenar datos. Por eso partimos de la noción de archivo para “desenmarañar” las líneas que dibujan las configuraciones en la Web.

En esencia todo archivo supone un orden. En el caso de la Web ese ordenamiento consiste en localizar puntos dentro de la red de Internet. Cada uno de esos puntos puede ser entendido como un texto, al cual son adicionados una serie de paratextos que permiten su localización. En ese

sentido la Web funciona como un artefacto sintagmático, el cual asigna un Localizador de Recursos Uniformes (URL) a cada texto, para indicar su ubicación exacta dentro de Internet. Tomemos por ejemplo la URL del tablero /b/ de 4chan: <http://www.4chan.org/b>. Esta señala el protocolo de transferencia de hipertexto: [http](http://). Especifica la abreviatura de la Web: [www](http://www.4chan.org/b). Señala un nombre de dominio: *4chan*, y un sufijo: [org](http://www.4chan.org/b). Luego, en su interior, las páginas se organizan como muñecas rusas, separadas en la URL por estratos con barras inclinadas: /b. Entonces, lo que llamamos “sitio web” consiste en una serie de páginas que comparten un mismo nombre de dominio con un sufijo específico. Cada página posee una estructura básica compuesta por una cabecera (<head>) y un cuerpo (<body>), dentro de la cual los caracteres conforman un entramado de datos y metadatos que vinculan textos y determinan modos de lectura.

Vista de este modo, la estructura hipertextual del archivo web no dista mucho de la del archivo de una biblioteca o un registro público. Sin embargo, existe una diferencia fundamental, la cual Wolfgang Ernst explica en *The archive as metaphor* (2004). El archivo tradicional —el de una biblioteca, por ejemplo— es un espacio que conserva elementos discontinuos para que a partir de ellos puedan construirse futuras narrativas secundarias (2004: 47). El verdadero poder de este archivo tradicional radica en su materialidad, dado que lo que queda del pasado en él son los rastros físicos de materia codificada: a través de la presencia física de esos rastros permanece presente el pasado (Ernst, 2004: 48-49).

Pero el archivo de la Web es distinto. Este tiene la particularidad de ser digital, por lo que codifica palabras, imágenes, sonidos y prácticamente cualquier medio por igual. Este archivo no guarda el texto en sí mismo, sino que guarda datos referentes al texto, en la forma de unos y ceros operantes y operables. Es decir, este —dice Wolfgang Ernst en *Digital memory and the archive* (2013)— “archiva los códigos fuente con los que como en la imagen fractal y los procesos de compresión de sonido, un nuevo conjunto puede ser regenerado: un archivo latente” (2013: 82).

Esta naturaleza digital del archivo determina el modo en que se configura el tiempo, el espacio y el cuerpo en el hiperdispositivo que es la Web. En tanto que digital, la naturaleza del archivo es numérica, por lo que involucra necesariamente procedimientos basados en el tiempo. En consecuencia, la dimensión espacial del archivo tradicional se transforma en una dimensión temporal en el archivo digital: la lógica del archivo digital deja de ser física y permanente, y pasa a ser metafórica y dinámica (Ernst, 2004: 48). Esta enfatiza la transición constante, la transferencia y los cambios de estado, por lo que propicia una suerte de “tiempo cambiante” en la Web (Ernst, 2013: 99). En consecuencia, si bien es cierto que nunca ha existido una configuración temporal única, en la Web esta certeza es llevada al límite por distintas temporalidades simultáneas que conviven y se adaptan constante y flexiblemente las unas a las otras.

Pero esto no quiere decir que la dimensión espacial desaparece en la Web. Por el contrario, para gestionar el contacto entre el espacio virtual y el “real” se construye una imagen en la que el usuario percibe espacios tridimensionales que —gracias a constantes analogías, metáforas y

referencias al “real”— comparten cualidades con su espacio físico. En esos espacios representados los cuerpos no pueden sino ser representados. En ellos los usuarios se sitúan, se mueven y actúan, escindidos de su cuerpo “real”, configurando una corporalidad latente y en transición, regenerada continuamente con cada nueva interacción.

Entonces, cuando miramos los sitios web como “lugares”, los miramos como lugares en el hiperdispositivo web. Por ende, reconocemos que las configuraciones temporales, espaciales y corporales vinculadas a su diseño son a su vez atravesadas por las del hiperdispositivo que los contiene: la Web.

Por ejemplo, cuando miramos a *4chan* como lugar encontramos que, en él, el tiempo es representado desde una noción de actualidad basada en continuas referencias a lo que está pasando “ahora”. Esta temporalidad se vincula a la estrategia de no almacenamiento adoptada en este sitio, la cual viene a “limitar el espacio” y por ende aquello que este contiene. De ahí que los mensajes publicados sean eliminados constantemente para “liberar espacio”. En *4chan* solo existe el presente; no hay pasado ni memoria. Por lo tanto, no es relevante, o realmente viable, construir una identidad individual: los usuarios publican mensajes anónimamente y en consecuencia sus configuraciones corporales son ambiguas, opacas y difusas. En cambio, cuando miramos a *Reddit* como lugar encontramos que en él, el tiempo es representado desde la noción de “antigüedad”. Esto se debe a que la estrategia de almacenamiento del sitio habilita la amplitud y el crecimiento de los espacios, y por ende de lo que estos contienen. Los mensajes publicados son ilimitados y permanentes. Pasado, presente y futuro se mantienen en transición constante, lo cual habilita, e incluso incentiva, la creación de identidades y sistemas de reputación. En consecuencia, aun cuando estas son seudónimas, las configuraciones corporales de los usuarios de *Reddit* son cada vez más robustas y refinadas.

3. Sitios web como “textos”

Mirar los sitios web como “textos” supone reconocer en ellos procesos de escritura y de lectura. Además, supone que en ellos es posible circunscribir regularidades que posibilitan la previsibilidad de lectura, de modo que pueden ser comprendidos y clasificados.

En ese sentido, encontramos que aproximarnos a los sitios web desde la perspectiva analítica planteada por Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares* (1998) resulta muy fructífero, dado que propone un análisis discursivo profundo y comprensivo, a la vez que flexible y adaptable. Para este autor el análisis consiste en identificar rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, para posteriormente examinar componentes diferenciales de género y estilo.

De ese modo, articulando definiciones previas, Steimberg define lo retórico: “«como una dimensión esencial a todo acto de significación» (C. Bremond), abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la «combinatoria» de rasgos (J. Durands) que permite diferenciarlo de otros” (Steimberg, 1998: 48). Entonces, cuando hablamos de

lo retórico en los sitios web nos referimos a aquellos rasgos relacionados al modo en que este “habla”, así como a los recursos que se despliegan en él y a la configuración que presenta en tanto que texto. En pocas palabras, nos referimos al modo en que el sitio narra, describe y argumenta.

Con respecto a los rasgos temáticos, Steimberg recupera las formulaciones de Cesare Segre y se refiere a estos como “acciones y situaciones según esquemas de representatividad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto” (1998: 48). Es decir, el tema es exterior al texto y está circunscripto por la cultura. Entonces, para el análisis de los rasgos temáticos de los sitios web buscamos identificar qué dicen estos en tanto que textos. Exploramos qué idea de mundo comunican y qué esquema de representatividad ponen en juego.

Respecto a los rasgos enunciativos, Steimberg dice que se refieren al “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (1998: 49). Por lo tanto, en el análisis enunciativo de un sitio web revisamos el esquema de intercambio que este plantea, observando tanto la posición del enunciador como el enunciatario que recorta.

Steimberg además plantea ciertas regularidades identificables dentro del texto: “las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos temáticos y retóricos, sobre la base de regularidades enunciativas” (1998: 47), mientras que en el estilo “el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar” (1998: 47). Sin embargo, hace la salvedad de que estos rasgos no permiten diferenciar los fenómenos de género de los estilísticos. Es decir, plantea que estos tres órdenes permiten describir un estilo, diferenciarlo con respecto a otros y quizás vislumbrar una “vinculación orgánica” o coincidencia entre ciertos estilos y géneros. Pero si lo que se desea es discutir las diferencias entre estilo y género es necesario recurrir a otros mecanismos intra y extratextuales.

En otras palabras, tanto los fenómenos de género y como los de estilo se definen a través de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, por lo que para diferenciarlos es necesario remitirse a otros mecanismos. El primero de ellos es la inclusión dentro de ciertas “esferas de la praxis humana” (1998: 66), pues el género exhibe un “carácter especificativo, acotado y confirmatorio” (1998: 65) que tiende a restringirse a un ámbito específico en aras de la previsibilidad. En cambio, el estilo es de naturaleza expansiva por lo que “no se circunscribe a ningún lenguaje, práctica o materia significativa” (1998: 65).

Otro de los mecanismos propuestos por Steimberg se relaciona a los fenómenos metadiscursivos, los cuales difieren notablemente en el género y el estilo. En el caso del primero es necesaria la vigencia y permanencia de metadiscursos consensuados y compartidos. Estos han de ser consistentes — aunque no necesariamente idénticos— tanto en producción como en reconocimiento, pues es función del género asegurar la previsibilidad del texto. Mientras que en el del segundo la metadiscursividad no es permanente, sino que más bien es fragmentada y conflictiva (1998: 70).

Consecuentemente, Steimberg explica que el carácter estable de la metadiscursividad de los géneros permite establecer sistemas sincrónicos entre ellos, mientras que la frágil y volátil configuración metadiscursiva de los estilos imposibilita cualquier sistematización. De ahí que el género siempre haya sido definido, descrito y analizado a través de la comparación y oposición con otros géneros contemporáneos a él, con los cuales establece sistemas en sincronía (1998: 74).

Así pues, en esta aproximación metodológica proponemos mirar los sitios web en tanto que “textos”, adoptando la misma metodología que Steimberg plantea para el análisis discursivo de cualquier otro texto.

4. Articulando “lugares textuales”

Al estudiar sitios web no es recomendable adoptar aproximaciones rígidas, pues cada sitio tiene particularidades y especificidades que no pueden ser satisfechas con modelos ideales. Por eso lo que hemos propuesto hasta ahora es una serie de herramientas conceptuales que permite enfocar y explorar la naturaleza discursiva de los sitios web.

Ahora bien, a continuación planteamos una aplicación metodológica construida a partir de estas herramientas conceptuales, la cual responde a las necesidades específicas del estudio Discursos del anonimato y los seudónimos en el diseño web: estudio sobre *4chan* y *Reddit* (2017). En consecuencia, nuestra intención no es plantear una metodología cerrada y aplicable a cualquier estudio. Más bien planteamos un ejemplo de diseño metodológico que con suerte servirá como referencia para otros estudios que emprenden la difícil tarea de analizar discursos en la Web.

Entonces, antes dijimos que los sitios web deben ser mirados como lugares y como textos. Ahora articulamos ambas miradas para explorar estos “lugares textuales” que son los sitios web. Para ello proponemos adoptar la nomenclatura de “arquitectura” y “ocupación”, la cual da cuenta de las nociones de “producción” y “reconocimiento” propuestas por Eliseo Verón en *La semiosis social* (1993). Esta sustitución no es gratuita, ni mucho menos busca descartar una de las nomenclaturas más tradicionales de campo sociosemiótica. Nuestra intención es más bien sugerir que en la Web las operaciones de producción y reconocimiento se asemejan a las de los espacios arquitectónicos: el arquitecto plantea un diseño espacial inicial que luego los usuarios transforman y remodelan a través del uso. Es decir, creemos que esta nomenclatura permite vislumbrar más fácilmente la espacialidad, continuidad y entramado de los procesos discursivos.

Dicho eso, proponemos analizar los sitios explorando sus “condiciones de arquitectura” y sus “condiciones de ocupación”. Para esto partimos del modelo de análisis semiótico propuesto por Carlos Scolari en *El sentido de las interfaces. Una aproximación semiótica a las webs de los museos de arte* (2008), el cual plantea cuatro niveles de observación: lo plástico, lo figurativo, lo comunicativo y lo meta-comunicativo. Sin embargo, de este modelo solo tomamos aquellos criterios que consideramos pertinentes para nuestro estudio, a los cuales sumamos los que en *Information architecture for the*

World Wide Web (1998) Peter Morville y Louis Rosenfeld plantean como “atributos primordiales de la arquitectura de información de un sitio web” (1998: 5). De este modo incorporamos a nuestra exploración ciertos aspectos “ocultos” que consideramos fundamentales para la comprensión de los discursos web, tales como algoritmos, gestión de los datos, programas automatizados, etc. Igualmente, sabiendo que estudios previos afirman que nuestros objetos de estudio —*4chan* y *Reddit*— “contrarían” los estándares del diseño web, hemos decidido, por un lado, tomar algunas de las directrices prescriptivas del W3C [3], y convertirlas en descriptivas en nuestro estudio. Y por el otro, hemos reunido una serie de criterios relacionados al “carácter” [4] que detectamos en nuestros objetos de estudio, todos los cuales se relacionan a los estándares del diseño web y su evolución en el tiempo.

En resumen, construimos una herramienta metodológica que llamamos “Matriz de análisis web” (*Figura 1*), la cual se alimenta de 1) los criterios de análisis propuestos por Scolari, 2) los de la arquitectura de información de Morville y Rosenfeld, 3) las directrices de estándares web de la W3C, y 4) ciertos atributos vinculados al carácter observado en *4chan* y *Reddit*.

Es importante mencionar que al aplicar esta matriz nos enfrentamos a un reto al que se enfrentan todos los estudios relacionados a la Web: la celeridad. Más aún, en nuestro estudio este reto es exacerbado por la naturaleza efímera de los mensajes publicados en *4chan*, por lo que, para subsanar en alguna medida esta cuestión, realizamos observaciones en franjas horarias distintas, de modo que el examen de los dos sitios fuera lo más simétrico posible.

Posteriormente, procedemos a realizar un análisis discursivo a partir de los lineamientos propuestos por Steimberg. Es decir, primero identificamos los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos en *4chan* y *Reddit*, y después pasamos a explorar lo genérico y lo estilístico en ellos. Para identificar los rasgos retóricos utilizamos la matriz. Esta es especialmente efectiva para observar el modo en que un sitio web “habla”, pues invita a descomponer el sitio en recursos, elementos y configuraciones que de diversos modos narran, describen y argumentan. Cuando identificamos los rasgos temáticos, por su parte, exploramos “lo que dicen” nuestros objetos de estudio. Para ello partimos de una observación extensa, a través de la cual hallamos motivos recurrentes alrededor de los cuales se configuran temáticas predominantes que comunican una idea de mundo. En el caso de nuestro estudio esta aproximación nos permitió detectar que en *4chan* predomina la idea de un mundo lúdico e irreverente, mientras que en *Reddit* predomina la de un mundo comunitario y civilizado.

Claro está, cuando hablamos del orden temático de un sitio web no solo nos referimos a aquello que dice en tanto que texto, sino que también nos referimos a los esquemas de representatividad que este pone en juego. Es decir, la repetición, las reiteraciones y la recurrencia de motivos y operadores en las discusiones vienen a dar cuenta de temas externos y previos a ellas, los cuales están circunscritos por la cultura en la que se insertan y en consecuencia dan cuenta de una idea de mundo.

Figura 1
Matriz de análisis web

| Dimensión | Descripción de dimensión | Criterio de análisis |
|-------------------------|---|---|
| PRESEMIÓTICA | Aproximación descriptiva a los objetos de estudio. | Formas y composición |
| PLÁSTICA | Investiga la superficie de la interfaz. Atributos que promueven diferencias y oposiciones. Asignan cualidades determinadas a los atributos plásticos por medio de relaciones. Jerarquizan contenidos y orientan la lectura. | Categorías cromáticas |
| | | Elementos predominantes |
| | | Relaciones espaciales |
| | | Relaciones cooperativas y contrastantes |
| | | Arriba-abajo / Izquierda-derecha / Más grande-más pequeño / Más relevante-menos relevante |
| | | Relaciones texto-enlace |
| ORGANIZATIVA | Categorías y relaciones espaciales, así como componentes que atribuyen tridimensionalidad y proponen rutas de navegación. | Estructura endógena-exógena |
| | | Estructura amplia-profunda |
| | | Sistemas de organización |
| ORIENTATIVA | Mecanismos que permiten a los usuarios hallar contenidos y orientarse de modo que las interacciones sean más o menos predecibles. | Sistemas de navegación globales y locales |
| | | Localizadores |
| | | Títulos |
| | | Enlaces |
| | | Secuencias |
| | | Búsquedas |
| | | Mapas de sitio / Tablas de contenido |
| | | Bloques de información |
| | | Errores |
| TEMPORAL | Componentes que afectan la percepción del tiempo o que permiten controlar límites temporales para interacción. | Representación del tiempo |
| | | Situaciones de time-out |
| | | Pausas e interrupciones |
| | | Ritmos |
| ADMINISTRATIVA | Componentes clave relacionados a los modos de gobierno. | Administración y moderación |
| | | Selección de “mejores” |
| | | Reglas y normas |
| | | Prohibiciones, censuras y sanciones |
| | | Estructura de datos |
| | | Disponibilidad de código fuente |
| | | Flexibilidad |
| | | Algoritmos de recuperación |
| DE ACCESIBILIDAD | Componentes que promueven la legibilidad y compatibilidad de los contenidos del sitio en pro del acceso de la mayor cantidad de usuarios y dispositivos posible. | Firmas |
| | | Configuración idiomática |
| | | Vocabulario, lenguajes y tesauros |
| | | Alternativas textuales |
| | | Optimización de imágenes |
| | | Interfaz de teclado |
| | | Visibilidad |
| | | Adaptabilidad |
| | | Personalización |
| | | Disponibilidad de valores para agentes usuario |

Además, cabe destacar que los temas no se configuran del mismo modo en todos los sitios. En *4chan*, por ejemplo, se configuran mayormente a través de tópicos y comportamientos recurrentes entre de los usuarios del sitio. Mientras que en Reddit la arquitectura y sus cambios a través del tiempo cobran mayor peso. Igualmente, en ambos sitios observamos que las reglas informales —“Rules of the Internet” y “Reddiquette”, respectivamente— son primordiales para comprender lo temático en ellos.

En cuanto a los rasgos enunciativos, el análisis se centra en identificar, entre otras cosas, la situación comunicacional que los sitios web plantean. Por eso observamos los esquemas de intercambio propuestos en ellos, y reconocemos los posicionamientos de la arquitectura y los modos de ocupación que se recortan.

Ahora bien, al explorar lo enunciativo adoptamos la noción de vínculo mencionada en el primer apartado de este texto, puesto que esta nos permite vislumbrar, en primera instancia, la naturaleza discursiva y vincular de las relaciones entre arquitectura y ocupación. Y, en segunda instancia, nos permite comprender las operaciones enunciativas de diseñadores y usuarios en tanto que componentes operativos primordiales para el establecimiento de las relaciones entre ambos.

Dicho de otro modo, encontramos que en la Web las relaciones se establecen a través de operaciones enunciativas vinculantes, las cuales comprenden eso que en *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film* (1991) Christian Metz llama “desdoblamiento de la enunciación”, es decir, que “ciertas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto” (1991: 81). En consecuencia, al explorar lo enunciativo en un sitio web no solo observamos los enunciados que en él suceden, sino que también observamos los actos enunciativos que estos implican. Precisamente a través de estos actos los sujetos de la enunciación no solo se “hacen reconocer a sí mismos” —como usuarios o diseñadores, individuos o entidades, arquitectos u ocupantes...—, sino que además vinculan sus desterritorializados cuerpos dentro de situaciones comunicacionales propuestas y propiciadas por los sitios web.

Por consiguiente, encontramos que el orden enunciativo es especialmente revelador para el análisis, dado que pone en evidencia el profundo desdoblamiento que acompaña a los discursos web. Es decir, la Web, en tanto lugar del almacenaje, es también lugar del desdoblamiento. En ella no solo los enunciados se vinculan entre sí, sino que los actos enunciativos que estos suponen también lo hacen, siendo ambos igualmente almacenables. Decimos entonces que en el hiperdispositivo web el desdoblamiento potenciado por el almacenaje propicia continuos e inevitables desplazamientos enunciativos que se evidencian en prácticamente todos los intercambios.

Ahora bien, una vez explorados los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, procedemos a explorar lo genérico y lo estilístico. Para ellos consideramos lo que Steimberg explica en sus proposiciones: “sobre la base de regularidades enunciativas” (1998: 47) lo retórico y lo temático prevalecen en la circunscripción de lo genérico en estos sitios. Mientras que lo

enunciativo “ocupa el primer lugar” (1998: 47) en la definición de sus inscripciones estilísticas.

En cuanto lo genérico encontramos que los rasgos retóricos y temáticos nos permiten vislumbrar una serie de recurrencias que favorecen la previsibilidad de los discursos. Por supuesto, estas recurrencias conviven en tensión con la polifonía, confusión, desequilibrio e incertidumbre que rigen los intercambios dentro del hiperdispositivo web, por lo que más que géneros definidos y cerrados encontramos un repertorio de género evocados que favorecen la clasificación convencional de los discursos.

Entonces, al observar lo genérico en nuestros objetos de estudio nos remitimos a las matrices genéricas que Silvia Tabachnik menciona en su texto *Mutaciones de los géneros discursivos en el entorno virtual* (2009): la doxa, las escrituras del yo, la maledicencia, el discurso amoroso, y la ficción narrativa. A las cuales sumamos, además, la risibilidad, la obscenidad y lo noticioso, por considerarlos pertinentes para nuestros objetos de estudio.

Al explorar lo estilístico, por su parte, encontramos que las tradicionales nociones de estilo de época y estilo de autor son fundamentales para comprender la naturaleza del estilo en la Web y, más aún, en el campo del diseño web. Esto se debe a que los rasgos estilísticos de un sitio web dialogan necesariamente con los de los sitios web contemporáneos a él, en una suerte de negociación entre la visión del diseñador, el gusto predominante, y las posibilidades y directrices técnicas estandarizantes y vigentes en la Web.

Esta es una negociación en la que se pone en evidencia el carácter normativo de la cambiante y aparentemente neutral noción de “buen diseño web”, la cual es usualmente defendida por desarrolladores e instituciones como la W3C. Observamos que en torno a esta noción se establece un debate estilístico constante en el cual los sitios web se posicionan a través de adopciones y abandonos; actualizándose constantemente o haciéndose obsoletos y arcaicos respecto a ella.

Finalmente, en nuestro estudio encontramos que los posicionamientos estilísticos de *4chan* y *Reddit* no solo se vinculan orgánicamente a las matrices genéricas que en ellos se manifiestan, sino que además se vinculan a la naturaleza de las comunidades discursivas que en ellos se forman: acrática en uno, encrática en el otro. En consecuencia, encontramos un vínculo directo entre los posicionamientos arquitectónicos y los modos de ocupación.

5. A modo de conclusión

Ante cada objeto de estudio es papel del investigador aproximarse, definir y construir su propio diseño metodológico, tomando prestadas las herramientas y miradas que considere pertinentes para responder aquello que se pregunta. Los modelos rígidos, ideales y preelaborados deben ser dejados de lado, para dar cabida a nuevas reflexiones y miradas innovadoras que permitan comprender los cada vez más diversos y dinámicos intercambios discursivos que se desarrollan en torno a la Web y las tecnologías digitales. Nuestra proposición metodológica no plantea una

respuesta única a la cuestión de cómo entender los sitios web. Más bien plantea una disposición a cuestionarlos.

NOTAS

[1] Cuando Aumont habla del dispositivo lo hace pensando en el cine. Adoptamos esta definición por considerar que facilita la comprensión y extrapolación de la noción de dispositivo al contexto de la Web.

[2] Responsable de la investigación tecnológica aplicada a fines bélicos de la administración norteamericana, así como del diseño de la tecnología del radar.

[3] La W3C es una organización creada en 1994 y liderada por el inventor de la Web, Tim Berners-Lee. Su principal actividad es desarrollar directrices y protocolos estandarizados que aseguren el crecimiento de la Web a largo plazo.

[4] En este caso nos referimos a la noción de “carácter” planteada por Janlert y Stolterman en *The character of things* (1997).

Referencias

- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BUSH, V. (1945). “As we may think”. *Atlantic Monthly* (176), pp. 101-108.
- ERNST, W. (2004). “The archive as metaphor”. *Open (No)Memory* (7), pp. 46-53.
- ERNST, W. (2013). *Digital memory and the archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JANLERT, L. y Stolterman, E. (1997). “The character of things”. *Design Studies*, 18(3), pp. 297-314.
- LINGSTUYL, A. (2017). *Discursos del anonimato y los seudónimos en el diseño web: estudio sobre 4chan y Reddit* (Tesis de maestría). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- METZ, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Méridiens Klincksieck.
- MORVILLE, P. y Rosenfeld, L. (1998). *Information architecture for the world wide web*. Sebastopol: O'Reilly Media Inc.
- SCOLARI, C. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona: Gedisa.
- ___ (2008). “El sentido de las interfaces. Una aproximación semiótica a las webs de los museos de arte”. En M. Santos (coord.), *La comunicación global del patrimonio cultural* (pp. 339-380). Barcelona: Trea.
- STEIMBERG, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- TABACHNIK, S. (2008). “Mutaciones de los géneros discursivos en el entorno virtual”. *Anuario de investigación, UAM-X*, pp. 703-718.

TRAVERSA, O. (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y seña*, 2, pp. 233-47.

___ (2011). "Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo". En *Inflexiones del discurso: cambios y rupturas en las trayectorias del sentido* (pp.37-61). Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

VERÓN, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

WORLD WIDE WEB CONSORTIUM. (2017). Glossary. Recuperado de www.w3.org/2003/glossary/alpha/W

___ (2017). Standards. Recuperado de www.w3.org/standards

Datos de la autora

Audrey Lingstuyl Araujo es Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, Magíster en Diseño Comunicacional de la Universidad de Buenos Aires y Doctoranda en Arte: Producción e Investigación de la Universitat Politècnica de València. Es cofundadora y editora en *Äther Studio*. Escribe e investiga sobre fenómenos contemporáneos vinculados a la práctica del diseño, combinando teorías del diseño con aproximaciones analíticas provenientes de la sociosemiótica. Además de trabajar para clientes, desarrolla proyectos de investigación, arte y educación de modo independiente.

[ARTÍCULO]

¿Es la mediatización una patología social?

Sebastián Moreno Barreneche

Universidad ORT Uruguay

Email: morenobarreneche@gmail.com

Recibido: 10 de mayo, 2020

Aceptado: 4 de julio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

Is Mediatization a Social Pathology?

Cómo citar este artículo:

Moreno, S. (2020) ¿Es la mediatización una patología social? *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (152–163)

Resumen

A partir de un diálogo entre la semiótica y la filosofía de la práctica, el artículo presenta una discusión teórica sobre el carácter patológico del fenómeno de la mediatización, que durante las últimas décadas ha suscitado vasto interés por parte de investigadores con afiliaciones a distintos campos disciplinares dentro de las ciencias sociales y humanidades, especialmente en Europa y América Latina. Como se argumenta, dada su naturaleza semiótica, la mediatización constituiría un caso de patología social en tanto limita la capacidad de imaginación de los actores sociales, reduciendo así sus capacidades de reflexión y autonomía y, con ellas, de emancipación.

Palabras clave

Mediatización, Patologías Sociales, Semiótica, Imaginación Práctica

Abstract

Based on a dialogue between semiotics and practical philosophy, this article consists of a theoretical discussion regarding the pathological character of the phenomenon of mediatization, which during the last decades has been of interest to researchers from a number of disciplinary fields within social sciences and humanities, especially in Europe and Latin America. As it is argued, given its semiotic nature, mediatization would be a case of social pathology as it limits the capacity of imagination of social actors, reducing its capacities of reflexion and autonomy and, with the, of emancipation.

Keywords

Mediatization, Social Pathologies, Semiotics, Practical Imagination

1. Introducción

En el célebre libro *La sociedad del espectáculo*, publicado en 1967, Guy Debord presenta 221 tesis en las que problematiza el fenómeno según el cual, como propone en la primera de ellas, “toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos”, con el resultado de que “todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación”. En este pionero

trabajo se puede identificar de manera clara la génesis de un problema de carácter ontológico, presente en la filosofía de manera sistemática desde el pensamiento de Platón, que en las décadas siguientes será retomado tanto dentro del campo filosófico (Baudrillard, 1978) como por fuera. Dentro del segundo grupo, se encuentran quienes durante las últimas décadas se han interesado por el fenómeno de la mediatización, un área de investigación que recientemente ha crecido vigorosamente en Europa –Alemania, los países escandinavos y el Reino Unido, como señala Krotz (2017)– y en América Latina, principalmente a partir de la figura de Eliseo Verón (1994, 1997, 1998, 2012) y quienes han seguido su trabajo, particularmente en Argentina y en Brasil. A pesar del interés reciente por esta categoría analítica, resulta pertinente señalar que ésta ya está presente en el libro de Debord, donde, en la cuarta tesis, el autor afirma que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”.

Concomitantemente, en el campo de la filosofía de la práctica, esto es, la reflexión filosófica orientada a la praxis humana y, por lo tanto, interesada por cuestiones de ética y filosofía social y política, a comienzos del siglo XX comienza a ganar fuerza el concepto de ‘patologías sociales’ para referir a la puesta en peligro del proyecto emancipador moderno, que estaba asociado a los pilares del progreso y de la libertad. Este tipo de crítica se desarrolla principalmente en el marco de las discusiones de la llamada “Escuela de Frankfurt”, asociada a figuras como Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse y Walter Benjamin. Más allá de los pioneros trabajos de estos pensadores, las generaciones que les siguieron desarrollaron el concepto de manera más filosófica y en el marco de una discusión normativa, especialmente Axel Honneth (2009). La premisa básica del enfoque de las patologías sociales está en que la sociedad, como cualquier organismo, tiene ciertas enfermedades que impiden su correcto funcionamiento y desarrollo, por lo que identificarlas es el primer paso para poder curarlas. En este sentido, como afirmaba Adorno (1978), una teoría crítica está orientada a formular posibles alternativas a la realidad existente, y no solo al análisis o la explicación descriptiva de la realidad, un debate que también ha caracterizado la reflexión semiótica.

Enmarcado en este amplio programa crítico dentro de la filosofía de la práctica (y, por qué no, de las ciencias sociales), y en línea con el carácter crítico y transformador que le ha sido atribuido a la semiótica (Demaria, 2019; Landowski, 2019), el objetivo de este artículo es reflexionar acerca del fenómeno de la mediatización a partir de la pregunta respecto a si éste puede ser considerado una patología social. Hasta el momento, una discusión de este tipo no ha tenido lugar y, dado el rol central que le es atribuido a este fenómeno en la época actual, debería llevarse a cabo. Esto implica trascender los límites autoimpuestos por los investigadores que hasta ahora han analizado este concepto desde los marcos teóricos de la semiótica y de las ciencias de la comunicación.

Para lograr ese objetivo, resulta fundamental discutir cuidadosamente las dos categorías de sentido que intentan relacionarse en la pregunta del título del artículo: la de mediatización y la de patologías sociales. Son ellas las que dan estructura a lo que sigue: en la primera sección se hará un repaso

sobre el concepto de mediatización y algunas de las conceptualizaciones a él asociadas, con el fin de entender cuál es la esencia semiótica de este fenómeno complejo y heterogéneo. En la segunda sección se presentan algunas ideas y conceptos básicos del dominio de la filosofía de la práctica, específicamente centradas en el concepto de patologías sociales. Finalmente, la tercera y última sección discutirá la pregunta articuladora del texto.

2. La mediatización como fenómeno de carácter semiótico

Es imposible realizar un repaso de la emergencia del concepto de mediatización, que durante las últimas décadas ha sido estudiado de manera intensiva en diferentes círculos académicos y desde diferentes geografías. Por lo tanto, en este apartado se intentará echar luz más que nada en el carácter semiótico del fenómeno.

En un repaso sobre la emergencia y consolidación de los estudios sobre la mediatización en el marco de los estudios comunicacionales, Friedrich Krotz (2017) señala que el término emerge en círculos académicos de la mano de las transformaciones socioculturales asociadas al cambio en el sistema de medios que se vivencia en la década de 1990. Por su parte, Stieg Hjarvard (2008) afirma que se trata de un fenómeno característico de las sociedades altamente industrializadas, que se desarrolla específicamente a fines del siglo XX. Dejando de lado el interés meramente comunicacional y desde una perspectiva (socio)semiótica interesada por la circulación de discursos sociales, Eliseo Verón (1994, 1997, 2012) ha argumentado que no se trata de un fenómeno nuevo, sino que la mediatización ha estado presente desde hace millones de años, aunque no ligada a los medios masivos, que han acelerado su ritmo. Según Verón (1997: 17), actualmente “el término mediatización no designa otra cosa que lo que es hoy el cambio social de las sociedades post-industriales”.

En términos generales, el concepto de *mediatización* refiere a un fenómeno sociocultural resultante del corrimiento de los medios masivos de comunicación hacia el centro de los procesos sociales (Blumler y Kavanagh, 1999), a partir de una dinámica en la que, en base a la transformación del sistema de medios que se ha vivido y aún se vive en las sociedades industriales contemporáneas –cuyo exponente más visible es la televisión, pero también la masificación del uso de internet, de computadoras y de dispositivos móviles–, se producen también transformaciones en la vida cotidiana, en la cultura y en la sociedad (Krotz, 2017; Hjarvard 2013; Lundby, 2009). Como propone Verón (1997: 13), es indispensable diferenciar entre ‘tecnologías’ y ‘medios’ de comunicación, ambos relacionados a partir del concepto de uso: “un medio comporta la articulación de una tecnología de comunicación a modalidades específicas de utilización”. Así, el concepto de ‘medio’ tiene una veta sociológica que el de ‘tecnología’ no, y es esto precisamente lo que interesa a quienes estudian el fenómeno de la mediatización en tanto productor de nuevos procesos de significación.

En un repaso teórico sobre el concepto de mediatización, Mariano Fernández (2014) identifica dos sentidos atribuidos al concepto: por un lado, el fenómeno descripto por Krotz asociado a la transformación concomitante

de lo mediático y de lo social; por otro, una perspectiva teórico/sociológica de análisis, idea a la que también refiere Krotz (2017: 108) y a la que denomina ‘enfoque de la mediatización [*mediatization approach*]’ y concibe como un ‘proyecto abierto’ centrado en analizar el fenómeno en cuestión. Ya sea desde una matriz meramente comunicacional (tradición europea) o desde una más amplia y sociosemiótica (tradición latinoamericana), parecería ser que lo que importa es comprender el sentido de las nuevas prácticas sociales y la circulación de sentido que se desarrollan a partir de la colonización por parte de la lógica mediática de otras esferas de lo social.

En este sentido, la hipótesis sobre la mediatización de la sociedad considera que los medios tienen un ‘impacto mutagénico’ en las prácticas sociales (Mazzoleni y Schulz, 1999), esto es: a partir de la incidencia de la lógica mediática en otros terrenos de lo social, las prácticas características de éstos se ven afectadas y cambian. Es así que, como señala Fernández (2014), el concepto de mediatización tiene una implícita carga crítica respecto al fenómeno, a lo que en la década de 1990 Verón (1997) refería como una cierta ‘tonalidad de denuncia’. Por lo tanto, no llama la atención que los primeros estudios se hayan focalizado en los cambios experimentados por el sistema político a partir de la década de 1980 (Verón, 1998; Mazzoleni y Schulz, 1999; Blumler y Kavanagh, 1999; Esser y Strömbäck, 2014), a partir de la consolidación de la televisión y de lo que Giovanni Sartori (1998) denomina “video-política”. Dado su estrecho vínculo con el ámbito de la praxis, un breve examen del terreno de la política permitirá ver la esencia semiótica del fenómeno de la mediatización.

Winfried Schulz (2004: 89) argumenta que la principal transformación en este ámbito de lo social está dada por el hecho de que “los actores políticos se adaptan a las reglas del sistema de medios, intentando aumentar su publicidad”, lo que conduce a una pérdida de autonomía de lo político respecto a lo mediático (Mazzoleni y Schulz, 1999: 250), como se puede apreciar con la consolidación de los debates televisivos entre candidatos presidenciales, donde una serie de estrategias y tácticas semióticas son implementadas para lograr determinados efectos de sentido en el electorado (Verón, 1994, 1998). De manera similar, Verón (1998: 230) plantea que la política “ha perdido terreno en relación con los medios” debido a que, “tratando de lograr el dominio de los medios a toda costa, los políticos perdieron el dominio de su propia esfera”. Como consecuencia, afirma Verón (1998: 230), “asistimos, por un lado, a la decadencia del campo donde se ejercía la gestión de los colectivos a largo plazo (el de lo político) y, por otro, al dominio creciente de otro campo (el de los medios) esencialmente orientado por la gestión de los colectivos de corto plazo”. Según el autor (1998), de este modo el dominio político se ve colonizado por estrategias características del dominio de los medios, como lo son las pertenecientes al marketing y su subyacente ‘lógica del *target*’, orientada no al intercambio racional, sino a una suerte de manipulación.

La mediatización sería entonces un proceso social con un componente semiótico central, por más que no se refiera a él de manera explícita. Este componente consiste en que las prácticas sociales se ven afectadas por un tipo de lógica –‘estrategias’, en el sentido del modelo de análisis de Jacques

Fontanille (2013)– proveniente de los medios de comunicación, dando lugar a que, como afirmaba Debord en 1967, todos los aspectos de la vida cotidiana tiendan a volverse una suerte de representación o espectáculo, esto es, un proceso de producción signica regido por determinados códigos éticos y estéticos orientados a producir un efecto de sentido dado, divergente de aquel al que estos aspectos de la vida cotidiana deberían responder. En el terreno político (o, más generalmente, en el de la praxis), como propone Fernández (2014: 193), hay ciertos riesgos asociados a que los ámbitos que son normativamente preferibles sean remplazados por otros: “en lugar del debate de ideas, el mundo del espectáculo; en lugar de la autodeterminación intelectual, la fácil manipulación de la opinión pública; en lugar del ciudadano, el consumidor; en lugar de las calles y las plazas, las pantallas”. Dejando de lado la dimensión meramente descriptiva y pasando a un plano normativo, esto es, interesado por la discusión acerca de lo que es deseable y preferible, la mediatización de lo social parecería traer consigo ciertos riesgos, como se verá a continuación.

3. Las patologías sociales como obstáculo a la emancipación

El objetivo de esta sección es presentar algunas ideas provenientes del campo de la filosofía de la práctica, principalmente a partir del marco teórico elaborado por el filósofo uruguayo Gustavo Pereira en su libro *El asedio a la imaginación* (2018), el cual está alineado con la teoría crítica formulada por los pensadores de la Escuela de Frankfurt. Como es sabido, estos autores se apoyan en la idea de emancipación que se encuentra en el corazón de la articulación del proyecto asociado a la Ilustración, que a comienzos del siglo XX parece estancado y que, a mediados del mismo, se declara destruido (Lyotard, 1984). Es así que estos pensadores comienzan a reflexionar sobre las patologías sociales, concebidas como “procesos sociales negadores de la libertad individual y social que acompañan a los procesos de racionalización social que están orientados a expandir tal libertad” (Pereira, 2018: 83).

Pereira (2018: 76) define a las patologías sociales como “dinámicas sociales anónimas” y las identifica como el resultado de ciertos “procesos de reproducción social que imponen un tipo de racionalidad práctica en espacios sociales ajenos a ella”. El resultado de esta imposición es, según el autor, una distorsión del “sentido compartido en tales espacios”. Según Pereira, entonces, el carácter anónimo y la imposición de un tipo de racionalidad práctica, de carácter instrumental, son las dos características distintivas de las patologías sociales. Debido a su carácter anónimo, afirma el autor, estos procesos “asumen una lógica propia que se independiza de los agentes que toman parte de ella, y por tal razón no es posible atribuirlos a un agente o grupo de agentes” (Pereira, 2018: 76). Este tipo de proceso social anónimo tiene un efecto negativo en la esfera social, ya que impacta “los vínculos interpersonales e inhiben las posibilidades de que un individuo pueda tomar parte en procesos reflexivos intrapersonales e interpersonales” (Pereira, 2018: 57). Algunos ejemplos de patologías sociales son la burocratización, el consumismo y la monetarización, así como diferentes formas de moralismo, eticismo, politicismo o juridificación, todos ellos de carácter anónimo y caracterizados por la imposición de una racionalidad instrumental en ámbitos

en los que esta no debería dominar.

Desde un punto de vista normativo, argumenta Pereira (2018: 77), las patologías sociales son condenables ya que inciden negativamente en la vida práctica de los individuos, “socavando la imaginación, la autonomía y la reflexión”. Según el marco teórico presentado por el autor, imaginación, autonomía y reflexión son los tres grandes pilares de la vida práctica, a la que se concibe como “el conjunto de acciones que las personas llevan adelante en contextos relacionales, mediados por la intersubjetividad, bajo un trasfondo de libertad” (Pereira, 2018: 1). La imaginación, uno de esos tres pilares, ha sido considerada como un componente fundamental del tipo de deliberación moral, ya que es a partir de la proyección de estados de cosas posibles a partir de la crítica de los actuales, que escenarios alternativos pueden ser imaginados (Pereira, 2018; Appadurai, 2013; Geuss, 2010).

En este sentido, a diferencia de la imaginación creativa, característica del ámbito artístico y/o científico (Byrne, 2005), el tipo de imaginación que se desarrolla en el contexto de la vida práctica tiene un anclaje en lo alcanzable y posible, proyecciones que dependen del pasado y del presente, lo que limita su alcance. Siguiendo a Reinhart Koselleck (1979), la imaginación práctica puede concebirse como una ‘prognosis racional’ y, según Arjun Appadurai (2013: 189), como una “capacidad de navegación nutrida por la posibilidad de conjeturas y refutaciones asociadas al mundo real”. Para Pereira (2018: 6), lo que distingue a la imaginación práctica es “la primacía del rasgo contrafáctico articulado con nuestra historia vital y su proyección en el futuro”. Es decir: la imaginación del futuro, un artificio semiótico de naturaleza intangible que funcionará como brújula respecto a qué estados de cosas se desean tanto a nivel individual como colectivo, depende fuertemente de cómo se perciba y conciba el presente, dado que la proyección contrafáctica que implica la imaginación práctica debe ser, ante todo, pasible de implementación.

En el marco teórico presentado por Pereira, las patologías sociales son un obstáculo a la emancipación porque representan un menoscabo a la capacidad de imaginación. Como afirma el autor (2018: xiv), “la incidencia de las patologías sociales en la vida práctica de los individuos podrá ser explicada a partir de la forma en que afectan a la imaginación”, lo que da lugar a un círculo vicioso en tanto este menoscabo potencia la vulnerabilidad a la incidencia de las patologías, las que a su vez son “posibilitadas por un ejercicio reducido de imaginación, que a la vez genera su menoscabo” (Pereira, 2018: 76). Como propone Pereira:

La importancia que tiene la imaginación para explicar las patologías sociales se debe a su rol articulador de la vida práctica, ya que en tanto que opera como posibilitadora de la reflexión y la autonomía, cuando las patologías sociales la socavan, también afectan a la reflexión y la autonomía, y por ello limitan y empobrecen el desempeño de los individuos en todos los contextos que constituyen nuestra vida práctica (2018: xiv).

En la próxima sección se argumentará por qué y en qué medida la mediatización, particularmente en el terreno de lo político, puede ser considerada una patología social, de manera conjunta con la burocratización, el consumismo y la monetarización, entre otras.

4. ¿Es la mediatización una patología social?

En lo que sigue se intentará argumentar por qué la mediatización puede ser considerada una patología social a partir de la presentación de un argumento que se estructura en los siguientes puntos: (A) la imaginación es una actividad mental que depende de representaciones e imágenes, (B) la mediatización es un fenómeno en que las representaciones y las imágenes tienen un rol protagónico en la estructuración del pensamiento, y (C) la imaginación se ve limitada por las representaciones e imágenes resultantes de la mediatización. La conclusión del argumento es que la mediatización limita la imaginación, por lo que puede ser considerada una patología social.

Respecto a la premisa de la imaginación como actividad mental que depende de representaciones e imágenes, al discutir el rol de la imaginación en la vida práctica, Pereira escribe que:

La anticipación de posibles estados de cosas por parte de la imaginación práctica se encuentra fuertemente determinada por nuestra experiencia pasada, en la que alteramos contrafácticamente algunos aspectos de los hechos y situaciones que hemos vivido, de tal forma de realizar una representación mental de cómo tales hechos y situaciones podrían haber sido diferentes, y de esa forma la imaginación práctica oficia como un elemento dinamizador de nuestro aprendizaje práctico (2018: 6).

La idea de ‘representación mental’ que maneja el autor también está presente en la teorización de Ruth Byrne (2005) sobre la imaginación contrafáctica, lo que apuntaría claramente a una naturaleza semiótica de esta actividad mental, aunque los autores no refieran a ella de manera directa. Esto se vuelve evidente cuando Pereira (2018: 5) escribe que la imaginación es “la capacidad humana para crear imágenes en ausencia de lo representado, es decir, para representarnos objetos o estados de cosas que están ausentes, y a la capacidad para crear imágenes a partir de otras que ya se poseen.” En otras palabras, en tanto proceso semiótico, la imaginación necesita operar en base a determinada materia, que es provista por las representaciones e imágenes, tanto reales como virtuales, apoyadas en la experiencia previa del sujeto. Al respecto, como propone Pereira (2018) a modo de ejemplo, si bien es posible suponer la idea de un espacio de diez dimensiones, este solo se puede representar de algún modo en la medida en que el sujeto disponga de una experiencia previa que le permita crear tal imagen.

La semiosis parece entonces tener un papel central en esta conceptualización sobre la imaginación, ya que es a partir de la capacidad de crear representaciones mentales sobre lo no-presente que la libertad se puede ejercer de manera adecuada. Como afirma Pereira, sería difícil aceptar que un sujeto es libre si no pudiese imaginar o anticipar estados de cosas diferentes de los actuales. Desde una perspectiva semiótica, lo que está en juego es la concepción de realidad que, como es sabido, dentro del marco sociosemiótico se asume como un consenso comunitario (Verón, 1988), esto es, construida a partir de las múltiples interacciones y encuentros intersubjetivos que se dan en esta esfera, y no de manera esencialista o realista. Así, los imaginarios sociales y las comprensiones colectivas jugarían un rol central en la limitación

de la materia (lenguaje, representaciones, imágenes) empleadas en el pensamiento. En síntesis: la imaginación, en tanto proceso dinámico de naturaleza semiótica, necesita inputs, materias que le permitan proyectar estados de cosas posibles, que están dadas por representaciones e imágenes.

En segundo lugar, la premisa que concibe a la mediatización como un fenómeno en que las representaciones y las imágenes tienen un rol protagónico en la estructuración del pensamiento consiste en reconocer la naturaleza semiótica de la mediatización, consistente en la expansión de la lógica de los medios a terrenos que antes eran ajenos a este campo, como lo es el político. En este escenario, las imágenes y ciertas articulaciones narrativas tienen un rol dominante, lo que produce consecuencias en el plano cognoscitivo, como ya denunciaba Giovanni Sartori en *Homo Videns*, a partir de la discusión de los efectos negativos que la televisión y el consumo de imágenes tienen en el *homo sapiens*, animal esencialmente simbólico, que a partir de la pérdida de su capacidad de abstracción se transforma en un *homo videns*, para el cual “la palabra está destronada por la imagen” (Sartori, 1998: 11-12). En este contexto, Sartori habla de una ‘primacía de la imagen’, definida como “la preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, lo cual nos lleva a un ver sin un entender”, que resulta en que, para el *homo videns*, “las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras” (Sartori, 1998: 26). En conclusión, con el pasaje del *homo sapiens* al *homo videns* habría un “empobrecimiento de la capacidad de entender” (Sartori 1998: 45), resultado de una pérdida de la capacidad de abstracción que es atribuible principalmente a la televisión, que “produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender” (Sartori, 1998: 47).

Para Sartori (1998: 45), “sabemos que las palabras que articulan el lenguaje humano son símbolos que evocan también ‘representaciones’ y, por tanto, llevan a la mente figuras, imágenes de cosas visibles y que hemos visto”, a lo que el autor agrega que “casi todo nuestro vocabulario cognoscitivo y teórico consiste en palabras abstractas que no tienen ningún correlato en cosas visibles, y cuyo significado no se puede trasladar ni traducir en imágenes”, como por ejemplo los conceptos de justicia, legitimidad, legalidad y libertad, centrales en la articulación de los debates políticos. Es aquí que el pensador italiano concluye es que en el *homo videns* “el lenguaje conceptual (abstracto) es sustituido por el lenguaje perceptivo (concreto) que es infinitamente más pobre: más pobre no sólo en cuanto a palabras (al número de palabras), sino sobre todo en cuanto a la riqueza de significado, es decir, de capacidad connotativa” (Sartori, 1998: 48). En términos políticos –y relacionando las ideas del autor con la discusión de la mediatización de la política presentada antes–, “toda nuestra capacidad de administrar la realidad política, social y económica en la que vivimos, y a la que se somete la naturaleza del hombre, se fundamenta exclusivamente en un pensamiento conceptual que representa -para el ojo desnudo- entidades invisibles e inexistentes” (Sartori, 1998: 46). El problema está en que actualmente, “el poder de la imagen se coloca en el centro de todos los procesos de la política contemporánea” (1998: 66), como también denuncian los investigadores de la mediatización que se han interesado por este fenómeno en el campo político.

En tercer lugar, está la premisa según la cual la imaginación se ve limitada por las representaciones e imágenes resultantes de la mediatización. Esta premisa retoma la dimensión cognitiva del asunto, ya que la mediatización tendría un efecto en lo cognitivo, pero también en las prácticas que los individuos llevan a cabo. Pereira (2018: 88) escribe que las patologías sociales “surgen a partir de la imposición de un tipo de racionalidad práctica en un contexto práctico regulado por otro”, lo que supone “la modificación de las creencias, preferencias y emociones en términos de causalidad subintencional, es decir, en forma no consciente”. Este parecería ser el caso de la mediatización, en tanto la lógica mediática, fuertemente instrumental y orientada a la eficiencia según términos propios del marketing (Verón, 1998), se impone como la lógica de todos los demás círculos de la vida cotidiana, la sociedad y la cultura. En este sentido, Krotz (2017: 112) afirma que una consecuencia de la mediatización se da en la capacidad de reflexión, esto es, en la capacidad de pensar sobre las experiencias, a la que el autor define como una actividad humana básica “diseñada para adecuar las experiencias al mundo e integrarlas en el sistema individual de conocimiento aceptado”. Según Krotz, esto solía suceder en situaciones en las que la persona se encontraba sola y podía pensar con calma, así como a partir del intercambio con amigos, pero hoy en día la prioridad parece ser contribuir al espectáculo del yo a través de la generación permanente de contenidos para redes sociales como Facebook. Lo que se prioriza no es ya la reflexión, sino la proyección de una imagen. De este modo, al perder la capacidad reflexiva, o cuando esta sucede a partir de imágenes y representaciones, parecería ser que un proceso anónimo en el que domina una racionalidad instrumental ha logrado instalarse. La conclusión, entonces, parecería ser que la mediatización bien podría ser considerada como una patología social, al menos desde la definición de ‘patología social’ presentada en estas páginas. Pereira propone que para que determinados procesos anónimos puedan ser considerados como patologías sociales:

deben estar enmarcados en suficiente evidencia que permita razonablemente concluir que existe una distorsión de la racionalidad práctica propia del contexto práctico del que se trate, y que la misma no es atribuible a un agente o grupo de agentes, sino que es parte de un proceso social que se desarrolla a nuestras espaldas (2018: 80).

Al respecto, es pertinente recordar que Pereira (2018: 87) afirmaba que las patologías sociales, al ser procesos anónimos caracterizados por la imposición de una racionalidad instrumental en espacios sociales que deberían estar regulados por otra, “culminan distorsionando el sentido compartido de tales espacios sociales”, lo que se traduce en que éstas transforman “en forma no consciente las creencias y preferencias que orientan el comportamiento de los individuos” (2018: 88). En este sentido, resulta pertinente la alusión a la carga normativa negativa que señalaba Fernández, quien habla de una:

impronta negativa que suele estar adosada a un término que, en sus usos contemporáneos, suele aplicarse para describir los trastornos que la primacía mediática provoca sobre el funcionamiento de las instituciones –la escuela, la familia, etc.–, que pierden su capacidad de orientación moral y de proveedoras

de información: se vuelven heterónomas (2014: 192).

Como se ha intentado demostrar en esta breve argumentación, la mediatización parecería reflejar las características distintivas de las patologías sociales, en tanto se trata de un proceso anónimo y que implica la imposición de un tipo dado de racionalidad a un campo que no debería regirse por ella. Uno de los ejemplos más visible de esta situación es el campo político.

5. Consideraciones finales

El objetivo programático subyacente a este artículo es fortalecer un diálogo interdisciplinario entre la semiótica y otras áreas de las ciencias sociales y humanidades interesadas también por el sentido de la acción humana, tanto individual como colectiva. Un diálogo de este tipo solo es posible, según creo, a partir de la puesta en relación de los aparatos teóricos y conceptuales de las diversas disciplinas en juego, tal como intentó hacer Eliseo Verón en su proyecto sociosemiótico, claramente en diálogo con la sociología y la antropología. En este caso específico, a partir de un diálogo de la semiótica con la filosofía de la práctica, se ha intentado argumentar de qué manera el concepto de patología social, originalmente proveniente de la sociología y la filosofía, y la mediatización, proveniente de los estudios de comunicación y la semiótica, pueden relacionarse de manera enriquecedora, potenciando así el carácter crítico de la semiótica en tanto disciplina transformadora, y no solo interesada por la descripción.

Referencias

- ADORNO, T. (1978). "Soziologie und empirische Forschung". En Theodor W. Adorno, Ralf Dahrendorf, Harald Pilot, Hans Albert, Jürgen Habermas, and Karl R. Popper (eds.). *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. Darmstadt: Luchterhand.
- APPADURAI, A. (2013). *The Future as Cultural Fact*. Londres: Verso.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BLUMLER, J. y Kavanagh, D. (1999). "The Third Age of Political Communication: Influences and Features". *Political Communication*, 16(3), 209-230.
- BYRNE, R. (2005). *The Rational Imagination. How People Create Alternatives to Reality*. Cambridge: The MIT Press.
- DEBORD, G. (1967). *La société du spectacle*. París: Folio.
- DEMARIA, C. (2019). *Teoria di genere. Femminismi e semiotica*. Milán: Bompiani.
- ESSER, F. y Strömbäck, J. (Eds.) (2014). *Mediatization of Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- FERNÁNDEZ, M. (2014). "Sobre la mediatización. Revisión conceptual y propuesta analítica". *La trama de la comunicación*, 18, 189-209.

- FONTANILLE, J. (2013). "Medios, regímenes de creencia y formas de vida". *Contratexto*, 21, 65-82.
- GEUSS, R. (2010). *Politics and the Imagination*. Princeton: Princeton University Press.
- HJARVARD, S. (2008). "The Mediatization of Society". *Nordicom Review*, 29(2), 105-134.
- ____ (2013). *The Mediatization of Culture and Society*. Londres/Nueva York: Routledge.
- HONNETH, A. (2009). *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*. Buenos Aires: Katz.
- KOSELLECK, R. (1979). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt: Suhrkamp.
- KROTZ, F. (2017). "Explaining the Mediatisation Approach". *Javnost-The Public*, 24(2), 103-118.
- LANDOWSKI, E. (2019). "Politiques de la sémiotique". *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 13(2), 6-25.
- LUNDBY, K. (2009). *Mediatization. Concept, Changes, Consequences*. Nueva York: Peter Lang.
- LYOTARD, J. F. (1984). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- MAZZOLENI, G. y Schulz, W. (1999). "Mediatization of Politics: A Challenge for Democracy?" *Political Communication*, 16(3), 247-261.
- PEREIRA, G. (2018). *El asedio a la imaginación*. Granada: Comares.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns*. Madrid: Taurus.
- SCHULZ, W. (2004). "Reconstructing Mediatization as an Analytical Concept". *European Journal of Communication*, 19(1), 87-101.
- VERÓN, E. (1988). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (1994). "Mediatización, comunicación política y mutaciones de la democracia". *Revista Semiósfera*, 2, 5-36.
- ____ (1997). "Esquema para el análisis de la mediatización". *Diálogos de la comunicación*, 48, 10-17.
- ____ (1998). "Mediatización de lo político". En G. Gauthier, A. Gosselin y J. Mouchon (Comps.) *Comunicación y política*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2012). "La mediatización ayer y hoy". En Carlón, Mario y A. Fausto Neto: *La política de los internautas*. Buenos Aires: La Crujía.

Datos del autor

Sebastián Moreno Barreneche es profesor adjunto en la Facultad de Administración y Ciencias Sociales de la Universidad ORT Uruguay, donde es responsable de los cursos 'Cultura y sociedad contemporánea' y 'Europa: entre unión y diversidad', ambos de la Licenciatura en Estudios Internacionales. Licenciado en Filosofía (Universidad de la República, Uruguay) y en Comunicación Social (Universidad Católica del Uruguay). Master of Arts en Filosofía Política, Legal y Económica (Universidad de Berna, Suiza) y Master of Arts en Estudios Globales (Universidad de Graz, Austria).

[ARTÍCULO]

Hacia una semiótica del *eros*. El aspecto lexicográfico. Los diccionarios de la lengua española

Mirko Lampis

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra (República eslovaca)

Email: mlampis@ukf.sk

Recibido: 19 de mayo, 2020

Aceptado: 15 de julio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

**Towards a Semiotics of Eros.
The Lexicographical Aspect.
The Dictionaries of Spanish**

Cómo citar este artículo:

Lampis, M. (2020). Hacia una semiótica del eros. El aspecto lexicográfico. Los diccionarios de la lengua española *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (164-181)

Resumen

Nos proponemos estudiar las “voces del eros” en la lengua española, tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico, con el objetivo de aclarar las estrategias definitorias y semióticas a través de las cuales la cultura oficial intenta organizar los materiales del saber relacionados con la actividad erótica. Vamos a analizar, por tanto, en un corpus selecto de diccionarios de la lengua, académicos y no académicos, las definiciones lexicográficas registradas para las siguientes voces: amor, coito, cópula, erotismo, fornicación, heterosexualidad, homosexualidad, libido, lujuria, pornografía, seducción, sexo, sexualidad, transexualidad y voluptuosidad.

Palabras clave

Erotismo, Semiótica, Lexicografía, Diccionarios del español

Abstract

We want to study here the “words of Eros” in Spanish, from a synchronic and diachronic point of view, with the aim of underlining the defining and semiotic strategies through which the official culture tries to organize the materials of knowledge related with the erotic activity. We will analyse, therefore, in a selected corpus of academic and no academic dictionaries of language, the lexicographical definitions registered for the following words: amor, coito, cópula, erotismo, fornicación, heterosexualidad, homosexualidad, libido, lujuria, pornografía, seducción, sexo, sexualidad, transexualidad and voluptuosidad.

Keywords

Eroticism, Semiotics, Lexicography, Dictionaries of Spanish

1. Introducción

Con el presente ensayo, que se inscribe en el proyecto de investigación *Semiótica del eros. Erotismo y textualidad en las culturas de lengua románica* [1], me propongo estudiar las “voces del eros” en la lengua española, tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico [2]. El objetivo es el de desentrañar aquellas estrategias definitorias –lexicográficas y enciclopédicas– a través de las cuales la cultura oficial intenta organizar –describir, explicar– los materiales del saber relacionados con la actividad erótica.

El corpus léxico que he decidido analizar incluye (de momento) los siguientes vocablos: *amor, coito, cópula, erotismo, fornicación, heterosexualidad, homosexualidad, libido, lujuria, pornografía, seducción, sexo, sexualidad, transexualidad, voluptuosidad*.

La confección del corpus ha sido arbitraria, desde luego, pero no del todo inmotivada; la voz central, como es lógico esperarse, es “erotismo”, con la que se relacionan, de diferentes maneras, tres campos léxicos:

- i) Sexualidad: sexo, sexualidad, heterosexualidad, homosexualidad transexualidad;
- ii) Actividad sexual: cópula, coito, fornicación, lujuria, libido;
- iii) Juegos sensuales: amor, seducción, voluptuosidad, pornografía [3].

Las definiciones estudiadas proceden de los siguientes diccionarios del español:

- a) Diccionarios pre-académicos: Nebrija (1495) [4]; Covarrubias (1611)
- b) Diccionarios de la Real Academia Española: Autoridades: RAE (1726-1739); Diccionario académico, desde la edición de 1780 hasta la de 2014 [5]: RAE (1780→1992); RAE (2001); RAE (2014)
- c) Diccionarios no académicos: Domínguez (1853); Rodríguez Navas (1918); Moliner (1967); Seco, Andrés y Ramos (1999) [6]

Por cuestiones de uniformidad expositiva (y no ciertamente porque quiera defender algo así como una primacía de la sustantivación de lo real), he decidido incluir en el corpus únicamente sustantivos, acudiendo a otras clases léxicas (adjetivos y verbos) solo en caso de reenvíos internos a los repertorios lexicográficos. Asimismo, han quedado excluidos del corpus unos sustantivos que hubieran podido (y aun debido) aparecer con todo derecho; por ejemplo: asexualidad, atracción, deseo, excitación, juego, masturbación, orgasmo, placer, sensualidad. El porqué de todas estas restricciones a la hora de confeccionar el corpus no es obviamente teórico, sino práctico: la necesidad de mantener la extensión del ensayo dentro de los límites de publicabilidad de las revistas científicas.

2. Las voces del eros (según los diccionarios de la lengua)

2.1. Erotismo

Hallamos el primer testimonio lexicográfico de la voz en *Autoridades* (1732), donde se define como “pasión *fuerte* [7] de amor”. Esta misma definición se mantiene luego durante casi dos siglos, hasta la edición de 1925 del *Diccionario académico*. Además, en la edición de 1884 del Diccionario se recoge también la voz “erotomanía”, cuya definición llega inalterada hasta nuestros días: “Enajenación mental causada por el amor y caracterizada por un delirio erótico”. Desde 1936 hasta 1984, la definición de “erotismo” se desdobra: “1. Pasión de amor” y “2. Amor sensual exacerbado”. Luego, en las ediciones de 1992 y 2001, las acepciones aumentan y se transforman: “1. Amor sensual. 2. Carácter de lo que excita al amor sensual. 3. Exaltación del amor físico en el arte”.

En la última edición del *Diccionario* (2014), finalmente, las acepciones primera y segunda se convierten en “1. Amor o placer sexuales. 2. Carácter de lo que excita al amor sexual”. En cuanto a los diccionarios no académicos, vale la pena leer las definiciones registradas por Domínguez: “1. Sistema erótico, o de los amantes. 2. Ant. Pasión fuerte de amor, tendencia ciega, irresistible hacia el objeto amado, ternura abrasadora como la ardiente lava de un volcán”. Así pues, la voz, también en Domínguez (primera acepción), empieza de alguna manera a “neutralizarse”, es decir, a evitar connotaciones valorativas (como la “fuerte pasión” y el “amor exacerbado” de las primeras definiciones académicas o la “tendencia ciega e irresistible” de la segunda acepción). Y si todavía Rodríguez Navas, a comienzos del siglo XX, define el erotismo como “amor violento, apasionado”, Moliner ya lo designa simplemente como “cualidad de erótico”, donde “erótico” significa: “1. Del amor sensual. 2. De asunto amoroso”. A esta neutralización se une, además, una relación más explícita entre erotismo y sexualidad, detectable tanto en la edición de 2014 del *Diccionario académico* como en la definición de Seco, Andrés y Ramos de la voz “erótico”: “1. Del amor o del placer sexuales, frecuentemente con independencia del acto de la procreación. 2. Que excita el deseo sexual o produce placer sexual”. Estos autores, además, “neutralizan” también la voz “erotomanía”, la cual, tras haber sido definida como “enajenación mental” (RAE), “especie de locura por amor” (Domínguez), “manía amorosa y delirio erótico” (Rodríguez Navas) y “trastorno mental” (Moliner), se queda en una simple “obsesión sexual”.

2.2. Sexo

Encontramos la misma definición en *Autoridades* (1739) y en las primeras ediciones del *Diccionario académico* (1780, 1791): “distintivo en la naturaleza de macho o hembra en el animal”. Definición a la que todavía corresponde la primera acepción de la última edición del *Diccionario* (2014): “1. Condición orgánica, masculina y femenina, de los animales y las plantas”. Entre *Autoridades* y hoy día, hallamos un buen número de reformulaciones y variaciones, que dejan inalterada, sin embargo, la esencia de la noción: el sexo es lo que distingue los machos de las hembras, lo masculino de lo femenino, en los seres humanos, los demás animales y las plantas. A partir de 1899 hasta

1984, además, se insiste en fórmulas fraseológicas como “bello sexo” (“conjunto de todas las mujeres”), “sexo débil (“las mujeres”) y “sexo feo, o fuerte” (“los hombres”). Luego, en la edición de 1984, aparecen dos nuevas, importantes acepciones, que se mantendrán también en las ediciones sucesivas: “2. Conjunto de seres pertenecientes al mismo sexo. Úsase mucho con adjetivos especificadores como masculino, femenino, débil, fuerte, etc., o en plural. 3. Órganos sexuales”. En esta edición también aparece la voz “sexología”, definida como “estudio del sexo y de las cuestiones a él relacionadas”. En 2001, finalmente, se añade una cuarta acepción: “placer venéreo”, luego trasformada, en la última edición (2014), en “actividad sexual”. Merece la pena abrir un pequeño paréntesis acerca de la voz “sexual”. Esta entra en el Diccionario en 1843 como “lo que es peculiar y característico de cada sexo”. El primer cambio importante se da en 1899: “perteneciente o relativo al sexo”, y esta definición llega hasta nuestros días. Sin embargo, a partir de 2001 se añade, entre los reenvíos internos, la expresión “acto sexual”, definida a su vez como “coito”.

En cuanto a los diccionarios no académicos, cabe señalar que Domínguez es el único en recordar que la “diferencia física y constitutiva del macho y de la hembra” atañe a “todos los seres que se reproducen por la fecundación generadora”; señalar, asimismo, que resulta bastante sorprendente (y sintomática) la definición de Moliner, quien, tras aclarar que hablamos del “carácter de los seres orgánicos por el cual pueden ser machos y hembras”, añade entre paréntesis la siguiente observación: “raíces de palabras relacionadas con el amor o el placer sexual, *afrodis-*, *erot-*, *libid-*: *anafrodisiaco*, *erótico*, *libidinoso*”: descartada de la definición principal, en Moliner la actividad –placentera– de emparejamiento entre los sexos vuelve a entrar por la ventana de un paréntesis; y señalar, por último, que Seco, Andrés y Ramos, tras hablar de lo femenino y lo masculino, añaden una tercera acepción que remite, sin más, a la voz “sexualidad”.

2.3. Sexualidad

La voz entra en el *Diccionario académico* en 1914 y su definición todavía sigue vigente: “conjunto de condiciones anatómicas y fisiológicas que caracterizan a cada sexo”. A partir de la edición de 1984, sin embargo, se añade una segunda acepción: “apetito sexual, propensión al placer carnal”. Nótese que Domínguez y Moliner elaboran definiciones bastante cercanas a la primera acepción del Diccionario académico y que Seco, Andrés y Ramos, por tanto, son los únicos en especificar que la sexualidad se refiere al “comportamiento o actividad relativos al sexo”.

2.4. Heterosexualidad

La voz se registra en el *Diccionario académico* en 1992 (cincuenta y seis años después de su antónimo “homosexualidad”), con dos acepciones: “1. Inclinação sexual hacia el otro sexo. 2. Práctica de la relación erótica heterosexual”, luego sintetizadas en una sola en la última edición del Diccionario (2014): “Inclinação erótica hacia individuos del sexo contrario”. Seco, Andrés y Ramos, por su parte, refieren la voz “heterosexualidad” a la de “heterosexual”, definida como “[persona o animal] que siente atracción sexual hacia los individuos del sexo contrario”. Cabe señalar que la última definición

de la RAE y la de Seco, Andrés y Ramos son perfectamente especulares con respecto a las respectivas definiciones de la voz “homosexualidad”.

2.5. Homosexualidad

La voz entra en el *Diccionario académico* en 1936 en tanto que “calidad de homosexual” (voz que también se registra por primera vez en ese mismo año [8]) y tal definición seguirá luego vigente hasta la edición de 1970. Desde 1936 hasta 1956, el homosexual se define, negativamente, como “sodomita”, la sodomía como “concúbito entre personas del mismo sexo, o contra el orden natural”, y concúbito, pasando por ayuntamiento, como “cópula carnal”. El hecho de que el “homosexual” coincida con el “sodomita” nos insta a pensar que solo se refiera la voz a la homosexualidad masculina, lo que por otra parte confirma la etimología que se ofrece hasta 1947, estrepitosamente (es el caso de decirlo) equivocada: “Del lat. homo, hombre, y de sexual”. En la edición de 1970, finalmente, la voz “homosexual” pasa a definirse, de forma harto más neutral, como “persona que tiene relación carnal con otra del mismo sexo” [9]. Luego, a partir de 1984, la noción de homosexualidad se va especificando, relacionándose explícitamente con la esfera erótica: “inclinación manifiesta u oculta hacia la relación erótica con individuos del mismo sexo” (1984); “inclinación hacia la relación erótica con individuos del mismo sexo” (1992, 2001); “inclinación erótica hacia individuos del mismo sexo” (2014). Se reconoce, con esta última definición, implícita pero claramente, que alguien puede ser homosexual incluso si no tiene relaciones sexuales con individuos del mismo sexo y que alguien puede no serlo incluso si las tiene.

En cuanto a los diccionarios no académicos, cabe decir que las definiciones de Moliner todavía presentan diferentes connotaciones negativas. “Homosexualidad” es, según Moliner, “vicio o práctica de los homosexuales”, aplicándose la voz “homosexual” “a las personas que satisfacen su sensualidad sexual con las de su mismo sexo (ver ‘invertido’), al que se define como “1. ‘cambiado’ en posición u orden contrario al normal. 2. Sodomita”. Seco, Andrés y Ramos, en cambio, definen al “homosexual” como “[persona o animal] que siente atracción sexual hacia individuos de su mismo sexo”. La referencia al “animal” no es gratuita: resulta que la homosexualidad no está tan en contra del “orden natural” como se suponía antaño.

2.6. Transexualidad

Voz de cuño reciente que designa la “cualidad o condición de transexual” (*Diccionario académico*, 1992, 2001 y 2014). En 1992 el transexual es, sin más, una “persona que mediante tratamiento hormonal e intervención quirúrgica adquiere los caracteres sexuales del sexo opuesto”. En 2001, a esta definición se le antepone otra, pasando, por así decirlo, de una cuestión de facto (el cambio de sexo) a una de iure (el sentido de identidad sexual): “1. Dicho de una persona: que se siente del sexo contrario, y adopta sus atuendos y comportamientos”. Finalmente, en la edición de 2014 a ambas acepciones se le antepone otra, más general: “1. Perteneciente o relativo al cambio de sexo”.

2.7. Cópula

La definición aparece en la primera edición del *Diccionario académico* (1780) y se mantiene, prácticamente inalterada, hasta la última (2014): “atadura, ligamento de una cosa con otra”. “Atadura, nudo, vínculo, lazo, ligadura, etc.”, insiste Domínguez. “Ligamento o unión”, remata Moliner. Pero es la segunda acepción, que también se estrena en el *Diccionario* de 1780, la que aquí nos interesa, sea esta una especialización semántica de la primera, o la primera una generalización semántica de esta: “acto o ayuntamiento carnal”. En 1884 esta acepción se convierte en “acción de copularse”, y en 1984 en “acción de copular”, que es la que todavía sigue vigente. Nótese que, desde 1884 hasta 1992, la segunda acepción del verbo “copular” es “unirse o juntarse carnalmente” y que esta acepción, en las últimas ediciones del *Diccionario* (2001, 2014), aparece como primera, modificada en “unirse o juntarse sexualmente”. Aún más escuetos son, al respecto, Seco, Andrés y Ramos, para quienes la cópula es en primer lugar, sin más, “unión sexual”.

2.8. Coito

Desde *Autoridades* (1729) hasta el *Diccionario académico* de 1984 hay pocas variaciones: ayuntamiento, o ayuntamiento carnal, o acto del ayuntamiento carnal, del hombre con la mujer, rigurosamente en este orden. Las últimas tres ediciones del diccionario (1992, 2001, 2014) son más escuetas: “cópula sexual”. También en Moliner y en Seco, Andrés y Ramos el coito es definido como “cópula”; “de los animales superiores”, añade la primera; “especialmente entre hombre y mujer”, especifican los segundos. Mientras que Domínguez, también en este caso, se complace de su talante sinonímico: “cópula, acto carnal o venéreo, ayuntamiento del hombre con la mujer”.

2.9. Fornicación

Del latín *fofnix*, literalmente ‘arco, bóveda’, pero también ‘lupanar’, ‘prostíbulo’. De ahí los muchos significados del verbo fornicare: ‘construir bóvedas’, ‘tener relaciones sexuales’, ‘ir con prostitutas’, ‘prostituirse’. Las voces “fornicación” y “fornicar” están registradas en *Autoridades* (1732) y en el *Diccionario académico* (1780). El verbo significa “tener acceso o ayuntamiento carnal fuera del matrimonio” y el sustantivo remite a este ayuntamiento del hombre “con otra mujer que la propia legítima”. En la edición de 1791 la definición de “fornicar” cambia ligeramente, y se mantendrá inalterada hasta hoy día: “Tener ayuntamiento o cópula carnal fuera del matrimonio”. La referencia al papel desempeñado por una mujer “no legítima” en la definición de “fornicación” se mantiene hasta 1869, mientras que, a partir de 1884, el acto solo se define como “acción de fornicar”.

Desde las primeras definiciones hasta las más recientes, todos los lexicógrafos coinciden en que se trata de algo que acontece fuera del matrimonio. Una excepción es Rodríguez Navas, para quien “fornicar” es, sin más especificaciones, “tener ayuntamiento o cópula carnal”. Una generalización semántica que acoge –y enfatiza negativamente– también Domínguez en su segunda acepción de la entrada “fornicación”: “1. Cópula o ayuntamiento carnal entre dos personas de diverso sexo sin estar legítimamente unidas. 2. Por extensión, cualquier acto carnal impuro,

condenado por el sexto precepto del decálogo, y que por consiguiente constituye pecado” [10].

2.10. Lujuria

Autoridades (1734) la define como “el apetito desordenado, o excesivo uso de la sensualidad o carnalidad. Es uno de los siete pecados capitales o mortales”. La definición no cambia en las primeras ediciones del *Diccionario académico* (1780, 1791). Luego, en 1803, es sustituida por esta otra: “el vicio que consiste en el uso ilícito, o apetito desordenado de los deleites de la carne”. Esta formulación llega, con muy pocas variaciones, hasta la edición de 2001. Solo en la última (2014), pues, desaparece la denominación de “vicio”, quedando la lujuria en un “deseo excesivo del placer sexual”. Nótese que también Moliner y Seco, Andrés y Ramos conservan la naturaleza “viciosa” del fenómeno: “deseo sexual exagerado o vicioso”, “vicio que consiste en el deseo desmedido del placer sexual”, respectivamente. De todas formas, desde las primeras definiciones hasta las últimas, con o sin vicio, lo que queda claro es que nuestros lexicógrafos recogen la incontinencia del lujurioso, su eros “exagerado”, “desmedido”, “excesivo, y por ende, desordenado, “ilícito” y aun “pecaminoso”. Nadie, en este sentido, más contundente que Rodríguez Navas, quien habla de un vicio consistente en “el uso nefando [→ “indigno, torpe, de que no se puede hablar sin repugnancia y horror”] o apetito desmesurado de los deleites carnales”. Y nadie más insistente que Domínguez: “el vicio de la sensualidad, que consiste en el abuso de los deleites carnales, en el deseo inmoderado e ilícito o apetito desordenado de goces deshonestos, de complacencias lúbricas, voluptuosas, lascivas”.

2.11. Libido

Latinismo, más bien polisémico (‘deseo’, ‘placer’, ‘desenfreno’, ‘lascivia’, ‘lujuria’), luego “tecnificado” en el campo del psicoanálisis freudiano. De donde, por supuesto, lo recogen nuestros lexicógrafos. La voz entra en el *Diccionario académico* en 1956 y se conserva hasta hoy con pocas variaciones: “Med., psicol. El deseo sexual considerado por algunos autores como impulso y raíz de las más variadas manifestaciones de la actividad psíquica”. Como “deseo sexual” también lo define Moliner, quien explica que el término es empleado por los freudianos “para referirse a ese deseo como fuente de los impulsos y del comportamiento humano en general”. Seco, Andrés y Ramos, por su parte, prefieren hablar, en términos algo más cercanos a la teoría freudiana, de “energía psíquica que es base de los impulsos vitales, especialmente los sexuales”.

2.12. Amor

Existen diferentes tipos de amor, y así los reflejan también las primeras definiciones lexicográficas: Nebrija (amor, charitas, dilectio, furor), Covarrubias (amor a Dios, amor al próximo, amores lascivos) y *Autoridades* (amor paternal, amor carnal, codicia, amor honesto). Resulta interesante la semantización del plural en Nebrija y Covarrubias: la forma “amores” designa el amor deshonesto, el amor lascivo. En cuanto al *Diccionario académico*, desde 1780 hasta 1984 (dos siglos, nada menos), la definición no varía mucho: inclinación hacia algo o alguien, afecto por el que se busca el bien que apetece gozar. En 1869 aparece una segunda acepción: “pasión que atrae un sexo hacia

el otro”, y esta también se mantiene invariada hasta 1984. Finalmente, en 1992 el amor se convierte en “1. Sentimiento que mueve a desear que la realidad amada [...] alcance lo que se juzga su bien. 2. Atracción sexual”. Definiciones luego rectificadas en las últimas dos ediciones del *Diccionario* (2001, 2014): “1. Sentimiento intenso del ser humano que [...] necesita y busca el encuentro con otro ser. 2. Sentimiento hacia otra persona. 3. Sentimiento de afecto. 4. Tendencia a la unión sexual”. Se patentiza, pues, una deriva semántica que lleva desde concepciones más “generalistas” y “espiritualistas” del amor hasta posiciones que anteponen la dimensión “personalista” del fenómeno y su cercanía a la esfera de la sexualidad. Esta tendencia no es exclusiva de las definiciones de la RAE. Así pues, si Domínguez, en 1853, todavía defiende que el amor es “cariño, afecto, apego, inclinación, pasión que se siente hacia alguna persona o cosa” y que es, “en su acepción más genuina y filosófica”, afección pura, elevada e inmaterial, en Moliner el amor es ya un “sentimiento experimentado por una persona hacia otra”, que además “se aplica particularmente a la atracción afectiva entre personas de distinto sexo”, y en Seco, Andrés y Ramos es, en primera acepción, “atracción, basada en el sexo, hacia una persona con la que se aspira a alcanzar la unión física y afectiva”.

2.13. Seducción

Desde *Autoridades* (1739) hasta la edición de 1869 del *Diccionario académico*, la definición de seducción presenta pocas modificaciones: acto y efecto “de engañar o seducir” (antes) o “de seducir o engañar” (después). A partir de 1884 y hasta hoy día, desaparece el “engañar”, quedándose la seducción en “acción y efecto de seducir”. Centrémonos, pues, en el verbo. Desde 1884 hasta 1992, “seducir” se define como “engañar con arte y maña; persuadir suavemente al mal”; hay también una segunda acepción, que hasta 1914 es “cautivar, ejercer irresistible influencia en el ánimo por medio de atractivo físico y moral”; esta acepción cambia radicalmente a partir de 1970: “embargar y cautivar el ánimo”. En 2001 se modifica levemente la primera acepción (“... persuadir suavemente para algo malo”) y se añade una acepción más entre las dos preexistentes: “atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual”. En la última edición del *Diccionario* (2014), finalmente, se vuelve a modificar la primera acepción (se eliminan las referencias explícitas a la acción de engañar): “persuadir a alguien con argucias o halagos para algo, frecuentemente malo”. En la vertiente lexicográfica no académica, la equivalencia “seducción/engaño” también desempeña un papel relevante. Para Domínguez, la seducción es “engaño, o artificio engañador”, además de “pérdida del honor en las mujeres, corrupción deplorable de la virtud modesta y pudorosa”, y “seducir” es “corromper moralmente hasta cierto punto”. Para Rodríguez Navas, la seducción es “engaño” y “consecución de un deseo por medio de la ficción, halago o promesa”, y “seducir” es “producir obsesión en el ánimo de una persona”. Para Moliner, “seducir” es “arrastrar, ‘persuadir’ a alguien con promesas o engaños a que haga cierta cosa, generalmente mala o perjudicial”; y en especial, “conseguir un hombre por esos medios poseer a una mujer”; la última acepción de Moliner, sin embargo, ya presenta connotaciones positivas: “hacerse una persona admirar, querer o, particularmente, amar intensamente por otra”. Interesante, de forma comparativa, también la

definición de Seco, Andrés y Ramos, cuya primera acepción se desdobla: “persuadir para el mal” o simplemente “persuadir” a alguien “con argucias y halagos”; la segunda acepción es “conseguir sexualmente a una persona mediante mañas o engaños”; y la tercera: “ejercer un gran atractivo”.

2.14. Voluptuosidad

La voz se registra en el *Diccionario académico* en 1852 y su definición se mantiene invariada hasta hoy: “complacencia en los deleites sensuales”. Domínguez la connota en términos decididamente negativos: “molice, afeminación” y aun “corrupción de costumbres, libidinosidad, sensualidad”; “voluptuoso”, por otra parte, es sinónimo de “muelle, blando, afeminado; sensual, libidinoso, lascivo; lúbrico, obsceno, impuro, torpe” y “dícese de persona dada a los deleites carnales y extiéndese a todo aquello que inclina y provoca a ellos y los fomenta”. La voz remite, en Moliner, a “voluptuoso”, definido como “1. Causante de placer intenso y embriagador de los sentidos. 2. (aplicado a persona) Especialmente dispuesto a disfrutar los placeres voluptuosos o a proporcionárselos”. Ambas acepciones son simplificadas por Seco, Andrés y Ramos: “1. Cosa que produce placer sexual. 2. Amante del placer sexual”.

2.15. Pornografía

Según el *Diccionario académico*, desde 1899 hasta 1992: “1. Tratado acerca de la prostitución. 2. Carácter obsceno de obras literarias y artísticas. 3. Obra literaria o artística de este carácter”. En cuanto a la primera acepción, cabe recordar que recoge fielmente el étimo de la voz (del griego *porne*, ‘prostituta’, y *grapho*, ‘escritura’); en cuanto a la segunda, que “obsceno” se define, desde 1899 hasta 2001, como “impúdico, torpe, ofensivo al pudor”. Luego, en el *Diccionario* de 2001, la segunda acepción pasa en primer lugar, mientras que la primera retrocede al tercero y último. En la edición de 2014, finalmente, la definición se reelabora para adquirir un sentido más neutral (sin connotaciones de valor) y general (conforme a la ubicuidad de las manifestaciones pornográficas): “presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación”. Tanto Moliner como Seco, Andrés y Ramos, por su parte, coinciden en el carácter obsceno del fenómeno –los “escritos” y las “representaciones y descripciones” pornográficos, respectivamente– así como coinciden en señalar su principal objetivo: excitar morbosamente la sexualidad. Donde el “morbo” es, según Seco, Andrés y Ramos, “afición o inclinación exagerada a algo” y “gusto o atracción por lo prohibido, inconfesable o truculento”.

3. Síntesis

La sexualidad, en tanto que proceso que determina la continuidad biológica y social del ser humano, se encuentra profundamente culturizada en sus formas, modalidades y ritmos (al igual que la comida, el sueño, la defecación, etc.). Esta regulación –exaltación, control, represión– cultural de la sexualidad no solo aleja a los seres humanos de las formas de apareamiento de los demás animales, sino que también da lugar a la emergencia de una nueva dimensión experiencial: el erotismo. Como señala Octavio Paz (1993),

el erotismo “suspende” la función principal del acto sexual, la reproducción, y convierte las emociones, acciones y rituales que acompañan la sexualidad en un juego corporal y sentimental que es fin a sí mismo; en palabras del propio Paz (1993: 14), el erotismo “es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres” [11]. En otros términos, algo más técnicos, podemos definir el erotismo como un repertorio cultural de procesos, recursos y elementos expresivos cuyo efecto (y, a menudo, cuya función también) es resaltar y exaltar la dimensión estética de la interacción amorosa (con sus atracciones, contactos y rechazos). Dimensión estética porque relativa a lo bello –y, por ende, a un sistema de canonización de las formas experimentadas– y, asimismo, porque relativa a la *aísthesis*, la sensación (y al sentido de identidad que de esta se deriva: yo soy quien siente atracción y repulsión) (Lampis 2020).

Ahora bien, si esta definición del erotismo puede parecer muy ajena o alejada de las que nos brindan los diccionarios de la lengua, esto se debe también, o sobre todo, a un hecho que la propia definición implica, aunque, desafortunadamente, solo de forma implícita: si hablamos de repertorios culturales y de sistemas de canonización, a nivel lexicográfico son los criterios políticos e institucionales de selección y valorización del léxico los que deciden y dan forma al sistema semántico en el que se organizan las diferentes voces –y unidades culturales– relacionadas con la actividad erótica. Estos criterios no pueden ser soslayados a nivel analítico. Por ello, antes de intentar formular nuestras conclusiones, es oportuno tener en cuenta unos pocos supuestos de base.

a) Los diccionarios, así como sus creadores, suelen “seguir la lengua”, sin dirigirla ni anticiparla, de modo que una voz o una acepción se suele registrar solo cuando su uso ya se ha asentado en el idioma (especialmente en el idioma escrito). Se podría definir esto como una comprensible y bien justificada cautela en la confección de los repertorios, pero hay que reconocer que la actividad lexicográfica no es solo cautelosa, sino también conservadora, especialmente si depende de una institución como la *Real Academia Española*, programáticamente integrada con las demás instituciones que regulan la vida oficial del Estado (Monarquía, Iglesia, Ministerios, etc.) y fiel, a pesar de todo, *ubique et semper*, a su cometido histórico de “limpiar, fijar y dar esplendor” al idioma. Un par de ejemplos, más bien banales, sacados de nuestro corpus: para la voz “sexo”, la Academia registra las acepciones “órganos sexuales” y “actividad sexual” en 1984 y 2014, respectivamente, pero podemos hallar muestras textuales donde tales significados son patentes ya a partir de los años cincuenta del siglo XX y, ya con cierta frecuencia, en los sesenta; las voces “heterosexual” y “heterosexualidad” entran en el diccionario, respectivamente, en 1984 y en 1989 (diccionario manual), pero su uso ya queda registrado en textos publicados en los años sesenta (heterosexual) y setenta (heterosexualidad) [12].

b) A nivel lexicográfico, se neutraliza casi por completo el problema (filosófico y semiótico) que plantea el uso de las nociones de “significado”, “sentido”, “referencia”, “designación”, “denotación”, etc. Los diccionarios de la lengua son obras de consultación cuya función es la de proporcionar las indicaciones básicas (o instrucciones, si se prefiere) para el reconocimiento y

el uso atinado de los lexemas de una lengua. El significado lexicográfico de un lexema, por lo tanto, coincide con su definición y puede ser más o menos articulado dependiendo del número de acepciones (polisemia) y de posibilidades de contextualización que se recojan [13].

c) Los diccionarios, con todas sus coherencias, incoherencias, estratificaciones e innovaciones, reflejan un estado de la lengua que es, a la vez, resultado y elemento activo de un régimen cultural (ideológico, moral y político). Más concretamente, en la formulación de las definiciones de los lexemas que aquí nos ocupan, podemos destacar los siguientes factores de determinación ideológica:

- i) la ética sexual católica;
- ii) la concepción burguesa de la familia;
- iii) el instituirse de la lexicografía como práctica científica.

En última instancia, la mayoría de derivas semánticas que hemos señalado al comentar las definiciones –sobre todo los procesos de neutralización y generalización semántica: se eliminan los juicios de valor y se registran nuevas acepciones, que tienden a ser más concisas y a extender su dominio referencial– dependen de las transformaciones categoriales que afectaron a estos tres campos, relativos, los primeros dos, al constituirse de la materia objeto de definición y, el último, a las propias modalidades de definición.

A partir de la “revolución sexual” de los años sesenta, en Europa y Norteamérica se ha convertido en un tópico de la crítica social (de izquierdas) sostener que tanto la religión católica como la moral burguesa han actuado sobre la sexualidad humana en términos esencialmente represivos. Foucault (1977), sin embargo, recuerda que es precisamente en el seno de la iglesia católica y de la moral burguesa que se ha producido una atención específica (y a veces maniática) por determinados aspectos de la sexualidad y una auténtica “explosión discursiva” acerca de ella: hay silencios, hay prohibiciones, hay tergiversaciones sistemáticas, cierto, pero también existe la voluntad de regular y organizar la sexualidad –dentro del matrimonio, entre los “perversos”, en los jóvenes, en ámbito médico, a nivel nacional– de forma óptima según un sistema dado de valores, estándares y finalidades políticas. A esto hay que añadir la idea, típicamente postmoderna, de que en el siglo XX (¿solo en el siglo XX?) las prácticas eróticas se han definitivamente desvinculado tanto de la sexualidad (entendida, de forma harto simplista, como actividad reproductora) como del amor (entendido, también de forma simplista, como anhelo hacia la unión sentimental), lo que convertiría al erotismo en una práctica fluida, sin centro, dinámica y dispersiva (Bauman 2013).

A la luz de estas consideraciones, que desde un angosto proceso de control y represión cultural conducen a un más amplio escenario de descubrimientos, interpretaciones, organizaciones y reglamentaciones de las prácticas eróticas, sería oportuno reconsiderar algunos detalles que emergen de nuestras definiciones.

- i) Lejos de registrar la “fluidificación postmoderna del eros”, los

diccionarios siguen relacionando de forma explícita el erotismo bien con la pasión amorosa, aunque violenta, exacerbada, bien con la sensualidad/sexualidad; se diría, sin embargo, que con el paso del tiempo se manifiesta una clara tendencia a resaltar la relación entre lo erótico y lo sexual. Cabe señalar, por cierto, que solo Seco, Andrés y Ramos recuerdan que, si el erotismo remite al placer y al amor sexuales, con frecuencia lo hace “con independencia del acto de la procreación”.

ii) En 1984, el *Diccionario académico* define la sexología como el estudio del sexo y de “las cuestiones a él relacionadas”. Estas cuestiones, sin embargo, quedan en suspenso, ya que el sexo es, según el mismo Diccionario, ese conjunto de características morfológicas que distinguen a los machos de las hembras y no parece que la sexología se ocupara por entonces, específicamente, de tales características. En todo caso, el reenvío al “acto sexual” (→ “cópula”) entraría en la definición de “sexual” solo en la edición de 2001 y la acepción de “actividad sexual” se incorporaría a la definición de “sexo” solo en 2014. Podemos encontrar desfases semánticos parecidos también en los diccionarios no académicos. Seco, Andrés y Ramos remiten la sexualidad al comportamiento relativo al sexo, pero definen el sexo, en primer lugar, como lo discriminante entre masculino y femenino. Moliner, en su definición del sexo, alude al placer sexual, pero no especifica en qué consiste (es decir: aquí también la cópula está en el aire, pero no se nombra). Vale la pena destacar que Domínguez es el único de nuestros lexicógrafos en recordar que la diferencia entre macho y hembra concierne a “todos los seres que se reproducen por la fecundación generadora”; es decir, que el sexo existe porque así y solo así (al menos hasta tiempos muy recientes) nos reproducimos. En las definiciones de la homo- y heterosexualidad, además, la cópula sexual y el erotismo físico cobran más presencia, sobre todo cuando más fuerte es la reprobación cultural (es decir, en el caso de la relación homosexual): “práctica de la relación erótica”, “inclinación erótica”, “atracción sexual” (heterosexualidad); “concúbite”, “cópula carnal”, “relación carnal”, “satisfacción de la sensualidad sexual” (homosexualidad).

iii) En las definiciones de “cópula”, “coito”, “fornicación” y “lujuria” la noción –el interpretante– central, por lo menos hasta finales del siglo XX, es “carnalidad”: “acto carnal”, “ayuntamiento carnal”, “juntarse carnalmente”, “deleites de la carne”. El uso abundante del término dista de ser neutral, por supuesto, si se piensa –y es difícil no pensar en ello– en la polaridad semántica entre “espíritu” y “carne”, tan típica del platonismo, del cristianismo y, en cierta medida, también del cartesianismo, donde la “carne” es lo que representa el polo negativo de la oposición: prisión, esclavitud, descontrol, vicio, pecado, perdición. Solo en época reciente, pues, estas voces dejan de referirse a la “carnalidad” para relacionarse, de forma más neutral pero también más ambigua, con la sexualidad.

iv) Ya señalé la tendencia lexicográfica a relacionar cada vez más la voz “amor” con la esfera de la sexualidad. Añadimos ahora que la misma tendencia se halla en las definiciones de “seducción” y “pornografía”; en cuanto a la primera voz, la relación sexual con una mujer se convierte en el objetivo más típico y tipificado del seductor; en cuanto a la segunda, el “carácter obsceno” de la pornografía acaba relacionándose explícitamente con la representación

del sexo y con la excitación de la sexualidad. En menor medida, el proceso de “sexualización” atañe también a la “voluptuosidad”, voz que Seco, Andrés y Ramos relacionan con el disfrute del “placer sexual”.

v) Las ambigüedades y los desfases semánticos que hemos señalado con respecto a la voz “sexo” se extienden, en mayor o menor medida, a todas las demás voces que con el sexo guardan relación. Por ello, me parece posible extender a nuestras definiciones esa clase de imprecisión sistemática que Foucault (1984) subraya en los grandes diálogos platónicos dedicados al *Eros* –*Fedro* y *Banquete*– y, más en general, en toda la tratadística antigua que versa sobre el amor homoerótico. Como se sabe, en la antigua Grecia la homosexualidad (cierto tipo de homosexualidad) era práctica extendida y aceptada y, por ello, existía una amplia producción de escritos moralistas acerca del comportamiento más conveniente que debía tener el muchacho objeto de atenciones sexuales para no perder su respetabilidad y honorabilidad. Pues bien, en estos escritos, a los que Foucault dirige su atención, la relación entre el hombre y el muchacho se presenta siempre a través de expresiones más bien genéricas e imprecisas como “complacer”, “acordar favores”, “sacar el máximo placer del amado”, etc. ¿Por qué? Foucault (1984: 193) opina que probablemente esto se deba a la discreción con la que hay que tratar temas que muchos sin duda consideran como privados o incluso indecentes y, asimismo, a la inutilidad de insistir en detalles que todos conocen (en cuanto a lo aceptable y lo vergonzoso en una relación); pero, sobre todo, insiste Foucault, hay que achacar esta imprecisión a que la reflexión moral de los griegos no se dirigía tanto a “definir con toda justeza los códigos a respetar y el cuadro de los actos permitidos y prohibidos”, como luego harían los preceptistas cristianos, cuanto a “caracterizar el tipo de actitud y de relación con uno mismo que se requiere”. Una relación en la que el control de los instintos y pasiones y la templanza (*sophrosyne*) en el uso de los placeres desempeñan un papel fundamental. Luego, al tratar lo que él llama la “antinomía del muchacho” (objeto pasivo del placer de los adultos, pero llamado a ser pronto elemento activo de la sociedad), Foucault (1984: 205) reinterpreta la imprecisión del discurso moral acerca del *Eros* en términos de reticencia: la reticencia “a evocar directamente y en términos propios el papel del muchacho en la relación sexual”.

Es exactamente esta reticencia lo que aquí nos interesa. Una reticencia que se traduce, (sobre todo) a nivel lexicográfico, en una serie de implícitos semánticos que, *volens nolens*, acaban circulando libremente entre las definiciones. Una reticencia que podemos achacar –puesto que no nos ocupamos de escritos de carácter moralizante, sino de repertorios léxicos– i) al respeto tácito de los valores y tabúes imperantes (hay cosas de las que no está bien hablar abiertamente), ii) a la tendencia a seguir sin demasiados cambios el modo de las definiciones anteriores y iii) al simple (¿ingenuo?) pudor de cada lexicógrafo. Lo que ocurre con frecuencia es, entonces, que en la definición lexicográfica de una actividad considerada como “privada”, “íntima” o “indecente” no aparece alguna característica identificadora a la que, sin embargo, sí se alude en la definición de las voces relacionadas.

Vale la pena echar otro vistazo a las definiciones de las voces “erotismo”, “sexo” y “amor” que aparecen en las ediciones de 1780, 1936, 1992 y 2014 del Diccionario de la RAE.

Tabla 1. Las definiciones académicas de “erotismo”, “sexo” y “amor”. Una mirada comparativa

| | EROTISMO | SEXO | AMOR |
|------|--|--|---|
| 1780 | 1. Pasión fuerte de <i>amor</i> | 1. Distintivo en la naturaleza del macho o hembra en el animal | 1. Inclinação o afecto a alguna persona o cosa |
| 1936 | 1. Pasión de amor. 2. Amor sensual exacerbado | 1. Condición orgánica que distingue el macho de la hembra, así en los racionales como en los irracionales, y aun en las plantas. // Sexo débil. Las mujeres // Sexo feo, o fuerte. Los hombres | 1. Afecto por el cual busca el ánimo el bien verdadero o imaginado, y apetece gozarlo. 2. Pasión que atrae un sexo hacia el otro. Por extensión se dice también de los animales |
| 1992 | 1. Amor sensual. 2. Carácter de lo que excita el amor sensual 3. Exaltación del amor físico en el arte | 1. <i>Biol.</i> Condición orgánica que distingue al macho de la hembra en los seres humanos, en los animales y en las plantas. 2. Conjunto de seres pertenecientes al mismo sexo. Sexo masculino, femenino | 1. Sentimiento que mueve a desear que la realidad amada, otra persona, un grupo humano o alguna cosa, alcance lo que se juzga su bien, a procurar que ese deseo se cumpla y a gozar como bien propio el hecho de saberlo cumplido. [...] 2. Atracción sexual. 3. Apetito sexual de los animales |
| 2014 | 1. Amor o placer sexuales. 2. Carácter de lo que excita el amor sexual. 3. Exaltación del amor físico en el arte | 1. Condición orgánica, masculina o femenina, de los animales y las plantas. 2. Conjunto de seres pertenecientes a un mismo sexo. Sexo masculino, femenino. 3. Órganos sexuales. 4. Actividad sexual | 1. Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser. 2. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear. 3. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo. 4. Tendencia a la unión sexual. |

El erotismo, pues, se relaciona con una pasión fuerte de amor, con un amor sensual exacerbado, con el amor sensual, con la exaltación del amor físico y, finalmente, con el placer sexual y el amor sexual. Y el amor, a su vez, con la atracción de un sexo hacia el otro, con la atracción sexual, el apetito sexual (pero solo el de los animales) y, por último, con la unión sexual. Pero “sexual” y “sexo” remiten, *in primis*, a las diferencias orgánicas entre machos y hembras, mientras que el “acto sexual” y la “actividad sexual” entran en escena (y de forma más bien indirecta) solo a partir de 2001 y de 2014, respectivamente. El desequilibrio, por lo demás, es patente: mientras las voces “erotismo” y “amor” remiten con frecuencia al sexo, las definiciones de “sexo” no contienen ninguna referencia al amor o al erotismo. Finalmente, la idea que transmite el juego definitorio, a menos que no se consulte la voz “homosexual”, es que la actividad (o el apetito, la unión, el placer, el amor) sexual solo se manifiesta en la interacción entre los dos sexos, el masculino y el femenino.

No estoy acusando, obviamente, a nuestros lexicógrafos de sexofobia u homofobia ni pretendo subrayar la sexofobia u homofobia de la cultura a la que sus definiciones nos remiten. De hecho, cabría defender exactamente el contrario, es decir, que los lexicógrafos han dado prueba de ir afinando y actualizando constantemente las definiciones que nos interesan a fin de adaptarlas a una cultura más abierta y respetuosa hacia la diversidad erótica. Una cultura donde el discurso erótico, como señala Mangone (2016: 50), se ha generalizado, “democratizado”, y ya no es una exclusividad de ciertos individuos aislados, privilegiados o marginales (el teólogo, el médico o el libertino); una cultura, para decirlo con Bauman (2013: 40), donde la “socialización” y la “comercialización” del sexo se llevan a cabo no tanto a través del control, el adoctrinamiento y la prescripción como a través de la seducción, la publicidad y la creación de necesidades.

El dato que de verdad me parece interesante es, en cambio, que el sistema de las definiciones, a pesar de las reticencias y los desfases semánticos ahora comentados, nos devuelve un modelo de erotismo todavía centrado en las nociones de amor y sexualidad y, a través de ellas, en el placer carnal y en el deseo de completitud por comunión con el otro. Un placer (el carnal) y un deseo (el de completitud) que finalmente “homogeneizan” a las diferentes prácticas eróticas, las triviales y las excepcionales, las privadas y las artísticas, a pesar de sus diversos usos políticos y comerciales y a pesar de toda teorización postmoderna. Un placer y un deseo que explican, de paso, también por qué resulta tan difícil establecer una frontera neta entre lo erótico y lo seductor, lo erótico y lo voluptuoso, lo erótico y lo pornográfico, siendo la seducción (como aliciente del deseo), la voluptuosidad (como antesala del placer) y la pornografía (como explicitación de la carne) ingredientes que entran, aunque en proporciones variables, en cualquier receta erótica [14]. Un placer y un deseo que justifican, asimismo, la (¿falsa?) conciencia de la subjetividad del erotismo, puesto que lo que deleita a la carne y lo que da completitud al ser varían de persona a persona (o para ser más precisos: de cultura en cultura y, en último término, de subcultura erótica en subcultura erótica).

En efecto, el hecho de que los diccionarios sigan definiendo la voz

“erotismo” principalmente a través de tales y específicas nociones de amor y sexualidad acerca el discurso lexicográfico a la definición que hemos propuesto al empezar este apartado de síntesis teórica, ya que tanto el placer carnal (físico, sensual, sexual) como el deseo de completitud por comunión (y las búsquedas y experimentaciones correspondientes) se relacionan con la doble dimensión estética del erotismo: la cura por las sensaciones del cuerpo –y por las identidades sentidas y sintientes– y la cura por la belleza de las formas y los modos experimentados. También explica por qué en las definiciones de los diccionarios no hallamos rastro alguno de la dimensión lúdica del erotismo: el juego erótico, la diversión erótica, ¿cómo contar con ellos? ¿cómo contarlos, si el erotismo depende del sexo y del amor y el sexo y el amor, en nuestras culturas, se presentan, producen, viven y venden como actividades muy, pero muy serias? Como si el anhelo del alma y el placer del cuerpo –por no hablar de la reproducción, la perversión y el pecado– apenas admitiesen bromas, frivolidades y facecias.

NOTAS

[1] Proyecto VEGA, n. 1/0292/19.

[2] A pesar de lo cual, este no es un trabajo de lexicología histórica, sobre todo porque no tiene la pretensión de “estudiar un subconjunto del vocabulario y reconstruir el cambio léxico-semántico a través de los procesos observados” (Strbakova 2013: 13). Tampoco es un trabajo de lexicografía, puesto que su objetivo no es analizar la estructura ni la organización de los diccionarios y las definiciones.

[3] La voz “pornografía” hubiera podido incluirse con ciertas pretensiones de legitimidad en cada uno de estos tres grupos léxicos... o hacer grupo aparte. Resolví incluirla en el tercero por ser el más heterogéneo (o incoherente, si se prefiere). Por cierto, en los campos legislativo, jurídico y moral se discute mucho acerca de la posibilidad o imposibilidad de distinguir claramente entre manifestaciones eróticas, por un lado, y pornográficas, por otro. Puedo anticipar que, en el campo de la lexicografía general, en cambio, no hay huellas ni ecos de esta problemática.

[4] Naturalmente, el de Nebrija no es un diccionario general de la lengua, sino bilingüe (español-latín). He decidido incluirlo por las pocas, pero interesantes indicaciones que ofrece acerca de algunos de los lemas investigados.

[5] Todas las ediciones del diccionario académico, en efecto, menos las siguientes tres: 1783, 1837 y 1939. No se toman en consideración los diccionarios manuales y los suplementos.

[6] Así como la elección del corpus léxico, también la elección de los diccionarios entraña una buena dosis de arbitrariedad. La elección de los diccionarios no académicos, en particular, más allá del hecho de que se trata de obras publicadas en España y de notable difusión, se debe esencialmente al gusto del autor de estas líneas.

[7] Aquí y en adelante, las cursivas en las definiciones son mías.

[8] Con anterioridad, entre nuestros diccionarios solo Rodríguez Navas recoge la voz “homosexual”, pero con un significado bien diferente: “Que tiene relativamente con otro ser el mismo sexo”.

[9] En esta misma edición también se registra, para la entrada “Lesbio, a”, la acepción “amor lesbio” (→ “amor homosexual entre mujeres”). En 1984, las referencias se multiplican: “amor lesbiano”, “amor lésbico” y “amor lesbio” para las respectivas voces. En la edición de 2001, la segunda acepción de la voz “lesbiano, a” se vuelve más explícita: “mujer homosexual”. En la edición de 2014, finalmente, la acepción pasa en primer lugar: “dicho de una mujer: homosexual”.

[10] El verbo “follar” aparece en su acepción de “fornicar” solo en el diccionario manual de la Academia de 1984. En las ediciones usuales de 1992 y 2014, la voz aparece como “Follar4” y se define como “practicar el coito”. Suerte pareja corre la voz “joder”: entra en el Diccionario en 1984 y su primera acepción es “Voz malsonante. Practicar el coito. Fornicar”, reducida en las dos últimas ediciones (2001, 2014) a “practicar el coito”.

[11] Acaso en ningún ámbito de lo humano la dimensión trascendental del erotismo resulte tan patente como en la experiencia y el lenguaje del amor espiritual y místico (Bataille 1957; Kucerkova y Rezna 2014).

[12] Consúltase el banco de datos CORDE, *Corpus diacrónico del español*, de la RAE (<http://www.rae.es>).

[13] También Quine señala que la cuestión del significado, que tanto parece preocupar a los filósofos del lenguaje, afecta en cambio muy poco a los lexicógrafos: los diccionarios definen una palabra i) por medio de otra expresión que pueda sustituirla, ii) por medio de una selección de informaciones concernientes al *definiendum*, iii) por medio de una descripción del uso de la palabra; estos procedimientos responden a exigencias de orden pragmático: “el lexicógrafo quiere mejorar, en la medida en lo que se lo permita el escaso espacio de que dispone, la capacidad de sus lectores para comunicarse con éxito” (Quine 1992: 92-93).

[14] Y como en toda receta, el exceso o la escasez de uno de los ingredientes puede malograr el resultado... para determinados paladares.

Referencias

BATAILLE, G. (1957). *L'Érotisme*. París: Éditions de Minuit.

BAUMAN, Z. (2013). *Gli usi postmoderni del sesso*. Bolonia: Il Mulino.

COVARRUBIAS, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

DOMÍNGUEZ, R. J. (1853). *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. 5a ed. Madrid-París: Establecimiento de Mellado. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

FOUCAULT, M. (1977). *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

____ (1984). *Historia de la sexualidad. 2- El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.

KUCERKOVA, M. & Rezna, M. (2014). “Vnúťorné obrazy u kresťanských mystikov: Literárno-sémantická charakteristika”. *World literature studies*, 6(1), 3-20.

LAMPIS, M. (2020). “Verso una semiotica dell’eros”. *E/C. Rivista on-line*

dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici. Recuperado de <http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/saggi.php>

MANGONE, C. (2016). *Il corpo esplicito. Breve storia critica dell'erotismo occidentale*. Milán: Paginauno.

MOLINER, M. (1967). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

NEBRIJA, A. (1495). *Vocabulario español-latino*. Salamanca. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

PAZ, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.

QUINE, W. V. (1992). *La búsqueda de la verdad*. Barcelona: Crítica.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739). *Diccionario de la lengua castellana*. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

___ (1780→1914). *Diccionario de la lengua castellana*. 1a→ 14a ed. Madrid. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

___ (1925→1992). *Diccionario de la lengua española*. 15a→ 21a ed. Madrid: Espasa-Calpe. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

___ (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. Madrid: Espasa Calpe. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae2001/>

___ (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23a ed. Madrid: Espasa-Calpe. Recuperado de <https://dle.rae.es>

RODRÍGUEZ NAVAS y Carrasco, M. (1918). *Diccionario general y técnico hispanoamericano*. Madrid: Cultura Hispanoamericana. Recuperado de <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

SECO, M., Andrés, O. & Ramos, G. (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.

STRBAKOVA, R. (2013). *La dinámica del léxico de la moda en el siglo XIX. Estudio de neología léxica*. Bucarest: Editorial de la Universidad de Bucares.

Datos del autor

Mirko Lampis es Licenciado en Literaturas Modernas por la Universidad de Cagliari y Doctor en Teoría de la Literatura por la Universidad de Granada. En la actualidad es Profesor Titular en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad Constantino el Filósofo de Nitra (República eslovaca). Su especialidad académica es la semiótica de la cultura, a la que interpreta como una disciplina sistémica (es decir, interesada primordialmente en la dimensión relacional y compleja de los fenómenos investigados).

[ARTÍCULO]

Biopolítica y psicopolítica en el filme *Gattaca*: un análisis semiótico

Arturo Morales Campos

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, Michoacán, México)

Email: arturo.morales@umich.mx

Recibido: 20 de mayo, 2020

Aceptado: 4 de julio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

[*] Nota del autor:

Este artículo se realizó en el marco del Proyecto CIC-2020 de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.

**Biopolitics and psychopolitics
in the film *Gattaca*. A semiotic
analysis**

Cómo citar este artículo:

Morales, A. (2020). Biopolítica y psicopolítica en el filme *Gattaca*: un análisis semiótico. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (182-196)

Resumen

Dentro de ciertos ambientes, suele cuestionarse la relación entre un texto de ficción y la realidad. La semiótica se ha constituido como una herramienta teórica sólida que puede contradecir la anterior afirmación. El presente trabajo inicia con la localización de algunas de las principales connotaciones y el análisis de su consecuente participación en la construcción de sentido general dentro del filme *Gattaca* (1997). Concluye con la relación entre estas estructuras textuales y ciertas circunstancias sociohistóricas comunes alrededor del tiempo de producción de ese mismo texto cinematográfico. Estas circunstancias residen en las categorías “biopolítica” (de Michel Foucault) y “psicopolítica” (de Byung-Chul Han). Como se entenderá, esa vinculación no se da en forma directa, natural, sino mediada: el propio análisis representa un paso entre ambos niveles.

Palabras clave

Signo, Texto, Connotaciones, Contexto, *Gattaca*, Análisis filmico

Abstract

*Sometimes, the relationship between a fictional text and reality is often questioned. Semiotics has become a solid theory that may contradict the previous statement. In the present paper, we locate some of the main connotations and, after that, we analyze their consequent participation in the construction of the general meaning within the film *Gattaca* (1997). We conclude by relating these textual structures with certain common sociohistorical circumstances around the production time of that same movie. These circumstances refer the “biopolitics” (by Michel Foucault) and “psychopolitics” (by Byung-Chul Han) categories. As understood, this link does not occur directly, naturally, but mediated: the analysis itself represents a step between both levels.*

Keywords

*Sign, Text, Connotations, Context, *Gattaca*, Film Analysis*

1. Introducción

En varios momentos de la historia, el cuerpo humano ha sido sinónimo de sacrificio. El cuerpo, la carne, es el espacio físico en el que, de manera más sencilla y directa, se puede infligir dolor y, consecuentemente, control. En otro momento, el sacrificio parece desvanecerse, no así el control. El paso de un episodio a otro, según Byung-Chul Han, marca un cambio en las estrategias de poder: de la “biopolítica” a la “psicopolítica”.

En el modo de producción industrial, el castigo al cuerpo era una medida disciplinaria común en varios ambientes (laborales, escolares, carcelarios, de salud, etc.); la mayor apertura de mercados, la disminución de los obstáculos para la circulación del capital, la evanescencia de las distancias, la mayor dependencia en la tecnología, en suma, las “formas de producción inmateriales e incorpóreas” (Han, 2014: 42) del neoliberalismo son las pautas para una forma de vida en la que la disciplina no se ejerce, directamente, sobre el cuerpo, sino se dirige a la mente, en la que presenta efectos más sutiles y, por lo tanto, más eficaces. En pocas palabras, esta es la propuesta de Michel Foucault acerca de la microfísica del poder y la biopolítica, llevada hasta el extremo: la constante vigilancia imperceptible en la que uno mismo se vuelve agente vigilante (2014: 93).

El filme *Gattaca*, de Andrew Niccol (1997), plantea una distopía en un “futuro no tan distante”, marcada fuertemente por un poder sin rostro claro que todo lo ve. Ese régimen se sustenta sólidamente en la combinación de prácticas disciplinarias (biopolítica) y psicológicas de vigilancia (psicopolítica). Su arma fundamental es la ciencia genética que separa, tajantemente, a la sociedad en un grupo privilegiado y en un sector marginado. Creemos, pues, que esa amalgama de elementos textuales reproduce ideologías que caracterizan al modelo neoliberal impuesto desde la década de los setenta.

Bajo un marco de línea semiótica, nos proponemos demostrar el presupuesto anterior. Para ello, en un primer paso, presentaremos algunas de nuestras bases teóricas. En un segundo momento, presentaremos los elementos básicos de la diégesis. Posteriormente, analizaremos cuatro de las connotaciones centrales, que proveen de materia significativa a gran parte de nuestro objeto de estudio. En el último capítulo, revisaremos determinadas circunstancias sociohistóricas que, como mencionamos, aparecen transcritas en la película.

2. Marco teórico-conceptual

La semiótica es una disciplina que, a partir del estudio de la semiosis, accede a niveles connotativos de los signos que analiza. Louis Hjelmslev hacía notar que una semiótica denotativa es aquella “en la que ninguno de sus planos es una semiótica” por sí sola, por lo tanto, el interés semiótico no se centra, en un primer momento, en el plano de la expresión, sino en el del

contenido (1971: 160 y 166) [1]; este segundo paso sería, a su vez, el inicio de una semiótica connotativa.

Jacques Fontanille explica la importancia de ese ascenso del nivel denotativo al connotativo: “Cuando la rojez [de algún fruto] no significa más que la rojez no aprendemos nada nuevo; si, en cambio, la rojez significa la madurez, nuestro saber sobre el mundo da un paso adelante” (2001: 36). La rojez percibida, cuando no pasa de serlo, indica el nivel denotativo; pero la rojez asociada a una fruta nos permite acceder a una connotación primaria: ‘madurez’. Este esquema contiene más información que aparece implícita. Se trata del contexto y las circunstancias en las que se nos presenta la rojez mencionada. Si no precisamos lo anterior, podemos hablar de esa característica cromática en un sentido muy amplio y, en consecuencia, ambiguo. Fontanille expone algunas de esas posibilidades: una emoción, la luz del semáforo (2001: 36); podemos añadir: la luz del foco en una cabina de sonido, una bandera de huelga, un auto deportivo, un rastro de sangre, en fin. En cambio, si proponemos el contexto ‘frutal’ y las circunstancias ‘temporales’, no habrá una situación de duda o inexactitud al momento de proponer la connotación ‘madurez’.

El abordaje de los signos, entonces, no se realiza en modo abierto, es decir, sin límites precisos [2]. Esos límites los constituyen, por lo tanto, el contexto y las circunstancias en las que aparecen los signos.

Un texto cultural (literario, pictórico, cinematográfico o de otra índole, como un evento social, un documento político, etc.), generalmente, es el primer elemento que dota de límites físicos precisos a una red signica textual [3]. Por decir, en una fotografía, sus dimensiones determinan el espacio en el que aparecen interrelacionados los signos icónicos de ese mismo texto. Ahora bien, resulta factible que el texto contenga momentos, espacios o situaciones diversas; en este sentido, un solo signo puede llegar a estar ligado a más de un significado. Cada uno de esos puntos últimos mencionados estará condicionado por un nuevo contexto y unas nuevas circunstancias, como hemos ejemplificado.

Ahora bien, Umberto Eco define la connotación de la siguiente manera: “Lo que constituye una connotación en cuanto tal es el hecho de que ésta se establece parasitariamente a partir de un código precedente y de que no puede transmitirse antes de que se haya denotado el contenido primario” (2000: 94). La denotación, entonces, es ese “código precedente” o “contenido primario”.

Por su parte, Thomas Sebeok explica la denotación como “el referente inicial que un signo quiere capturar” o “el sentido inicial, o intensional, capturado por una forma” (2001: 6 y 152) [4]. Sebeok sigue a Peirce en cuanto a la primeridad: “la palabra gato no refiere a un ‘gato’ específico, aunque sí puede hacerlo, sino a la categoría de animales que reconocemos por tener la cualidad de ‘gatidad’” (2001: 6; el resaltado es textual). Es decir, la intensionalidad contiene un conjunto de rasgos formales (cualidades) que permite reconocer algo como solamente un algo indeterminado, una posibilidad (abducción) [5]. La ‘gatidad’ es esa primeridad de Peirce: “el modo de ser que consiste en el ser del sujeto positivamente tal como es sin respecto

a cualquier otra cosa” (1997: 35); en nuestro ejemplo, para Sebeok, esto será: ‘mamífero’, ‘con garras retráctiles’, ‘cola larga’, etc. (2001: 6), pero que no es, todavía, un gato particular, individual. La connotación, para Sebeok, es la “extensión” de la información presentada por la denotación (*denotatum*): “un signo puede extenderse libremente [gracias a la semiosis] para abarcar otros tipos de referentes que, por asociación o analogía, parecen tener algo en común con el *denotatum*” (2001: 7, el resaltado es textual). Sebeok hace evidentes las posiciones entre ambos conceptos, tal como lo indica Eco: la connotación depende de la denotación.

En un mismo texto, como es de esperarse, pueden obtenerse connotaciones de diversa carga semántica. Así, para efectos de un análisis semiótico, las de mayor carga semántica, o hegemónicas, contendrán significado(s) fundamental(es) que estará(n) presente(s) casi a todo lo largo del texto que las contiene. Por ello es que es fundamental su localización y estudio.

3. Información preliminar

Nuestro texto presenta una historia lineal en la que se insertan algunos pasajes en retrospectiva (analepsis) de la vida del protagonista, Vincent Freeman. Como mencionamos, la historia (diégesis) se localiza en un “futuro no tan distante”.

Vincent es el primogénito de una pareja joven. Al nacer, de forma natural, le diagnostican diversos padecimientos, pero el principal indica problemas cardíacos. Esta condición lo destina a morir a una edad de 30.2 años. Después de un tiempo, los padres deciden tener otro hijo, Anton, para que acompañe al pequeño Vincent. Esta vez, optan por el diseño genético. A pesar de los obstáculos (propios y externos), Vincent siempre trata de educarse y mantenerse físicamente en las mejores condiciones que sus “desventajas” se lo permitan. Todo esto lo hace por sí mismo, ya que su origen natural, o “no-válido”, le impide acceder a espacios destinados para los diseñados genéticamente, o “válidos”. Tiene un objetivo claro en su vida: viajar al espacio. En un principio, logra trabajar en *Gattaca* como intendente; esta empresa efectúa viajes de exploración interplanetarios. En algún momento, un intermediario lo elige para substituir a un válido, Jerome Morrow. Este sujeto había sufrido un accidente que lo destinó a vivir en una silla de ruedas. En este trato, los tres involucrados recibirán un porcentaje del salario que, de lograrlo, Vincent percibirá como navegador de primera clase en *Gattaca*. Para ello, Vincent tendrá que dejar de ser él para ser Jerome. A raíz del asesinato de un miembro de la compañía, quien estaba a cargo de la programación de los viajes, se desata una insistente investigación por parte de algunos miembros de los cuerpos de policía y de detectives. Finalmente, se descubre que el asesino es el propio director de la compañía. Así, Vincent queda libre de toda sospecha y persecución; en consecuencia, alcanza su objetivo. Las acciones suceden dentro de una ciudad de un país altamente industrializado.

4. Cambio de identidad

La diégesis del filme inicia junto con los créditos iniciales (parte paratextual). La escena exhibe desechos de uñas, escamas de piel, vellos y cabellos que caen al suelo en cámara lenta; todos ellos magnificados. Los créditos, a su vez, aparecen con algunas letras subrayadas, es decir, con mayor intensidad de color que otras. Se trata, según sea el caso, de las letras que componen la palabra 'gattaca'. Esta palabra está formada por las iniciales, en inglés, de las bases nitrogenadas del ADN: guanina, adenina, timina y citosina. La conjunción de estos dos elementos textuales (los créditos y las escenas diegéticas iniciales) establece una relación semántica que refiere una marca connotativa central acerca de una identidad humana muy peculiar. Veamos esto.

A lo largo de la película, es claro que las muestras o desechos biológicos contienen material genético valioso que, a su vez, aporta información fundamental de cada sujeto. Por ello es que el análisis de una evidencia biológica cualquiera permite la identificación exacta de una persona y, de esta manera, reconocerlo como válido o no-válido; además, posibilita la obtención del reporte completo de los índices genéticos para determinar si esa persona es conveniente como pareja sexual o no. En este sentido, las bases nitrogenadas (cuyas iniciales, como sabemos, aparecen resaltadas en los créditos y, en adición, dan nombre al texto cinematográfico), son elementales para dicha constitución de información genética. En definitiva, cualquier rastro corporal (saliva, cabello, sangre, orina, etc.) es el único medio para distinguir entre los dos tipos sociales totalmente diferentes. En concreto, los no-válidos son seres creados en forma natural (de una madre y un padre) y, por tanto, sufren una alta marginación; el otro sector, el diseñado, es considerado como privilegiado en todos los sentidos. Las personas, entonces, ya no se miden por aspectos raciales, socioeconómicos, étnicos o cualquier otra razón distinta. Al respecto, el intermediario debe practicarle diferentes procedimientos físicos a Vincent (00:25:20): alargamiento de piernas, pupilentes de color azul, blanqueamiento de dientes, etc. para que sea Anton. El intermediario expresa: "La sangre no tiene nacionalidad". Por ello es que, para ingresar a *Gattaca* como astronauta, la "entrevista" consiste sólo en una prueba de orina (00:31:38).

Se espera, por lo tanto, que un sujeto válido estará destinado a la continuación del sistema imperante, desarrollándose en ambientes laborales altos o gubernamentales, de lujo y de recreo. Además, no lo condicionarán enfermedades degenerativas ni discapacitantes, taras, problemas psicológicos, inclinaciones hacia la violencia, un coeficiente intelectual y capacidades físicas bajos, en fin, se trata de alcanzar la perfección dentro de ciertos parámetros dictados por un rígido poder político.

En las escenas iniciales referidas, Vincent, está preparándose para convertirse en Jerome; para tal efecto, es imprescindible, como ya indicamos, dejar de ser Vincent. Antes de tomar un baño, se despoja de y elimina sus rastros biológicos no-válidos, evidencia fundamental de su invalidez.

La connotación 'cambio de identidad' surge, pues, del cruce de sentidos entre el material corporal desechado y las letras resaltadas de los créditos

iniciales. En esas letras resaltadas, subyace, más claramente, el contexto que cubrirá gran parte de la película [6], el referente a ‘genética humana’. Las circunstancias estarán implícitas en los desechos, a saber, las ‘acciones de limpieza corporal’. Vincent debe acceder, así, a una identidad genética limpia que no le pertenece. Notemos que el concepto ‘limpieza’ remite a dos sentidos diferentes: en el primer caso, está ligado a ‘desechos’, en el segundo, habla de ‘pureza’.

Al final del baño, Vincent quema dichas evidencias. Después, se equipa con el material genético que le ha dejado Jerome: bolsas de orina y sangre, cabellos, escamas de piel etc. Unas gotas de sangre le servirán para depositarlas en una huella dactilar plástica que se colocará cuidadosamente en la punta del dedo índice derecho. Para acceder a su espacio de trabajo, diariamente debe presentar un análisis de sangre, extraída de ese dedo. En algún momento del día, tendrá que enfrentar una nueva prueba, pero de orina. Depositará un poco de escamas dérmicas y cabellos suplantadores en el teclado de su computadora. Previamente, mediante el uso de una pequeña aspiradora, eliminará los propios residuos corporales. Veamos que, aquí, las circunstancias anteriores se mantienen, en cambio, se adiciona un contexto específico al general de carácter laboral.

Existe otra evidencia (00:43:40) que se utiliza bajo otras circunstancias, a saber, de ‘condición física’, pero dentro del mismo contexto específico previo. Se trata del ritmo cardíaco. El complejo de *Gattaca* incluye un gimnasio, el cual no se usa precisamente para mantener o elevar las condiciones físicas del personal calificado que labora ahí, sino para que los directivos se aseguren de que, efectivamente, el grupo continúa en buena forma; y algo no menos importante: que provea evidencias de que es válido en extremo. Cada trabajador o trabajadora corre en una caminadora, antes de ello, se coloca un pequeño micrófono en el pecho. Este instrumento enviará el ritmo cardíaco a una computadora. Una persona estará revisando el reporte de cada registro. Sabemos que Vincent padece de problemas en el corazón. Para evitar que lo descubran, Jerome graba su pulso al someterse a un esfuerzo físico constante: en su silla de ruedas, montada también en una caminadora, impulsa, con ambos brazos, las ruedas durante un tiempo determinado. Un día, en el gimnasio (00:45:50), Vincent utiliza la grabación, empero, la exigencia física es tan fuerte que el sonido de los latidos de su corazón es más alto que el de Jerome, además de descompasado. Exhausto, finge estar bien, y se retira. Para su fortuna, no lograron detectar su deficiencia.

En otra escena (00:37:30), nos encontramos con un caso ya referido de identificación que vale la pena exponer. En la ciudad, hay una empresa que se dedica al análisis de muestras para, principalmente, obtener los índices genéticos de una persona en particular y, así, el o la solicitante podrá determinar si cuenta con un buen proyecto como pareja sexual. Se da por sentado que las muestras deben pertenecer a un válido, no obstante, lo fundamental es saber qué tan válido y compatible resulta el sujeto “proyecto”, es decir, si la unión traerá como resultado seres cada vez más perfectos. Por ello es que decimos que se escoge a una pareja “sexual” y no “sentimental”. Ese aspecto sexual consistirá en unas nuevas circunstancias.

Existen más casos al respecto, pero el que aborda el reconocimiento del verdadero asesino, el director de *Gattaca*, del programador de vuelos da solidez a nuestra argumentación. En un principio, la información genética que aportó el análisis de la pestaña señalaba a Vincent como el principal sospechoso del crimen. Su condición de no-válido acentuaba dicha sospecha, pues, por no ser un sujeto programado, estaría más inclinado a presentar comportamientos violentos. De hecho, Vincent cumple con esas posibilidades. No obstante, la comprobación de que el director fuera, finalmente, el único actor material indica que existe una probabilidad, aunque sea baja, de que los válidos se salgan de los límites esperados del diseño genético.

La obtención de la identidad genética, pues, es una estrategia de control por parte del sistema que rige en el ambiente que se desarrolla la diégesis.

5. Perfección y divinidad

Casi al principio de la historia (00:05:00), Vincent se encuentra trabajando en *Gattaca*. Poco después, retira, mediante la pequeña aspiradora, las evidencias que podría haber dejado en el teclado de su computadora. El director se acerca a él y comienza el siguiente diálogo:

Director: Mantienes tu estación de trabajo tan ... limpia, Jerome.

Vincent: Es cercana [la limpieza] a la divinidad [7] ¿No es lo que dicen?

Director: Divinidad. [Hace una pequeña pausa] Revisé tu plan de vuelo. Ni un solo error en un millón de caracteres. Fenomenal. Es bueno que alguien como tú nos lleve a Titán.

[...]

Director (con confianza): Tienes una prueba de análisis.

Estas breves líneas contienen signos fundamentales. El concepto 'limpieza' adquiere rasgos religiosos en boca de Vincent. Pero, previo a eso, es necesario detenerse en el papel del adverbio 'tan' y la pausa que hace el director antes de emitir la palabra 'limpia', pues resaltan la importancia de esta misma. El director vuelve a pronunciar, con un poco de énfasis, 'divinidad'; hace otra breve pausa, y continúa con la indicación del trabajo perfecto, limpio, de Vincent. La confianza expresada en la última línea por parte del director refuerza los conceptos que estamos abordando: él está seguro de que Vincent pasará la prueba biológica, pues lo cree un válido excepcional. 'Limpieza', 'divinidad' y 'perfección' aluden, no únicamente, a la labor de Vincent, sino al tipo de seres humanos privilegiados en esa sociedad, no obstante, son los conceptos 'perfección' y 'divinidad' los que nos interesa abordar en esta sección.

Antes de los créditos y las imágenes iniciales, se presenta un par de epígrafes. El primero proviene del capítulo bíblico *Eclesiastés* (7: 13): "Mira la obra de Dios; porque ¿quién podrá enderezar lo que él torció?". El segundo es del médico estadounidense Willard Gaylin, quien se desempeña en el ámbito académico en las áreas del psicoanálisis y la psiquiatría. La frase es: "No sólo creo que manipularemos a la Madre Tierra, sino que ella desea que lo

hagamos”.

Si ponemos atención, ambos epígrafes se contraponen drásticamente: por un lado, Dios aparece como el responsable único de la “Creación”, por el otro, es el ser humano quien tendrá la oportunidad de destronar a Dios para colocarse en su lugar. Bajo el contexto religioso del primero, el segundo sería una transgresión al orden divino. Por defectuoso que esté lo creado (“torcido”), no es posible corregirlo (“enderezarlo”); más sí es factible. Bajo este esquema, la frase bíblica alude a las personas nacidas en forma natural (“fruto del amor” o “hijos de Dios”, como se hace explícito en la película), quienes aparecen irremediabilmente determinadas por el poder divino. Cuando los padres de Vincent deciden diseñar a Anton (00:12:25), ellos desean un poco de azar. El doctor que los asiste exclama: “Créame, ya tenemos demasiada imperfección integrada”.

En cuanto a la frase de Gaylin, existe, entonces, la posibilidad de deshacerse de dicho determinismo a raíz de la participación del saber humano, es decir, de la ciencia, particularmente. La manipulación genética es, después de todo, un determinismo con graves consecuencias. Es claro que los sujetos diseñados pertenecen a este segundo orden. En el fondo, la religión y la ciencia son las nociones que se oponen entre un epígrafe y otro. En adición, la superación del ser humano del poder determinante divino está orientada hacia la perfección. Así, la divinidad a la que hace alusión Vincent es más bien humana.

La participación de la ciencia genética en el diseño humano, así, funciona como medio para conseguir la perfección de gran parte de la humanidad. No obstante, dicha perfección no abarca todos los ámbitos en el desarrollo ascendente o positivo del ser humano válido.

6. Vigilancia

El director señala aspectos de limpieza y de perfección laboral de Vincent. El concepto ‘limpieza’ trasciende los límites en los que aparece: se refiere a la ausencia, o a la presencia mínima, de material genético natural en los nuevos seres. En cuanto a ‘perfección’, ligada al contexto ‘laboral’ y las circunstancias ‘identitarias’ en los que se enuncia, nos remite a un desenvolvimiento excelente, sin errores, “fenomenal”, “divino”.

Una de las preocupaciones centrales de los padres de Vincent, y del propio Vincent, era, dado su origen no-válido, que no alcanzara a obtener un buen trabajo. Por ello es que, aunque él tuviera grandes aspiraciones cuando era joven, sus padres lo desanimaban. Entendemos que ese nuevo paradigma de vida, u orden de cosas, también contiene, como veremos, un fuerte determinismo, casi ineludible.

En los primeros minutos del filme, es posible apreciar a los trabajadores calificados de *Gattaca* (incluyendo a Vincent, ya como Jerome), que entran a la institución y suben por las escaleras eléctricas a los diversos pisos. Todos ellos, inexpresivos, visten el mismo traje: pantalón y saco azul marino, además de ir muy bien formados, como robots. Al final del recorrido, existe una estación de prueba de sangre que se extrae del dedo índice de cada

sujeto. El fuerte control policíaco, laboral y social en la película se reduce a lograr trabajadores válidos, perfectos y superiores, según el director de *Gattaca* (00:47:10). Estas nociones, así, ya no están ligadas a aspectos meramente positivos.

Hay dos escenas que nos ayudarán a reforzar lo anterior. En un momento de descanso, Vincent y una compañera de trabajo, Irene, están en una especie de enorme patio o terraza de *Gattaca* (00:48:40). Es importante señalar que Irene se convertirá en la pareja sentimental de Vincent. Hay, a su vez, un gran muro a sus espaldas. Este muro, de color crema, tiene dos grandes orificios rectangulares a manera de ventanas (el lado superior es ligeramente curvo). Una gruesa columna circular los divide. Desde la perspectiva que se coloca la cámara, el muro se asemeja a un rostro humano: las ventanas son los ojos y la columna haría las veces de la nariz. En comparación con esa construcción, Vincent e Irene son dos pequeñas manchas oscuras dentro de un amplio, sólido y frío paisaje arquitectónico. No es común hablar de metáforas en el ambiente arquitectónico, no obstante, explicaremos esta posibilidad.

Si una metáfora, bajo un código lingüístico, indica la “conexión entre dos semas iguales que subsisten dentro de dos sememas diferentes (o de dos sentidos del mismo semema) permite la substitución de un semema por el otro” (Eco, 2000: 395), podemos, así, hacer una extrapolación hacia el código arquitectónico. En este sentido, los semas físicos del muro (la rectangularidad y curvatura del lado superior de las ventanas y la verticalidad de la columna) aluden a los propios de un rostro; en concreto, por esta relación motivada [8], el muro substituye a un rostro humano: los rasgos del significante (dentro de la figura del muro) se expresan, bajo convenciones culturales, a nivel del significado (la propia noción ‘rostro humano’). (Notemos que esta substitución no es ajena a la función “parasitaria” de cualquier signo: una cosa que está en lugar de otra). Además, las ventanas-ojos aluden a la función ‘mirar’. Todo el conjunto, la pareja mínima y el enorme muro crema, bajo el contexto férreo del sistema imperante y en las circunstancias ‘espacio de trabajo’, nos conducen a la connotación ‘vigilancia’. En esta escena, Irene le confiesa a Vincent que ha acudido al laboratorio para obtener su secuencia completa y que el resultado lo señala como una persona de altos niveles. Vincent, nervioso, pensó que lo había descubierto como sospechoso del crimen. Ella ejerce una vigilancia más sutil, pero efectiva.

La segunda escena (00:55:33) corresponde a un momento en el que Vincent e Irene asisten a un concierto de piano. El artista, obviamente un válido, tiene seis dedos en cada mano. La pieza que ejecuta está diseñada para alguien de esas características. Resulta también obvio que la concurrencia pertenece a la clase privilegiada de los válidos. Al mismo tiempo, en alguna parte de la ciudad, se está llevando a cabo una redada para localizar al asesino del programador de viajes de *Gattaca*. La policía ha encerrado en un patio a varios hombres no-válidos, a quienes van a realizarles exámenes biológicos. El contraste de escenarios pone en oposición, en última instancia, las nociones de ‘relajamiento’ y ‘entretenimiento’ para los válidos, y ‘vigilancia’ y ‘coerción’ para los no-válidos. La perfección es el factor que permite no estar en el segundo caso. El pianista es un ejemplo de esto, aunque resulte extraño, ya

que la modificación (los seis dedos) resulta una alteración aberrante fuera del ambiente que presenta la película. Una paradoja similar sucede con Jerome: es un válido-in-válido que le da validez y perfección a un no-válido.

Si revisamos bien la noción 'perfección', que no puede estar desligada de 'vigilancia' y 'coerción', resulta ser una especie de ilusión, no para quienes la han impuesto, sino para quienes resulta ser su tarjeta de presentación ante el régimen dominante. En conclusión, 'perfección' es un instrumento ideológico de poder para manipular a un gran sector de la sociedad en beneficio de la investigación científica y del ambiente laboral, mismos que están al servicio del régimen imperante. Este cerco casi inviolable nos remite a la estructura de una vida distópica.

Por otro lado, ese poder apuntar directamente a la "producción" (no reproducción) de seres humanos; de esta manera, los futuros padres deben inclinarse hacia el diseño genético de su descendencia. Vincent se lamenta, por cierto, de que sus padres no lo hayan programado genéticamente. La práctica del matrimonio, entonces, revela una cruda faz de contrato laboral. Por ello es la importancia de encontrar una pareja sexual (no sentimental) con altos índices genéticos de perfección.

Irene, en varios momentos, reproduce esa práctica preponderante de poder. Sigue muy de cerca a Vincent y, de hecho, llega a sospechar de él. En otro momento (00:38:00), es que obtiene una muestra biológica (un cabello que tomó furtivamente del espacio de trabajo de Vincent y que, realmente, pertenece a Jerome) y la lleva al laboratorio que ofrece servicios de información genética para escoger pareja. Cuando la empleada le entrega la secuencia genética, expresa: "¡Buen partido!", debido al resultado de 9.3. Es justo decir que las sospechas de Irene se hacen más fuertes cuando, después de una cena en un restaurante de lujo (01:09:00), la policía está cerca de Vincent y es éste quien empieza a actuar en forma diferente y violenta al golpear a un elemento de esa corporación. Estos hechos fuerzan a Vincent a confesarle la verdad a Irene. Sin importar esto, ellos mantienen su relación, cuyo centro está dominado, contrariamente a lo esperado, por sentimientos afectuosos.

Vincent, quien es un válido dentro de Gattaca, no escapa a las prácticas de vigilancia ni de coerción por parte de la dirección del centro de trabajo, de la policía y de su pareja.

7. Biopolítica y psicopolítica

En el presente apartado, abordaremos determinadas circunstancias sociohistóricas que rodean la producción de *Gattaca*. Para ello, contamos con las nociones connotativas 'vigilancia' y 'coerción' que impone el sistema oficial. En este sentido, empezaremos por localizar algunos de los conceptos que distinguen la Modernidad y la globalización, los cuales, suponemos, establecen una relación estructural con las nociones mencionadas.

Una de las promesas centrales de la Modernidad era lograr estados democráticos, exentos de desigualdades sociales, en los que la ciencia y la tecnología estuvieran al servicio de la felicidad humana, una Modernidad, en

apariencia, “rebotante de felicidad” (Wallerstein, 2005: 9). A finales de la década de los setenta, después de las revueltas estudiantiles de los sesenta, la Modernidad, sus bases teóricas, colapsó estrepitosamente: el ascenso del “estado benefactor” [9], común en determinadas naciones después de la Segunda Guerra Mundial, cambió su función y se inclinó por un papel gerencial [10]; las reglas del mercado mundial así lo estaban exigiendo. Las medidas económicas, de orden neoliberal, adoptadas por el régimen dictatorial de Augusto Pinochet en Chile, fueron el primer laboratorio de una nueva y más agresiva cara del capitalismo. Ronald Reagan y Margaret Thatcher anunciaron jubilosamente, a principios de los ochenta, la entrada a una nueva era: la globalización sin opciones [11]. Recurso, por otro lado, usado para acabar con el bloque socialista.

La Modernidad, como otros paradigmas históricos, contiene, en el fondo, una estructura de polos opuestos: lo moderno versus lo tradicional. Lo moderno se impone por sobre lo tradicional [12], pues los factores que rigen al primero son el tiempo, el progreso, el desarrollo; la tradición, por su parte, busca, ante todo, permanecer inalterable: el tiempo parece detenerse en ella. Nuestra descripción, como es evidente, es rápida en extremo como para entender toda una era. No obstante, estamos abordando algunas de sus características primordiales para este trabajo.

En cuanto a la globalización, ésta plantea un cambio de factores: el tiempo cede su lugar al espacio, por ello es que el concepto alude al globo, a la Tierra. Si para la Modernidad el tiempo tendía a acortarse, la globalización reduce las distancias. Esta nueva propuesta también entraña su propia paradoja: destrucción de barreras para el capital, por un lado, y el cierre de fronteras para la migración, por el otro (Žižek, 2009: 126). Aunque, al parecer, ha habido un cambio de paradigma, las bases de la Modernidad (tiempo y progreso) siguen presentes: la “cercanía” de los espacios permite traslados (materiales y humanos) más rápidos y eficientes. Lo que no ha cambiado es, para usar un término de Michel Foucault, la esencia de las estrategias de poder.

La Modernidad se distingue por la aplicación de la biopolítica, la cual indica el castigo al cuerpo mediante el aislamiento, con el fin de lograr una sociedad disciplinaria.

Según Foucault, desde el siglo XVII el poder ya no se manifiesta como el poder de muerte de un soberano semejante a Dios, sino como el poder de disciplinar. El poder soberano es el poder de la espada. Amenaza con la muerte. [...] El poder disciplinario, por el contrario, no es un poder de muerte, es un poder de vida cuya función no es matar, sino la imposición completa de la vida. [...] El tránsito del poder soberano al disciplinario se debe al cambio de la forma de producción, a saber, de la producción agraria a la industrial. La progresiva industrialización requiere disciplinar el cuerpo y ajustarlo a la producción mecánica (Han, 2014: 35 y 36).

Pero nos encontramos en un momento, la globalización, en el que, sin abandonar el signo de la industrialización, el poder (otra vez seguimos a Foucault), su presencia, se ha reducido al mínimo (microfísica del poder), es más sutil y, por tanto, más efectivo: está presente en todo lugar y en todo

momento. Es un intruso. Es, en cierta medida, un panóptico despojado de su burda voluminosidad en pro de la seguridad que, a pesar de la exagerada seguridad, siempre está en riesgo [13].

Pensamos primeramente, como es obvio, en la videovigilancia. Millones de ojos meduseanos planean sobre el mundo. [...] Las cámaras de videovigilancia son las armas de esta época, a la vez instrumentos técnicos y emblema, blasón de una sociedad que se ha vuelto vigilante. [...] En definitiva, la videovigilancia constituye sólo un aspecto de la actividad del Argos World Company, su rama «Seguridad, Policía y Espionaje». [...] La mirada de dios, antaño trascendente, ha descendido al mundo. Ciencia y técnicas producen dioses en cadena exhibidos donde sea: un dios policía, un dios médico, un dios economista, etc. Y, al igual que los dioses antiguos, estos dioses tecnológicos de ojos penetrantes orientan nuestro destino (Wajcman, 2011: 16).

Para Byung-Chul Han, Foucault cae en un problema: la biopolítica no es una categoría para entender los regímenes neoliberales, sino que, por su capacidad extrema de vigilar la intimidad de la sociedad, debe ser más bien la “psicopolítica”. Así, la biopolítica se asocia fundamentalmente a lo biológico y a lo corporal. Se trata, en última instancia, de una política corporal en sentido amplio.

El neoliberalismo como una nueva forma de evolución, incluso como una forma de mutación del capitalismo, no se ocupa primeramente de lo «biológico, somático, corporal». Por el contrario, descubre la psique como fuerza productiva. Este giro a la psique, y con ello a la psicopolítica, está relacionado con la forma de producción del capitalismo actual, puesto que este último está determinado por formas de producción inmateriales e incorpóreas. No se producen objetos físicos, sino objetos no-físicos como informaciones y programas. (2005: 41-42)

Ahora bien, la psicopolítica se apoya en la panacea de las redes sociales, en las que el usuario se vuelve su propio vigilante y promotor.

Se equipa al cuerpo con sensores que registran datos de forma automática. Se miden la temperatura corporal, la glucosa en sangre, el aporte calórico, el consumo de calorías, perfiles de movimiento o partes adiposas del cuerpo [...] El sujeto de hoy es un empresario de sí mismo que se explota a sí mismo [...] Hoy se registra cada clic que hacemos, cada palabra que introducimos en el buscador. Todo paso en la red es observado y registrado. Nuestra vida se reproduce totalmente en la red digital. Nuestro hábito digital proporciona una representación muy exacta de nuestra persona, de nuestra alma, quizá más precisa o completa que la imagen que nos hacemos de nosotros mismos. (2005: 91 y 93)

Armand Mattelart, empero, encuentra que existe una convivencia de ambos modelos en las últimas décadas.

En esta sociedad de control generalizado regida por el modelo de referencia gerencial, el poder de anticiparse al comportamiento de los individuos, de identificar la probabilidad de una determinada conducta, de construir categorías sobre la base de frecuencias estadísticas es el hilo rojo que recorre los «estilos» de los especialistas en mercadotecnia, las «cuentas» de los

financieros, los «perfiles» de los policías [...] Una vez más se confirma la idea central de que el modo de regulación social que se prevale de la apertura, la transparencia y la fluidez de los flujos no elimina en modo alguno los mecanismos disciplinarios del mapa cognitivo, incluso si los lugares de encerramiento están en crisis y abocados a una reforma permanente [...] Las herramientas de seguimiento de los recorridos de usuarios y consumidores se infiltran desde ahora en los objetos de lo cotidiano. (2007: 233, 234 y 238)

La capacidad que tienen los textos culturales de transcribir determinada(s) ideología(s) imperantes en el momento que emergen (circunstancias sociohistóricas) nos permiten entender parte de nuestra realidad. En el filme, a pesar del cambio registrado por Han, podemos encontrar ambos modelos categoriales de coerción social: la biopolítica y la psicopolítica, como lo asentó Mattelart. Por un lado, el cuerpo humano, entonces, se convierte en un campo de investigación constante para lograr entes eficientes y éticos “privilegiados”; en otra dirección, el castigo corporal, la discriminación y el aislamiento que sufre el resto de la sociedad. No obstante, ambos grupos están sometidos a una férrea vigilancia constante. Psicopolítica y biopolítica no pueden convivir separadas la una de la otra. El cuerpo no escapa al régimen disciplinario-psicológico, es fundamental su control. En este sentido, Foucault sigue siendo pertinente: “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (2005: 33).

El gran muro vigilante de la empresa *Gattaca* está en lugar del poder imperante, el Big brother inmensamente material y divisorio. La disciplina aplicada al cuerpo está representada por el aparato judicial persecutorio y represor al servicio del sistema de producción. La ética de la sociedad privilegiada reproduce las prácticas vigilantes del poder en todo momento.

8. Conclusiones

El punto de arranque en nuestro trabajo fue meramente formal: el cruzamiento de imágenes. Esto nos permitió acceder a algunas connotaciones fundamentales de ciertos signos. Este segundo paso fue fundamental. Aunque las primeras nociones parecían estar muy distantes de nuestra hipótesis, no fue hasta que, paulatinamente, encontramos las connotaciones ‘vigilancia’ y ‘coerción’, una especie de llave hacia el análisis extratextual. Así, el centro de unión entre el nivel de análisis intratextual y el nivel extratextual se encuentra, básicamente, en las connotaciones hegemónicas del texto. Esta secuencia metodológica permite, entre otras cosas, alejarnos de suposiciones, un tanto inocentes, del tipo: “el texto refleja la realidad”. Si así fuera, los análisis textuales no tendrían sentido (ni los de otra índole): el simple hecho de percibir el texto nos llevaría a entenderlo profundamente.

Con lo anterior, queremos dejar en claro, basándonos en Edmond Cros (1986), que ningún texto cultural puede escapar a las circunstancias sociohistóricas en las que aparece. Así, la relación que pueda tener un texto cultural rodeado de esas circunstancias será, en todo momento, a nivel estructural y, por tanto, indirecta. Esto es, algunas partes constitutivas del texto, como las connotaciones, son las que referirán esa relación. Decimos que

es indirecta, pues es preciso recurrir, primeramente, a un análisis para encontrar dichas connotaciones: no es un proceso inmediato. La característica ficcional de esos textos es una especie de metáfora o resemantización de determinadas prácticas discursivas y/o no-discursivas que circundan al momento de producción textual. Podemos decir, entonces, que el análisis textual es una opción, entre otras, para entender parte de nuestra realidad.

NOTAS

[1] Es justo decir que, para Hjelmslev, la semiótica connotativa no es el fin de todo estudio semiótico: “Es evidente que también a la semiótica connotativa puede y debe añadirse una metasemiótica que continúe analizando los objetos finales de aquella” (1971: 173). La semiótica connotativa tiene, entonces, en el plano de la expresión una semiótica y la metasemiótica tiene en el plano del contenido una segunda semiótica (1971: 166), que no es más que, como lo expresa en la cita anterior, una continuación de la semiótica connotativa. Esto mismo puede ser el análisis semiótico de un texto.

[2] Si parafraseamos a Hjelmslev (1971: 165), las connotaciones no deben obtenerse de manera deductiva, sino inductiva.

[3] En algunos casos, esas fronteras pueden ser indeterminadas. Un evento social, por ilustrar esto, como un movimiento político, no muestra ni un principio ni un final claros.

[4] La traducción de todas las citas de Sebeok es nuestra.

[5] Peirce subraya que la primeridad es una “sensación”, digamos, en bruto, que no llega a ser, todavía, “percepción” completa, por ello es que corresponde a la unión indivisible sujeto-objeto (v. gr., 1994: 132-140). Por su lado, las cualidades que enumera Sebeok no son concepciones simples, sino rasgos formales pertinentes que permiten conjeturar que hay algo que tiene la cualidad de la ‘gatidad’.

[6] Salvo que indiquemos lo contrario, este contexto permanecerá siempre presente y, por lo tanto, resulta determinante al momento de encontrar algunas connotaciones más; no obstante, cada escena podrá aparecer bajo un contexto específico. De cualquier forma, el contexto general genético modelizará a los específicos.

[7] Vincent utiliza, en inglés, la palabra ‘godliness’ que puede traducirse como “divinidad”, “santidad” o “piedad”. La versión en español usa el concepto ‘inmaculada’.

[8] Con ‘motivada’ queremos hacer hincapié en el carácter convencional de toda cultura, además, nos alejamos de una posición ingenua (ver Eco 1999: 194 y 2000: 287-318) de que un icono “contiene” características del referente en forma “natural”.

[9] El estado benefactor se refiere solamente al papel del sistema de gobierno nacionalista que promovía, hasta cierto punto, los programas sociales.

[10] Para ampliar más al respecto, recomendamos Immanuel Wallerstein (2005).

[11] Estamos reproduciendo parte de la frase lapidaria de Margaret Thatcher: “There is no alternative” (TINA).

[12] De alguna manera, seguimos varias obras de Zygmunt Bauman quien, a su vez, parte de una metáfora que Marx inmortalizara en el Manifiesto comunista (1848): “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. De ella, Bauman plantea su categoría de la

“modernidad líquida”.

[13] Zygmunt Bauman (2003: 122-127) explica ese cambio de una modernidad pesada a una modernidad liviana.

Referencias

- BAUMAN, Z. (2006). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- CROS, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- ECO, U. (1999). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ____ (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FONTANILLE, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: FCE.
- FOUCAULT, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- HAN, B-CH. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas del poder*. Barcelona: Herder.
- HJELMSLEV, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- MATTELART, A. (2007). *Un mundo vigilado*. Barcelona: Paidós.
- NICCOL, A. (director) (1997). *Gattaca*. [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- PEIRCE, CH. (1994). *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>
- ____ (1997). *Escritos filosóficos I*. Zamora (México): El Colegio de Michoacán.
- SEBEOK, T. (2001). *Signs. An introduction to semiotics*. Toronto: University of Toronto.
- WAJCMAN, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- WALLERSTEIN, I. (2005). *Análisis del sistema mundo. Una introducción*. México. Siglo XXI
- ŽIŽEK, S. (2011). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

Datos del autor

Arturo Morales Campos es Doctor en Filosofía (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México). Es académico de la Facultad de Letras, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Sus líneas de investigación son semiótica general, sociosemiótica y análisis crítico del discurso.

[ARTÍCULO]

Memoria (s) y signos de africanías trasplantadas en Cuba.

Aproximaciones semióticas a ritos de santería cubana

Valentina Chávez Cirano

Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile)

Email: valentis85@hotmail.com

Recibido: 27 de mayo, 2020

Aceptado: 4 de julio, 2020

Publicado: 31 de agosto, 2020

Memory and signs of Africanities transplanted in Cuba. Semiotic Approaches to Rites of Cuban Santería

Cómo citar este artículo:

Chávez, V. (2020). Memoria (s) y signos de africanías trasplantadas en Cuba. Aproximaciones semióticas a ritos de santería cubana. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (197-209)

Resumen

Este artículo analiza un tipo de ritual propio del sistema de creencias de la santería cubana o *lucumí*, desde una perspectiva antro-po-semiótica, poniendo en relieve la transculturalidad (Ortiz) desde donde se origina esta particular ritualidad, en tanto conjunto de signos-símbolos subyacentes al proceso de adaptación sincrética del panteón de deidades yoruba al catolicismo. De este modo, se busca interpretar este fenómeno cultural y simbólico, comprendiéndolo como una forma de preservar memorias culturales de ancestría africana encarnada en danzas, gestos y musicalidad en los rituales yoruba presentes en Centro América (Cuba), entendiendo los cuerpos y las transmisiones de conocimiento como archivos dinámicos que se activan en el rito, siendo la religiosidad la matriz desde donde proviene el sentido de esta ritualidad.

Palabras clave

Memorias Corporales, Africanías, Colonialismo, Santería Cubana, Ritualidad

Abstract

This article analyses a particular ritual, which belongs to 'Santería Cubana', also known as 'Lucumí' belief system, highlighting transcultural aspects (Ortiz) as the origin of this rituality, from an anthropo-semiotic perspective, considering it as a fundamental set of sign-symbols in the process of syncretic adaptation between Yoruba deities pantheon and Catholicism. Hence, this cultural phenomenon is considered as a tribute of African ancestral heritage, through Yoruba ritual dances, gestures and music, developed mainly in Central America (Cuba), establishing that body and knowledge both are activated through the rite, which sense of rituality is originated by its religious background.

Keywords

Corporal memory, Africanity, Colonialism, Cuban Santería, Rituality

1. Introducción

Al salir el negro de África, forzado por la trata esclavista, trajo consigo, con sus músculos, la integridad intacta de su espíritu. Y éste se mantuvo más inmune a las contaminaciones del cristianismo en las colonias hispánicas que en las iglesias (Ortiz, 1991: 24).

La siguiente propuesta de reflexión y análisis, remite al fenómeno antropológico-semiótico de sincretismo cultural y religioso representado en rituales o ceremonias que conforman el sistema de creencias de la santería cubana o *lucumí*, en tanto conjunto de signos-símbolos subyacentes al proceso de adaptación sincrética del panteón de deidades yoruba al catolicismo. De este modo, se busca interpretar desde una perspectiva semiótica este fenómeno, como forma de preservar memorias culturales de ancestría africana encarnada en danzas, gestos y musicalidad en los rituales yoruba.

El sistema de creencias yoruba, que devino tras su proceso de trasplante a Cuba en santería, tiene sus orígenes en África, desde donde grandes cantidades de africanos fueron desplazados debido a la trata esclavista producida en forma intensa y continua durante los siglos XVII a XIX. “(...) Los negros yorubas son los que durante la trata negrera en Cuba fueron denominados *lucumí*, por el nombre de una antigua factoría del río Níger de donde aquéllos procedían” (Ortiz, 1991: 84). Tras los violentos procesos de conquista y colonización acaecidos en América Latina y el Caribe, donde el símbolo del “hombre blanco colonizador y evangelizador” superpuso cosmovisiones europeas en tierras “bárbaras y salvajes”, no sólo grupos étnicos originarios de esta tierra tuvieron que adaptarse a la masacre material y simbólica, sino también los esclavos africanos trasplantados en este territorio bajo el yugo del “amo”.

Con el blanco conquistador a caballo vino el negro de palafrenero, con el hacendado del azúcar vino el negro de la faena, y para la alegría cortesana santiaguera tuvo Pánfilo de Narváez a Guidela, un negro bufón (Ortiz, 1991: 17).

Cabe destacar que en América los esclavos africanos trasplantados no fueron completamente cristianizados, dado que éstos no renunciaron a su sistema de creencias ancestrales, más bien tradujeron sus deidades africanas a los santos católicos, produciéndose el denominado proceso de “sincretismo”. Así en Cuba, la católica Virgen de las Mercedes se tradujo por la diosa Obatalá; la de la Caridad del Cobre, en Ochún; la Virgen de Regla es Yemayá; San Lázaro es Babalú-Ayé, etc. Pero ni los mitos ni las liturgias de ambas religiones se han mezclado ni fundido. Ni sus músicas ni sus cantos. (Ortiz, 1991: 84).

Fernando Ortiz en sus estudios destaca que los negros trasplantados, transculturados y esclavizados en Cuba, a pesar de la intensa acción catequista del cristianismo, continuaron con sus prácticas litúrgicas africanas, paralelamente a su obligada participación en ceremonias de culto católico en un espacio de alteridad territorial y cultural radical. No obstante, las acciones evangelizadoras del hombre blanco, los negros en la persistencia de mantener sus prácticas de religiosidad y ritualidad africana en un heterogéneo

escenario de doble alteridad-europeos y criollos- se vieron enfrentados a la radicalidad de la diferencia en cuanto a modos de entender el mundo. Para graficar esta dualidad cultural entre colonizadores blancos y esclavos negros, Ortiz señala:

Además de sus diferencias teogónicas, entre la religión del negro africano y la del blanco europeo media una radical diferencia. La africana es religión de fines preferentemente colectivos, y la cristiana se funda más en la salvación individualista. Y así como el paso de una economía socialista y agraria a otra individualista y mercantil ha producido la más profunda y perturbadora crisis social y psicológica en los negros transmigrados, de igual manera en su conciencia religiosa tendría que haberse experimentado una fundamental convulsión para poder pasar a la cultura teológica del cristianismo. (Ortiz, 1991: 153).

Esta perturbadora crisis a raíz de la trata esclavista, como señala Ortiz, repercutió en sus modos de significar y vivir la experiencia religiosa. No obstante, los negros quienes “trajeron con sus cuerpos sus espíritus (¡mal negocio para los hacendados!)” (Ortiz, 1991: 24), tan disímiles a aquellos cuerpos occidentales y cristianos, resistieron conservando y relevando su diferencia ancestral a través de su ritualidad en espacios y tiempos autorizados por los “amos” en barracones, campos de caña y cafetales.

2. Santería cubana como sistema de creencias

El resultado de este sincretismo produjo un complejo religioso llamado “Santería”, cuyo sistema de creencias y estructura ritual está basado en la adoración a los orishas del panteón yoruba de Nigeria, equiparados con los santos católicos correspondientes (Barnet, 1998: 301).

La santería cubana como sistema de creencias- que más adelante analizaremos semióticamente a partir de la óptica de la semiosfera (Lotman)- comprende desde su matriz simbólica la existencia de orichas-santos que conforman el panteón *lucumí*. Dicha forma de denominar a la deidad refiere directamente a su condición “transculturada” (Barnet, 1998) dentro de la santería pese al predominio de la africanía yoruba como signo. Asimismo, dentro de la complejidad de la santería, existen diversas prácticas litúrgicas representadas en ceremonias que, dependiendo de su función, le rinden culto a los *orichas* o santos a través de la combinación de los distintos elementos que conforman la semiosis de este tipo de rito.

Cada Oricha tiene toques sólo de tambores, con ritmos exclusivamente dedicados a él, los cuales reciben denominaciones particulares y cuyos toques sirven sólo para “hablar” con el correspondiente dios invocándolo o para acompañarlo con su “lengua” en sus bailes peculiares, cuando el numen está “montado” o “subido” en uno de sus fieles o para saludar a uno de sus “hijos” (...) (Ortiz, 1993: 123).

Según Ortiz, existe una multiplicidad de formas y modos, entre quienes participan de estas creencias, al mediar simbólicamente la comunicación con sus santos. Dentro de los ritos de santería las mediaciones que la posibilitarían se clasifican en dimensiones. Éstas se representan en la musicalidad-toques

de tambor batá y cantos-, bailabilidad- danzas, gestos y movimientos miméticos- espacialidad y los objetos simbólicos que conforman el culto como el vestuario del santo, los colores y sus ofrendas. En las diversas ceremonias de santería estas dimensiones se van combinando según la función de las mismas. Uno de los objetos materiales y simbólicos fundamentales que conforman la musicalidad de estos ritos son los tres tambores batá, sin los cuales esta dimensión mediadora entre lo sagrado y lo profano no sería completamente posible. Los *batá* conforman la base sustancial de los ritmos “comunicantes” con la deidad oricha.

La inscripción de sentido de la cosmovisión yoruba que se ha preservado a través del tiempo se manifiesta en la santería, especialmente en sus expresiones de bailabilidad ritual, como es el caso de una de las ceremonias de iniciación en donde el iniciado *iyawo* le rinde culto a su santo a través del canto, la música, la gestualidad y las danzas miméticas.

La danza conforma una dimensión fundamental dentro de la experiencia ritual, en donde se revela la acción relacional entre la psiquis de la colectividad con el movimiento y la acción, en donde finalmente, como lo señalara Ortiz, la diversidad de movimientos que un cuerpo humano es capaz de hacer representa estados psíquicos, dado que este fenómeno se traduce en efecto de motricidad (Ortiz, 1993). Es así como la danza en el ritual desde su cooperación psíquico-corporal lleva a la colectividad a un estado de trascendencia.

La danza tiende a la intensidad psíquica de la acción expresiva para su mayor trascendencia. Es al gesto, al ademán y al paso como son el verso y el canto al lenguaje hablado. La danza da más fuerte ritmo a la acción, haciéndola más estimuladora, para hacerla más comunicable; estética, para más atrayente; en fin, socialidad que lleva a la trascendencia colectiva (Ortiz, 1993: 133).

En los ritos de santería cubana todos los objetos, cualidades, gestos y diversas acciones son símbolos de mediación entre la colectividad creyente y las deidades a quienes les rinden culto, en un espacio donde se proyectan estas emociones colectivas hacia lo sobrenatural. Asimismo, el danzante que le rinde culto a su *oricha* desde el sentido de la cosmovisión santera se convierte en un medio de expresión del mismo a partir de su danza va interpretando y gesticulando ademanes miméticos, intentando imitar los movimientos que simbolizan las actividades y características propias de esta divinidad.

(...) el oricha todopoderoso y sobrenatural que se expresa y vive en ellos, y a los cuales otorga su sentido en el sistema de la práctica religiosa. Se trata, en rigor, de símbolos del símbolo Yemayá, de realidades sensorialmente perceptibles que indican o hacen referencia al símbolo de la Maternidad marina (De Lahaye, 2002: 86).

3. Memorias rituales-corporales de africanía: semiosfera y santería

No es menos cierto que los gérmenes originarios trasplantados de África aún no han desaparecido totalmente en Cuba y se conservan en los bailes. En éstos cantaron y siguen cantando los *lucumís*, los ararás, los congos,

los carabalés y las demás naciones que dieron esclavos a nuestra sociedad colonial (Ortiz, 1993: 126).

Los *yorubas* no poseían un sistema de escritura que les permitiese preservar su historia en el marco de la lógica textual occidental, pues la manera de mantener la memoria cultural y sus historias como comunidad, es a través del sistema de transmisión oral y tradicional propio de las culturas no occidentales que, en este caso, se representa en la religiosidad, ritos y en específico en el cuerpo como condición de posibilidad de preservación y transmisión de conocimiento y contenedor de memorias.

A través del denominado proceso de “sincretismo” – concepto que más adelante redefiniremos- en las Américas donde los *yorubas* en su condición de trasplantados adaptaron su religiosidad y ritualidad, fueron manteniendo un acervo cultural a partir de una memoria corporal, en donde aparece el signo de la africanidad en tanto ancestralidad representada en esta ceremonia. Podemos decir que los ritos de santería cubana, desde sus orígenes de esclavos *lucumís*, como lo señalara Diana Taylor (2009) en sus estudios de performance, que constituirían “un repertorio de conocimiento incorporado, un aprendizaje en el cuerpo y a través de él, así como un medio de crear, preservar y transmitir conocimiento” (2009: 16), en este caso memorias de africanía.

¿En qué medida es posible sostener que los signos-símbolos corporales de africanía de los ancestros *yoruba* que aparecen en las ceremonias de santería cubana, representan una forma de preservación de memorias culturales ancestrales? ¿Puede considerarse al “cuerpo poseso” de los ritos de santería como símbolo de una memoria cultural de africanidad?

Ortiz precisa con lucidez la heterogeneidad (Cornejo Polar, 1996) cultural con la cual trasplantaron a los negros en Cuba, resistiendo culturalmente al rearticular todos sus saberes y prácticas ancestrales en un espacio de otredad radical dominado por la hegemonía colonial. Por otra parte, ¿Cómo se expresa la matriz que le da sentido a los símbolos que representan los *santos-orichas* como base para su interpretabilidad? ¿Cómo un “cuerpo poseso” (santo montado) en aquel estado puede adquirir las características del *oricha* a quien interpreta?

De esta forma comprenderemos la matriz de sentido inscrita en el contexto cultural cubano, es decir, la santería como una “semiosfera” particular, concepto acuñado por el semiólogo ruso Iuri Lotman. Asimismo, se definirán las categorías analíticas mediante las cuales se realizará la interpretación del fenómeno transcultural propuesto. Para adentrarnos en el universo semiótico desarrollado por Lotman, es necesario comprender el concepto fundamental desde donde se cimienta su producción teórica; semiosfera. Para el teórico ruso dicha categoría, que homologa a la biosfera como capa geológica, es el espacio o esfera que hace posible la semiosis, es decir, todo proceso de comunicación y significación desde donde el sistema semiótico produce e interpreta sentido en una comunidad dada. Este proceso de significación que contendría la semiosfera estaría estructurado por la cultura. Así, en términos generales esta categoría como continuum semiótico se definiría como:

El espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. (...) Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información (Lotman, 1996: 23).

Como señala el autor, el universo semiótico es entendido como un conjunto de diversos textos y lenguajes cerrados, unos en relación con otros. Así, la existencia de este universo semiótico hace posible todos los actos sígnicos particulares, pues se trata de un continuum delimitado de sentido que engloba múltiples textos y lenguajes sólo interpretables dentro del mismo.

Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo – de la semiosfera – hace realidad el acto sígnico particular (Lotman, 1996: 24).

En esta misma línea, el carácter delimitado de la semiosfera estaría dado por la noción de “frontera” como mecanismo de traducción y filtro entre los distintos universos semióticos. “La frontera semiótica es la suma de los traductores “filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1996: 24), es decir para que un texto externo a la semiosfera dada cobre sentido dentro de la misma, tiene que pasar por este proceso de traducción y recodificación, siendo ésta una función primordial en cada universo de sentido. Cabe señalar que dicha función aplicada al sujeto puede homologarse a la acción de un brujo, o chamán dado que éste debe traducir lenguajes de un mundo a otro, como es el caso del *babalawo* [1], en la santería cubana quienes de alguna manera encarnan esta función.

(...) las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico (Lotman, 1996: 27).

Otra característica de la semiosfera que cobra sentido en esta reflexión es la memoria como sistema que posibilita la transmisión y preservación de símbolos a través de su diacronicidad. La memoria representa una de las características fundamentales de la santería cubana en tanto fenómeno sincrético, en donde los símbolos de la misma han resistido a través del tiempo, a la pugna entre distintos sistemas semióticos, o semiosferas, como es el caso de la africanía transplantada a una isla colonizada, es decir un choque entre “semiosferas”.

La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar. Mecanismos de memoria hay no sólo en algunas subestructuras semióticas, sino también en la semiosfera como un todo (Lotman, 1996: 35).

La memoria como cualidad fundamental de la semiosfera y mecanismo de preservación cultural, se asocia a su vez con los símbolos que conforman este universo de sentido, que en este caso están vinculados a un sistema

religioso; la santería. Así, la preservación a través del tiempo de éstos podemos comprenderlos dentro de este mecanismo de la memoria de la cultura.

Siendo un importante mecanismo de la memoria de la cultura, los símbolos transportan textos, esquemas de sujet y otras formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra. Los repertorios constantes de símbolos que atraviesan la diacronía de la cultura asumen en una medida considerable la función de mecanismos de unidad: al realizar la memoria de sí misma de la cultura, no la dejan desintegrarse en capas cronológicas aisladas (Lotman, 1996: 145).

Los *orichas* en tanto símbolos dentro de las ceremonias de santería cubana, transportan textos transmitidos a través del lenguaje corporal y musical de los danzantes y músicos quienes hacen posible este ritual. Asimismo, como Lotman (1996) señala, la cultura (“cubanía”) opera como un espacio de memoria común dentro de cuyos límites los diversos textos presentes en ésta, se conservan y actualizan a través del tiempo. Así, la cultura se interpreta como una suerte de inteligencia y memoria colectiva que selecciona sus textos en virtud de su conservación, transmisión y actualización.

Según el autor, el símbolo tanto en su dimensión expresiva como en la de su contenido, se traduce siempre en textos con sus propios significados y con una frontera nítidamente delimitada. (Lotman, 1996). Los símbolos *orichas* en su capacidad de conservar y condensar textos (características, historia, relatos), además de transmitir sus significados en un contexto particular, resisten traspasando fronteras culturales y temporales, manteniendo y preservando su memoria.

(...) el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico (Lotman, 1996: 145).

Por último, en este breve recorrido por el universo semiótico de Lotman, se tomará como referente la categoría de texto, para interpretar la ceremonia de santería cubana encarnada por danzantes y músicos, a través de las danzas miméticas, el canto y la música como lenguajes codificados.

La cultura es en principio políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de por lo menos dos sistemas semióticos. La fusión de la palabra y la música (el canto), de la palabra y el gesto (la danza), en un único texto ritual fue señalada por el académico A.N Veselovski como un sincretismo primitivo (Lotman, 1996: 85).

Las danzas de carácter simbólico que se presentan en el texto de las ceremonias de santería cubana se interpretarán como textos-códigos representados a través del lenguaje corporal del movimiento y el gesto. “(...) el texto código es precisamente un texto. No es una colección abstracta de reglas para la construcción del texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos”. (Lotman, 1996: 95).

Desplazándonos a otro campo teórico desde el cual leer e interpretar el

fenómeno antropo semiótico propuesto en esta reflexión, es que se propondrá la categoría de “Heterogeneidad” cultural acuñada por Cornejo Polar (1996) para comprender el sincretismo. A este respecto cabe destacar, que el autor cuestiona los conceptos de “mestizaje” y “sincretismo” prolíficamente desarrollados en las Ciencias Sociales para explicar la transculturación en América Latina, señalando que la diversidad cultural allí presente, antes y después del proceso de “descubrimiento” y conquista, no es reductible a una síntesis o producto sincrético como se ha postulado, cuestionando la noción de mestizaje por reducir la heterogeneidad cultural de base a una especie de síntesis homogenizante.

Si la transculturación implicara efectivamente la resolución (¿dialéctica?) de las diferencias en una síntesis superadora de las contradicciones que originan (lo que debe discutirse), entonces habría que formular otro dispositivo teórico que pudiera dar razón de situaciones socioculturales y de discursos en los que las dinámicas de los entrecruzamientos múltiples no operan en función sincrética sino, al revés, enfatizan conflictos y alteridades. (Mazzotti, J, Zevallos, J, Fernández, 1996: 55).

La noción de “heterogeneidad” no se comprende dentro de un devenir dialéctico remitido a una síntesis – o sincretismo- “reconciliador”, que desde el planteamiento de Cornejo Polar escondería la ideología homogenizante de la construcción identitaria del “Estado-Nación”. Comprendiéndose como un conflictivo proceso de choque epistémico entre dos culturas en donde se releva la condición de profunda y radical alteridad. Asimismo, la “transculturación” (Ortiz, 1940) que en este caso se produjo tras el trasplante de esclavos africanos en América Latina, se interpreta como el proceso mediante el cual diversas epistemes y culturas chocaron en una misma territorialidad sin derivar en una síntesis conclusiva sino más bien diversificante. Asimismo, en dicho territorio previo a esta colisión cultural según como lo planteara Cornejo Polar, ya existía una “heterogeneidad de base o primaria” que tras este proceso remitió a una doble heterogeneidad, produciendo múltiples alteridades.

4. Danzas rituales en la santería cubana como universo de sentido: lenguaje corporal y memoria ancestral

También la danza es originariamente un fenómeno dialogal, de magia o religión; por los efectos psíquicos de la danza y por la relación de su dinámica con los conceptos de la trascendencia de la acción sacramental. (...) En la trascendencia neuromuscular del baile cada uno siente un algo de “trance”, algo de “posesión” y desdoblamiento (Ortiz, 1993: 127).

Tras este proceso de imposición semiótica de discursos y prácticas colonialistas en América Latina, los negros tuvieron que forzosamente adaptarse a un nuevo escenario territorial, epistémico y cultural. De allí que surge una nueva heterogeneidad cultural activándose una polifonía de voces negras y criollas, desde donde la negritud resiste manteniendo su memoria ancestral a través de su sistema de creencias y ritos. Así, estos símbolos de africanía en resistencia mantienen su heterogeneidad en el largo proceso de choque cultural, produciendo otras heterogeneidades que en este caso se

representan en la santería.

Retomando la “interlocución” teórica con Iuri Lotman, mencionada anteriormente, el sistema de creencias cubano denominado santería será interpretado como una semiosfera de carácter heterogéneo que articula un sentido religioso en donde aparecen yuxtapuestos signos de africanía y catolicismo.

La noción de “frontera” como cualidad y función de la semiosfera, en su sentido individual podría encarnarse en la figura del *babalawo*, denominación en lengua yoruba para referirse a una suerte de “sacerdote”, quien está posibilitado dada su jerarquía de traducir el mundo de las “deidades” del panteón yoruba, a los creyentes que no tienen esa posibilidad de “comunicación”. En este sentido, esta cualidad “fronteriza” del *babalawo* permite filtrar los mensajes del “mundo sagrado”, traducirlos y comunicarlos al mundo terrenal de los creyentes. Esto se realizaría a través de un sistema adivinatorio u oráculo llamado *Ifa* con sus propias lógicas interpretativas provenientes de la santería. El *babalawo* representa una frontera que media entre los mensajes del “panteón yoruba”-lo inaccesible- y sus creyentes a través de su sistema interpretativo.

Por otro lado, otro tipo frontera podría asociarse al proceso de traductibilidad corporal dentro del ritual de santería denominado “Kari Osha”, el iniciado que va a “hacerse el santo”- como se le denomina en La Habana- cae en trance, definido como el estado en que al iniciado se le ha montado el santo. De este modo, el cuerpo del “poseso” se transforma “traduciendo” los símbolos del *oricha*, permitiendo que los observadores de este fenómeno puedan asociar su kinética al santo que interpreta. En esta misma línea, dicha ceremonia de santería en donde se ponen en escena los símbolos *orichas* a quienes se les rinde culto, se comprende dentro de la heterogeneidad de la semiosfera como un texto en donde distintos lenguajes, como la música, el canto y las danzas miméticas se codifican en virtud del *santo-oricha*. En este caso, lo que nos convoca es el lenguaje codificado de las “danzas posesas” como signos corporales de preservación de una memoria ancestral africana. En estas danzas donde el iniciado cae en trance, va narrando con la mediación de su cuerpo en movimiento, historias y relatos referidos al símbolo del *oricha*, interpretándolo en un estado de conciencia alterado. Así, el danzante a través del lenguaje corporal previamente construido y codificado en relación con su *oricha* lo corporeiza adquiriendo las características y cualidades del mismo. De esta forma, es que los símbolos de la semiosfera -en este caso los santos u *orichas*- se corporeizan en estas danzas ceremoniales, dando cuenta de un archivo y una memoria corporal de los ancestros yorubas, preservando de esta manera a través de las mismas, una suerte de “africanía corporal” que resistió la hegemonía colonial blanca. Esta memoria corporal posibilita la preservación y transmisión de la cultura yoruba y su conocimiento a través del rito. Todo este relato danzado en que deviene el “cuerpo poseso”, revela un proceso de transformación psíquica y corporal en donde “aparece” la deidad encarnada, que según el universo de sentido “santero” busca comunicarse con sus creyentes. Es así como el iniciado (o iniciada) intérprete de la danza en trance, puede a partir de su repertorio corporal reproducir en un estado no-consciente los códigos asociados al símbolo *oricha*

preestablecido.

Lo más curioso de estos bailes es la evocación que hacen en cada caso con sus pantomimas, pasos, ademanes y gestos, del espíritu que los posee, y hasta del estado ocasional de dicho espíritu según la actitud que éste adopte para su manifestación; tanto que los espectadores pueden deducir por los movimientos y actuación del poseso cuál es el dios que lo posee y cuál su modalidad. (...) y toda esa coreografía mística obedece a simbolismos prestablecidos. (Lotman, 1996: 161).

Asimismo, el símbolo *oricha* comprendido en la semiosfera como lo señala el autor es un mediador entre “la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de un condensador semiótico” (Lotman, 1996: 156). Los símbolos en el texto-ceremonia de santería en este caso, al ser condensadores semióticos preservan las memorias culturales de africanía a través de su repertorio corporal de gestos, ritmos y cualidades de movimiento. A este respecto Ortiz reflexiona sobre este tipo de cultos de origen africano:

En tales cultos negros, el “santo” es siempre africano y quiere expresarse y ser reconocido como tal. Esto se interpreta por los creyentes como demostración de que el “feligrés” subido tiene “montado” en verdad y precisamente un dado *oricha* o “santo”, cuya africanía se manifiesta de esa manera inevitable en el estado de inconsciente enajenación que aquél experimenta (Ortiz, 1991: 166).

La “posesión” dentro de la semiosis del rito de santería estructurado por la cultura, se produce ante el estímulo y el condicionamiento sociocultural que la hace posible. Desde este punto de vista, una persona que no forme parte de esta semiosfera y su universo cultural no podría ser “poseído” por el santo, pues la semiosfera y la cultura son determinantes (Barnet, 1998). Así, el concepto tradición adquiere importancia pues a través de ésta se transmiten saberes y técnicas. Las danzas, ademanes, gesticulaciones y cualidades de movimiento del “poseso” que adquieren sentido en tanto mimesis de las representaciones simbólicas de los santos, ya están socialmente preestablecidas y codificadas en el imaginario colectivo, sirviendo como “paradigmas sugestivos a los posesos” (Ortiz, 1991: 167). Paradigma contenido en la semiosfera, preservado en la memoria cultural y transmitido por símbolos en la semiosis ritual desde un lenguaje corporal.

Finalizando con la idea de cuerpo “poseído” o “montado de santo” este rito, lo que se produciría durante su proceso de transformación y corporeización del símbolo *oricha*, es la anulación de su psiquis personal por la “representación colectiva cristalizada en la figura del *oricha*, la cual se apodera de su cuerpo y lo convierte en su instrumento, vehículo, medio” (Op. Cit, p. 85). La memoria de esta representación colectiva preservada a través del tiempo y transmitida de generación en generación, ha permitido que los signos corporales de africanidades trasplantadas en América resistan en su distintiva ancestría.

5. Reflexiones finales

Hablar de “danzas” o bailes rituales nos remite necesariamente a un tipo de conceptualización occidental propia de las artes escénicas, en donde

la lectura de esta manifestación que conforma el rito o ceremonia de matriz religiosa se focaliza en su carácter representacional, estético y estésico. En la contemporaneidad referida y reflejada en el arte, en este caso el escénico, los estudios de performance se han transversalizado en distintas ramas del conocimiento en donde han convergido las ciencias sociales y las teorías de performance y performatividad.

Los estudios etnográficos sobre los ritos y sus universos simbólicos han nutrido el análisis de la noción de “performance” como categoría de análisis. A este respecto, cabe señalar la diferencia entre su carácter ontológico en tanto género de las artes escénicas, como el metodológico, en donde cualquier manifestación social y cultural puede ser analizada como performance. Este criterio metodológico entendido como lente interpretativo es el lugar donde se funde una episteme “escénica”, por decirlo de algún modo, con el fenómeno sociocultural estudiado por las ciencias sociales.

¿Hasta qué punto podemos extrapolar la noción de heterogeneidad latinoamericana planteada por Cornejo Polar, con una categoría de análisis que interprete manifestaciones rituales originarias que no desemboquen en una síntesis? ¿Leer un fenómeno ritual de carácter ancestral desde la categoría de performance se puede entender como síntesis o sincretismo? ¿Hasta qué punto la categoría analítica de performance aplicada a lo ancestral puede remitir a una síntesis interpretativa?

La heterogeneidad en tanto cualidad cultural, planteada por Cornejo Polar nos abre la pregunta acerca de los modos de comprender nuestra compleja “latinoamericanidad”, sus discursividades, manifestaciones y fenómenos culturales. Es así como, este planteamiento crítico de la noción de mestizaje y sincretismo dada su resolución sintética y homogenizante, ilumina la posibilidad de preguntarse respecto de las categorías de análisis y sus lugares de enunciación. ¿Cómo interpretar un fenómeno social, cultural y religioso como el ritual y “sus danzas” desde categorías que descentren la matriz de sentido occidental? ¿El comprender un rito en tanto fenómeno cultural y corporal de ancestría desde la performance limita su carácter heterogéneo?

Como seres humanos estamos condicionados y determinados por la “semiosfera” en que nacemos y nos socializamos, pensamos desde y en el universo de sentido de la cultura y su lengua, desde allí comprendemos el mundo y lo semiotizamos. A partir de ahí interpretamos al “otro” trazando los límites entre “identidad” / “alteridad”. La antropología a lo largo de su historia como disciplina, se ha hecho cargo de esta pregunta teorizando y creando conceptos que logren trazar caminos para interpretar al “otro” a partir de su observación, entre otras técnicas metodológicas. ¿Cómo categorizar aquel modo ritual de ese “otro” africano y heterogéneo que resiste en su “transplante” en tierras “otras”?

Sin duda, toda categorización y semiotización de fenómenos rituales de carácter ancestral desde las ciencias sociales, va a remitir al repertorio de conceptos teóricos de matriz occidental, cuestión que no limita la voluntad de preguntarse y reflexionar acerca de cómo interpretar un fenómeno ritual no occidental, desde categorías que se acerquen a dicho universo de sentido.

Cabe señalar que la contemporaneidad en el campo de las artes escénicas, en especial la danza, se han ido “colando” ciertas técnicas corporales de origen africano, en donde se “extirpan” kinéticas de su matriz de origen, reterritorializándolas a una lógica escénica, por ende, estética, en donde la originariedad de la corporalidad y el movimiento se ponen al servicio de su función artística. ¿Cómo focalizar la interpretación de una corporalidad “otra” en su función artística a partir de su propio universo de sentido? Desde este punto de vista nos preguntamos acerca de la interpretación de lenguajes corporales no occidentales a partir de categorías referidas al universo que les da sentido.

Retomando la matriz religiosa desde donde subyace el sentido del rito y en consecuencia todas aquellas dimensiones sónicas como las danzas y su técnica corporal, teatralidades gestuales y la musicalidad anteriormente analizadas, éstas se interpretan como manifestaciones de carácter sagrado, en donde el motor de sentido de cada acción ritual es su sistema de creencias, preservado y actualizado por cada sujeto que habita esta semiosfera.

En este contexto ritual de matriz creencial *lucumí*, desde una visión occidental ciertamente aparecen manifestaciones “artísticas”, como la danza, la música y la teatralidad, pero el sentido otorgado a estas prácticas no tiene un carácter representacional ni artístico, el o la participante del rito no piensa en un “otro” espectador que le observa, pues las fuerzas que les mueven son sus creencias y conexión con lo divino.

NOTA

[1] Título con que se designa dentro del sistema de creencias yoruba a los sacerdotes Orunmila u Orula (Principal deidad dentro del panteón yoruba). Éste opera a través del sistema adivinatorio de Ifá, pudiendo predecir el futuro y ayudar a cómo manejarlo a través de su comunicación con la deidad.

Referencias

- BARNET, M. (1998). *La fuente viva*. La Habana: Letras Cubanas.
- DE LAHAYE, R. (2003). “La posesión simbólica en la santería”. *Catauro. Revista cubana de antropología*, 4 (7), 79-87.
- LOTMAN, I. (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- MAZZOTTI, J, Zevallos, J. (Coordinadores) (1996). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- ORTIZ, F. (1991). *Estudios etnosociológicos*. La Habana: Editorial de ciencias sociales.
- ____ (1993). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- TAYLOR, D. (2009). “Escenas de cognición: Performance y conquista”. *Revista conjunto. Casa de las Américas*. (151), 2-17.

Datos de la autora

Valentina Chávez Cirano es Antropóloga Social por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile e intérprete en danza (Chile y Cuba). Postítulo de especialización en metodologías de investigación cualitativas (CLACSO- UBA- Argentina), Diplomado en Semiótica y Análisis del discurso (Facultad de Artes, Universidad de Chile). Trabaja en proyectos como investigadora independiente enlazando la danza y la antropología. Sus líneas de trabajo son Antropología de la danza, urbana, semiótica, religiosidad popular, ritos y patrimonio inmaterial.

[DOCUMENTO]

La Semiótica de Charles Peirce en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile

Claudio Cortés López

Universidad de Chile

Email: c.cortes@uchilefau.cl

Recibido: 29 de enero, 2020**Aceptado:** 15 de junio, 2020**Publicado:** 31 de agosto, 2020

**The Semiotics of Charles Peirce
at the Faculty of Architecture
and Urbanism of the University
of Chile**

Cómo citar este artículo:

Cortés, C. (2020). La Semiótica de Charles Peirce en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. *Revista Chilena de Semiótica*, 13 (210-216)

Resumen

La teoría semiótica desarrollada por Charles S. Peirce, la cual fue ampliada y desarrollada, por Max Bense y Elizabeth Walther en la Universidad de Stuttgart, constituye un buen repertorio para desarrollar una Semiótica de la imagen cuyo método de investigación para los estudiantes de diseño, arquitectura y artes visuales, entrega rigor metodológico, además de un orden epistémico que permite analizar en forma sistemática el fenómeno de la imagen y obtener con ello claridad de las ideas adscritas a esta clase de fenómeno visual. En términos de una semiótica analítica y una estética fenomenológica se puede estructurar procedimientos analíticos con fines de investigación.

Palabras clave

Semiótica filosófica, Estética, Diseño, Artes Visuales, Arquitectura

Abstract

The semiotic theory developed by Charles S. Peirce, which was expanded and developed, by Max. Bense and Elizabeth Walther at the University of Stuttgart, constitutes a good repertoire to develop a Semiotics of the image whose research method for students of design, architecture and visual arts, delivers methodological rigor other than an epistemic order that allows us to systematically analyze the phenomenon of the image and thereby obtain clarity of the ideas attached to this kind of visual phenomenon. In terms of analytical semiotics and phenomenological aesthetics, analytical procedures can be structured for research purposes.

Keywords

Philosophical Semiotics, Aesthetics, Design, Visual Arts, Architecture

El título de este trabajo tiene relación con la presencia de la teoría semiótica como asignatura adscrita a la malla curricular de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. El año 2005 se me solicitó que diseñara un programa de estudios para la cátedra de *Semiótica de la Imagen 1 y 2*, y a partir de aquel momento implementé un programa de estudios con carácter de currículo de colección con el fin de que ello pudiera satisfacer las demandas y necesidades de la carrera de diseño. Al no existir un programa previo que sirviera de guía hubo que diseñar a partir de cero. De acuerdo con las intenciones de esta asignatura en el contexto formativo a la cual pertenece, opté por revisar la obra de Max Bense y Elisabeth Walther, obra con la cual estaba familiarizado a partir de mis estudios de post-grado en la Universidad de Chile. Bense y Walther fundaron el Grupo de Estudios de Semiótica en la Universidad de Stuttgart, ello a partir de sus trabajos en el Instituto de Filosofía de las Ciencias de esa casa de estudios superiores, en la cual encontraron empleo después de la Segunda Guerra Mundial. Ese grupo de estudios dio a conocer a Peirce en Alemania y realizó investigaciones a partir de las ideas del sabio norteamericano. Entre todos estos trabajos publicados destaca *La semiótica, guía alfabética*, obra inicialmente publicada en alemán, la cual fue traducida al castellano por Laura Plá y publicada por la editorial Anagrama (Barcelona) en 1975.

Bense y Walther, en el prefacio, advirtieron lo siguiente:

Una terminología relativamente unitaria y siempre completable, que ayude a abrir y a emplear un nuevo sector de la ciencia e investigación, presupone la existencia de una teoría de base que fije la problemática y la materia, es decir que introduzca y comprenda las explicaciones y definiciones de base para la semiótica la encontramos en el lógico, matemático y filósofo americano CHARLES SANDERS PEIRCE (1839-1914) quién desarrolló la concepción teórico relacional de los signos y de su perfeccionamiento hasta llegar a la teoría de la relación triádica de los signos y de sus tricotomías. A partir de esta teoría de base se ha venido desarrollando y usando desde hace años la presente terminología en semiótica, en conjunto con colaboradores del Instituto para la Filosofía y Teoría de la Ciencia y del *Asthetisches Kolloquium* relacionado con el citado instituto de la Universidad de Stuttgart.

Esta teoría de base -continúa afirmando Bense- difícilmente accesible y diseminada en su versión original, fue confeccionada por Elisabeth Walther sirviéndose de los *Collected Papers of Ch.S. Peirce* (1931-1958), y de otros manuscritos de este. Más adelante agrega:

Desgraciadamente, sin embargo, se ha olvidado demasiado a menudo que los conceptos que intencionalmente elaboró. Peirce pertenecen a una concepción teórico relacional abstracta y unitaria con el rango propio de una teoría cuyas tres componentes- filosófica, lógica y matemática son perfectamente compatibles. Y es sólo en este marco teórico determinado en el cual están comprendidos donde los conceptos de la teoría de base se convierten en un medio pragmático, en un instrumento (Stuttgart, mayo de 1972).

A partir de estas ideas de Bense junto con una acuciosa revisión de este

libro, se comenzó a perfilar un plan de estudios para la cátedra de Semiótica en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Como responsable de dicha tarea, adjudicada por concurso público en 2005, se partió por preguntas iniciales cuyas respuestas orientarían el diseño curricular:

- 1) ¿De qué clase de imágenes se habla en este caso?
- 2) ¿Cómo se involucra la Semiótica de tradición peirciana con dichas imágenes?
- 3) ¿Qué conceptos definiciones, argumentos y precisiones de la teoría de base propuesta por Peirce se pueden involucrar para crear una semiótica de la imagen para dos semestres?
- 4) ¿Por qué la línea de pensamiento Peirce-Bense es la más apropiada para estos efectos?
- 5) ¿Cuáles son los pasos metodológicos de una semiótica de la imagen emanada de la teoría Peirce-Bense?
- 6) ¿Es posible reunir una semiótica analítica con una estética fenomenológica?
- 7) ¿Qué se entiende por la primera y por la segunda?

Algunas respuestas a estas preguntas pueden formularse de la siguiente manera:

Las imágenes al ser estudiadas por la semiótica de tradición peirciana corresponden a las imágenes producidas por el diseño gráfico, imágenes que son estáticas y que tienen como función transmitir información sobre un servicio o producto. Dichas imágenes están formadas por conjuntos de signos visuales los cuales responden fenomenológicamente a una intención y a una extensión.

Max Bense desarrolló y dio a conocer el pensamiento de Charles Peirce a través del Instituto de Filosofía de las Ciencias de la Universidad de Stuttgart y entre las diversas publicaciones que el grupo de estudios generó en los años setenta, destacan *Semiotik.allgemeine. Theorie der zeichen baden-baden* (1967), *Zeichen und Desing Baden- Baden* (1971), *Urbanismus und Semiotik in Konzept* (1971), *DieBegründungder Zeichen Theorie bei Charles S. Peirce* (1962), *Allgemeine Zeichenlehre, einfürungun die Grundlgen der Semiotik* (1979).

De todo lo anterior se extraen los fundamentos, definiciones y precisiones con las cuales se puede diseñar un currículo de colección para la enseñanza de la semiótica peirciana.

Como currículo de colección, dicho diseño posee lo siguiente:

- a) Una organización en disciplinas curriculares bien definidas y clasificadas, como también en ocasiones se organiza en áreas o sectores que establecen interrelaciones entre disciplinas. Estas modalidades en las que el currículum de colección reproduce las formas en que el conocimiento tiene para desarrollarse y crecer en el mundo especializado de la academia. Un currículo de colección, bajo el prisma de una clasificación fuerte, tiene el poder de establecer un control directo sobre las instituciones educacionales y sobre los docentes, lo que asegura la demarcación, selección y exclusión y jerarquización y el ordenamiento y la distribución de los discursos que deben reproducirse. Ello obliga a

entregar responsabilidades académicas a especialistas que pueden desarrollar los discursos con apropiado conocimiento en torno en este caso a la semiótica peirciana.

- b) Las disciplinas o áreas de conocimiento curricular en las que se organiza el currículum de colección se constituyen en campos de formación que aportan sus conceptos, métodos, procedimientos, epistemologías, y términos en la definición de sus discursos y sus prácticas. Cada campo tiene sus propios límites, formas de lenguaje, sus técnicas que elabora o utiliza.

Dadas estas condiciones de funcionamiento, los componentes del currículum de colección son los más adecuados para el diseño curricular para una enseñanza de la semiótica peirciana, orientada al mundo del diseño. De la organización del currículum de colección para una enseñanza de la semiótica peirciana, podemos observar lo siguiente:

1. Primera clasificación y enmarcamiento [1]: entendiendo que un currículum de colección es muy explícito respecto a las materias y los contenidos enseñables, ofreciendo un enmarcamiento fuerte, que deja limitada la opción de flexibilidad y transformación a los profesores y estudiantes.

1.1. Entendiendo que el principio de clasificación establece los controles sobre la distribución del conocimiento y, en esta forma sobre la distribución de los niveles de conciencia, en términos de Bernstein, el principio de clasificación determina las relaciones entre poder y conocimiento y entre conocimiento y formas de conciencia (Bernstein, 1975).

1. Primera clasificación y enmarcamiento:

1.2. Contenidos: como campos de formación y sus límites:

1.2.1. Etimología de la palabra “semiótica”

1. 2.2. Preocupaciones de la semiótica, alcances y procedimientos.

2. La semiótica según Charles S. Peirce

2.1. Origen de su concepción triádica

2.2. Las categorías cenopitagóricas y las proposiciones cotáreas y su vínculo con la triadidad del signo

2.3. Fuentes históricas de los fundamentos peircianos para la semiótica (Kant, Lambert, Leesing, Leibnitz).

3. Segunda clasificación y enmarcamiento:

3.1. El signo como teoría de base según Bense- Walther

3.2. Primeridad, segundidad, terceridad en la estructura ontológica del signo

3.3. Relación signo medio, signo objeto, signo interpretante; matrices que representan estas relaciones

3.4. Criterios y definiciones aportadas por Charles Peirce al concepto de signo. evidenciadas en los siguientes documentos: las cartas a lady Welby, especialmente aquellas en donde narra articulaciones en torno al signo

(octubre 12 de 1904, diciembre 2 de 1904); la lógica considerada como semiótica: estequiología, crítica y metodeútica (diciembre 14 de 1908, diciembre 23 de 1908; marzo 14 de 1909. Se debe agregar el artículo escrito por Peirce “Que es un signo”, de 1894).

4. Las aplicaciones de la semiótica al mundo de la producción visual en arte arquitectura y diseño. Lo anterior puede ser encontrado en los trabajos de Rita Helmholtz y Gerald Blomeyer. A ello se suma la obra de Christel Berger con *Semiotische Beiträge zur desingn und architekturtheorie* (1973).

5.-Tercera clasificación y enmarcamiento de la semiótica peirciana a la semiótica de la imagen:

5.1. Determinar a la imagen como una estructura compuesta por conjuntos de signos visuales.

5.2. Entender los signos visuales a partir del signo peirciano al cual se le agregan los componentes de PUTNAM en relación con la intensión y extensión.

5.3. Desarrollar un método de formalización semiótica que permita a partir de las ideas de Peirce sobre el signo y sus procesos adjuntos analizar una imagen visual poniendo especial atención a todos sus componentes

5.4. Según las advertencias que Peirce realizó en “algunas consecuencias de cuatro incapacidades”, el erudito de Harvard dijo: “una de las dificultades surge del hecho de que los detalles se distinguen con menos facilidad que las circunstancias generales, y se olvidan antes, de acuerdo con esta teoría los rasgos generales existen en los detalles: los detalles constituyen de hecho toda la imagen. Parece entonces muy extraño que aquello que existe solo de manera secundaria en la imagen haga más impresión que la imagen misma”. Más adelante continúa: “pero el argumento concluyente contra la idea de que tenemos imágenes o representaciones absolutamente determinadas, en la percepción, es que en ese caso tendríamos los materiales en cada representación, para una cantidad infinita de cognición consciente, de lo que sin embargo nunca llegamos a percatarnos”.

Es posible formular preguntas de investigación curricular:

1.-Entonces, ¿qué método permite que los materiales de cada representación puedan ingresar a la cognición consciente y nos permita percatarnos de sus respectivas naturalezas y contenidos?

2. ¿Cómo se puede diseñar un método a partir de las ideas de Peirce y Bense? El diseño metodológico debe tenerlos componentes necesarios y suficientes como para poder atender todos los conjuntos de signos que dan forma al territorio de la imagen. Ello es posible uniendo a la semiótica analítica con una estética fenomenológica, es decir una semiótica que permita:

2.1. Constituirse como un modo procedimental para procesar en forma sistemática la información contenida en los repertorios de signos visuales que dan forma al territorio de la imagen.

2.2. De acuerdo con ello, el procedimiento consta de los siguientes componentes:

2.2.1. En el entendido que el primer paso será seleccionar una muestra representativa para someterla a análisis. Determinada la muestra el paso siguiente será:

2.2.2. Establecer la ontología del programa iconográfico de la imagen entendiendo por *ontología* a aquella área de la filosofía que permite articular definiciones de conceptos básicos o avanzados de un dominio objetual determinado y establece las relaciones entre ellos codificando con ello el conocimiento de un dominio determinado. *Ontos* y *logos* unidos aluden al estudio del ser su naturaleza existencia y realidad, determinando las categorías fundamentales y las relaciones del ser en cuanto a ser. Con ello se busca categorizar lo que es esencial y fundamental de una determinada entidad. La ontología como rama de la metafísica se dedica al estudio de la naturaleza de la existencia. En la filosofía puede entenderse como una explicación sistemática de la existencia en los sistemas del conocimiento, lo que existe es aquello que se puede representar y lo que se representa mediante un formalismo declarativo como un discurso. Así, la ontología de un dominio es aquella en las que se representa un conocimiento especializado pertinente a un dominio o subdominio, en este caso la imagenología como producto del diseño gráfico, como una organización y naturaleza de una forma de realidad como una forma de lo que existe y aquello que puede ser representado.

Por su parte, el programa iconográfico de la imagen puede ser representado de la siguiente forma:

1. Entender que este programa se encuentra articulado por varios sistemas constructivos-sintácticos, los cuales aluden a materias relacionadas con los *cromolegisgnos* y los *morfolegisgnos* (Bense-Walther, 1973). Se trata de cuatro sistemas con sus propias identidades estructurales. El primero de ellos que da forma a lo constructivo sintáctico posee una identidad estructural vinculadas con las cromatologías y las huellas texturales que dan forma a un aspecto del programa iconográfico que el analista deberá examinar en la narrativa visual a partir de las evidencias sígnicas presentadas por los cromemas (Bense, 1973). Ello da forma a la identidad estructural.

1. Dichas evidencias están dadas por los códigos del color. Estos se identifican mediante:

1.1. Calibraciones tonales

1.2. Tipologías de presentaciones: manchas, masas aposicionadas, tramas ópticas, las generaciones de matices, tonos color-valor, modulaciones y modelaciones de claro- oscuro.

Otro aspecto involucrado con lo anterior dice en relación con la identidad estructural 2, se trata de los tratamientos de los simplexos (Bense, 1973) dados en los formemas o códigos de la forma (*morfolegisgnos*) los que se identifican mediante:

1.1. Descripción de la morfosintaxis como de la inter e intrafiguralidad, y de los trazados de perfiles y la tectonización de los objetos representados, se agregan a lo anterior.

1.2. La identidad estructural dice en relación con los aspectos ontológicos del manejo de indicios-signos en la configuración del código espacial. Ello demanda el examen de los llenos y vacíos como también la interacción de estos indicios-signos visuales y sus gradientes y superposiciones y tamaños en la configuración de la imagen.

1.3. Las categorías y aspectos de los *perceptemas* (Bense, 1973). Es uno de los aspectos que deben ser aclarados ellos entendidos como:

1.3.1. Una matriz semiótica

1.3.2. Una condensación de: iconismo/simbolismo en la representación, y búsqueda de componentes indiciales. El análisis de temáticas y la dimensión semántica sus redes y enlaces es un aspecto que deben ser evacuados de esta sección

1.3.3. Las conclusiones de esta aplicación darán cuenta de una explicación sistemática de la existencia física de la imagen como un fenómeno dado por conjuntos de signos visuales portadores e información. Como fenómeno que existe se puede representar mediante un conocimiento especializado dado por la semiótica analítica en común unión con la estética fenomenológica.

Todo lo anterior permite responder las siguientes cuatro cuestiones ontológicas:

- la causa material o aquello de lo que está hecho algo;
- la causa formal o aquello que un objeto es;
- la causa eficiente o aquello que ha producido ese algo;
- la causa final o aquello para lo que existe ese algo, a lo cual tiende o puede llegar a ser.

La cátedra de semiótica de la imagen se dicta desde el 2005 a la fecha y bajo su alero se funda el “grupopeirce.uchile.cl” -con el propósito de desarrollar actividades en torno al sabio norteamericano- el cual ha organizado tres seminarios internacionales sobre transversalidad del pensamiento (2014-2016-2018). El primero se sumó a las celebraciones del centenario de Peirce y del cual existe una publicación digital (E_PUB).

NOTA

[1] Para Basil Bernstein el principio de clasificación se refiere a la naturaleza de los límites y a la diferenciación entre los contenidos de un currículum, que puede ser fuerte o débil y que afecta a la división del trabajo del conocimiento educativo y a las estrategias. De organización. En torno al enmarcamiento Bernstein entiende el grado de control que ejercen el profesor y el estudiante en la selección, organización, ritmo y temporización del conocimiento transmitido y recibido en la relación pedagógica.

Datos del autor

Claudio Cortes López es académico e investigador del Depto. de Diseño y del Magister en Intervención Patrimonial en Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Es Magíster en Teoría e Historia del arte y Dr. (C) en Educación. Ha sido investigador de proyectos Fondecyt entre 1997-2019.

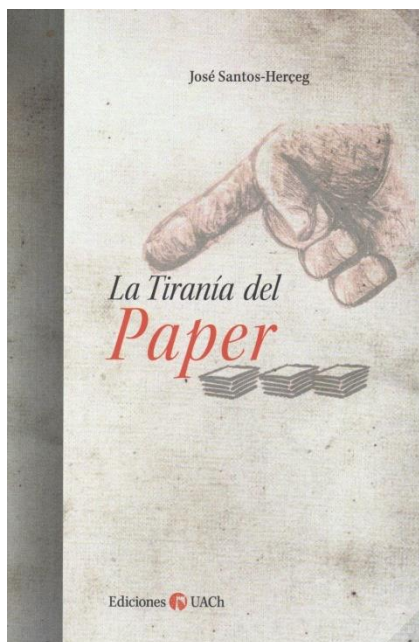
[RESEÑA]

La domesticación del pensamiento

Comentarios al libro *La Tiranía del Paper*, de José Santos-Herceg

Ricardo López Pérez

Dr. en Filosofía
Universidad de Chile
Email: rilopez@uchile.cl



Santos-Herceg, José (2020), *La tiranía del paper*. Valdivia: Ediciones Universidad Austral de Chile, 84 páginas.

Uno

Aleph es la primera letra de varios alfabetos, entre ellos el hebreo y el persa. Una letra de notorias resonancias. De manera especial, Jorge Luis Borges, en su cuento *El Aleph*, propone una interpretación singular. Nos dice que un *aleph* es un punto en el espacio que contiene todos los puntos del orbe. Un lugar en donde están, sin confundirse, distintas realidades desde todos los ángulos. Equivale a una mirada múltiple y fundamentalmente integradora. Un ideal de completitud y de encuentro. Un rasgo especial de la propuesta de Borges es que el personaje que habla de este hallazgo relata que lo descubrió antes de la edad escolar. Es decir, antes de que su mirada y su pensamiento estuviesen estructurados.

Precisamente, comenzar un comentario de libro de esta manera, es antitético al modo de escritura que representa el *paper*, que se supone escueto, modesto, simple, directo, brevísimo, formateado, ritual, despreocupado del estilo, sin afán retórico, ajeno a figuras del pensamiento, ignorante del contexto, pero ante todo (casi con una ingenuidad cartesiana) de máxima claridad. Tan claro y distinto como para lograr un entendimiento indudable en todos aquellos con la mínima formación (¿será eso posible?). En fin, un modelo de economía y eficiencia en las palabras y ciertamente también en las ideas. La navaja de Occam con su mejor filo.

El riguroso lenguaje de las hipótesis, la demostración y el argumento pretendidamente lógico, eso distingue al *paper*. “En un paper no hay lugar para el ‘mostrar’, sino solo para el definitivo ‘de-mostrar’” (pág. 77). Se trata de explicar y no tanto de comprender. Están fuera de lugar las narraciones o las simples conjeturas, los testimonios, las propuestas o la expresión poética. Ese es el modo en que el paper hace evidente su “voluntad de verdad”.

El *paper* es efímero, sin vanidad, sin pretensiones, no aspira a permanecer. Este carácter efímero es la primera característica que Santos-Herceg menciona. Es preciso tener en cuenta que esta fugacidad no es semejante a la de una nota periodística, que simplemente se desvanece porque nuevos sucesos ocupan el lugar de los anteriores. El aporte del *paper*, por limitado que sea, se integra a poco andar en un continuo: corregido, superado o refutado, ahora será parte de un todo mayor. En el trasfondo late la idea de progreso, de modo que cada fragmento se inscribe en un supuesto movimiento de elevación.

Esto acarrea otra consecuencia. Es exigible que las referencias bibliográficas sean preferentemente de data reciente, tal vez no más de cinco años. No se dialoga con textos señeros, resistentes al paso del tiempo, con un valor permanente. El progreso hace que cada contribución pierda rápidamente su identidad, porque en cada caso se integra en un conjunto que se renueva en una superación constante. Un estudiante de física ya no necesita leer a Newton, aun cuando sea el científico más grande de la historia. Sus aportes fueron recogidos para dar lugar a otros avances, así como él mismo pudo apoyarse en aportes anteriores.

Pero las cosas son algo más complejas, dado que inversamente un estudiante de filosofía siempre deberá leer a Platón, a Descartes o a Nietzsche. Igual que un estudiante de psicología tiene el deber de leer a Freud, el de sociología se interesa en Weber, el de antropología lee a Lévi-Strauss, y el de historia con alguna frecuencia vuelve a sus raíces con Heródoto y Tucídides.

Wilhelm Dilthey planteaba que a las ciencias de la naturaleza les corresponde explicar y a las ciencias del espíritu comprender. No es una cuestión menor: explicar y comprender apuntan a dos formas muy diferentes de construir conocimiento. En una puede ocurrir que haya un movimiento sostenido en una dirección deseada, un cambio hacia un estado superior, pero eso no se replica en todas las disciplinas. Mientras que los problemas científicos del pasado están en muchos casos resueltos, superados o simplemente abolidos, los de la filosofía (las humanidades en general) admiten siempre nuevas respuestas. Algo parecido puede decirse del arte en

donde no es evidente que el pasado sea inferior al presente. A diferencia de lo que sucede en el ámbito de las ciencias, las filosofías de la antigüedad nos siguen hablando, del mismo modo como siguen estando vigentes las grandes obras de los artistas, músicos, escritores o poetas de otras épocas. Cualquier gran obra de arte (pintura, música, literatura, escultura, danza o arquitectura) puede ser permanente sin importar su partida de nacimiento. Por esta razón es posible hablar de lo clásico, para referirse a obras sin tiempo, que pueden ser apreciadas, reinterpretadas y observadas cada vez como si fuesen actuales.

Cuando se demuestra que una teoría científica es falsa, cuando un nuevo hallazgo la refuta, sencillamente cae en desuso y pasa al dominio de la historia. Al contrario, las cuestiones filosóficas sobre la existencia formuladas por los grandes maestros siguen presentes.

Desde este punto de vista, la filosofía se acerca más a las humanidades o al arte. Sería difícil demostrar que las obras de Picasso o de Magritte son más bellas que las de Van Gogh o Rembrandt. O que Shakespeare es superior a Homero o Sófocles. O que Wagner es más grande que Bach. O, en fin, que las reflexiones de Kant o Nietzsche en torno al sentido de la vida son mejores que las de Epicuro, Epicteto o Buda. Existen propuestas sobre modos de vivir o entender la vida, actitudes que se adoptan ante la existencia, que nos siguen hablando a través de los siglos, y que difícilmente quedarán obsoletas. Así, por mucho que las teorías científicas de Aristarco, Ptolomeo o Hypatia estén superadas, y no tengan otro interés que el puramente histórico, desde una perspectiva filosófica podemos seguir bebiendo en la sabiduría de los antiguos, como podemos seguir apreciando la arquitectura griega, el arte florentino o la caligrafía china, aún en el siglo XXI. Así, pues, los grandes logros de la creatividad humana no necesariamente encarnan algún tipo de progreso.

Dos

Aun así, ¿dónde está la relación? El libro de José Santos-Herceg trata del *paper*, pero no se agota allí. Es mucho más, de allí su sugestivo subtítulo: *De la Mercantilización a la Normalización de las Textualidades*. El *paper* es la ocasión, casi el pretexto, para mostrar un complejo escenario en que se entrecruzan intereses comerciales, académicos, institucionales, políticos, ideológicos, así como esfuerzos individuales. Una trama de poder que en lo fundamental está insinuada, apenas señalada, más que expuesta en sus detalles. El *paper*, como si fuese un lente de aumento, un punto privilegiado, permite ver una realidad que se oculta y para la cual se necesita una mirada renovada. Por cierto, para semejante asunto se repiten las referencias a Michel Foucault.

Michel Serres acudía a la metáfora del arlequín, este extraño personaje de la comedia italiana del siglo XVI, vestido con un traje multicolor, con un sombrero con puntas y antifaz. Figura curiosa que siempre tiene otro disfraz bajo el que acaba de quitarse, sin que sepamos exactamente qué muestra y qué encubre. Imagen híbrida, hermafrodita, mestiza, compuesta, hecha ante todo como una mezcla.

Tal vez no era necesario acudir a Borges o a Serres, hubiese bastado con citar a Solón de Atenas: “Deduce lo invisible de lo visible”.

El *paper* es entonces un género literario, una forma de escritura, un estilo particular del discurso, y en esa condición posee características determinadas. Tiene un origen y una residencia bien definidas en las ciencias naturales o en las ciencias básicas. Hasta este punto no parece haber un grave asunto, excepto que falta mencionar que el *paper* ha mostrado una vocación hegemónica desplegada hasta aquí con bastante éxito. Ciertamente nada impide que distintos géneros convivan y hasta se potencien, pero la denuncia del libro es que las cosas no han cristalizado en esa dirección: “El *paper*, en tanto que uno más de los géneros posible de escritura, se ha ido instalando de un tiempo a esta parte como el modo privilegiado de escritura en el ámbito de las ciencias humanas” (pág. 57).

El *paper* ha invadido un espacio que no le pertenece. Para decirlo de una vez: quienes venimos de la filosofía, de las humanidades y parcialmente de las ciencias sociales o humanas, no escribimos *paper* (al menos no preferentemente). Con un mínimo esfuerzo es posible advertir la virtuosa diversidad que se da en estas disciplinas: “Entre los múltiples rostros de la forma literaria de la Filosofía podría mencionarse el diálogo, el aforismo, la carta (auténtica o ficticia), la plegaria, la meditación, el fragmento, el manual, los poemas, las diatribas, las biografías y las autografías, los ensayos, las meditaciones, los relatos utópicos, las exhortaciones, las *summas* y los tratados, los artículos y los *paper*” (pág. 47). Agreguemos confesiones, memorias, tesis, panfletos, diccionarios... el listado no termina.

El vocablo artículo tiene un sentido genérico, y cabe para distintos modos de escritura. Con más precisión podemos hablar de ensayo, para indicar un texto generalmente breve sobre un tema específico en el que se proponen y se prueban ideas, se plantean interpretaciones nuevas, se abren caminos al pensamiento. Una obra abierta, normalmente inacabada, asumida con libertad, y en la que se puede observar un fuerte componente crítico. Siempre un buen ensayo expone una tesis personal, y por ello el autor está obligado a defender lo que ha escrito. Es, ante todo, una manifestación de creatividad intelectual, de modo que es especialmente adecuado para expresar la duda, la crítica, el escepticismo en general.

Un ensayista no tiene que dominar unas técnicas de investigación, con sus pasos y reglas, o respetar alguna estructura dominante, con divisiones o capítulos. Carece de un método formal, es discontinuo, y no está obligado a someterse a una forma definida, pero si requiere conocimientos, sentido reflexivo y manejo de lenguaje. El ensayo debe recurrir, en la medida de lo posible, a un lenguaje riguroso, pero, dentro de la libertad que lo define, puede permitirse elaboraciones literarias no convencionales. Se ha escrito que es el centauro de los géneros, porque en él encontramos asociaciones no previstas: filosofía, ciencia y arte, razón, intuición y emoción, tradición e innovación, fantasía y lógica. Fue el filósofo Montaigne en el siglo XVI quien utilizó por primera vez este término, para definir algunos de sus escritos, en los cuales nunca pretendió establecer verdades sino reflexiones.

Entre un ensayo y un *paper* hay una diferencia fundamental: son dos formas de pensar distintas. Una cuestión medular es la relación que se establece con el sentido del tiempo. El *paper* se inscribe en una economía de la eficiencia, el texto filosófico en un tiempo abierto: surge en el contexto de

una meditación particular, comúnmente de un recorrido bibliográfico intenso, y sometido a una lucha tenaz con las palabras. Con frecuencia no pretende demostrar, pero sí construir relatos. Humberto Giannini ha dicho que una idea tiene sus exigencias de espacio: para crecer y multiplicarse, para alcanzar la conciencia de otros seres humanos, necesita aire, del papel, necesita la tribuna y de un auditorio libre.

Un ensayo es también argumentativo, sin duda, pero en un contexto muy distinto. El ensayo tiene su propia diversidad, no se reduce a una fórmula única, y sin duda puede integrar al *paper*. Suele ser narrativo más que demostrativo. Recurre a un modo del pensar que interpreta el mundo y asigna valor a las personas y a las cosas, a través de relatos verosímiles, a lo que se acepta como posible, sin acudir a la noción de verdad como algo indudable. Narrar o relatar equivale a una manera de conocer y de transmitir lo que se conoce. Un texto narrativo incorpora lingüísticamente una serie de acontecimientos ocurridos en el tiempo, y que se presentan dentro de una coherencia temática o una secuencia causal.

Se entiende que una narración produce conocimiento, precisamente en la medida en que revela vínculos, y crea por tanto nuevas formas de comprensión de la experiencia. Normalmente un relato no aporta explicaciones, en el sentido estricto del término. La narración es una forma de pensamiento que expresa visiones de mundo al interior de una cultura. Contiene encadenamientos contingentes sin que haya una conclusión suficiente. Son las narraciones las que permiten construir una imagen de nosotros mismos en el mundo, y a través de ellas una cultura ofrece modelos de identidad y de acción a sus miembros.

Tres

El rápido avance, nombradía y hasta prestigio del *paper* no es meramente casual. Uno de los aspectos críticos destacados del libro de Santos-Hercog se relaciona con poner a la vista la trama en la cual ocurre este fenómeno. Igualmente, con señalar sus consecuencias.

A juicio del autor hay una evidente mercantilización de las textualidades académicas, en el marco de una creciente complejidad. Ya no se trata sólo de que “todos los hombres, por naturaleza, desean conocer”, como afirmaba Aristóteles en la frase que abre su *Metafísica*. Más todavía, tampoco se trata de que “amamos el conocimiento y el saber porque amamos la vida”, como el mismo filósofo se atrevió a decir. Evidentemente, esta magnífica idea que nos dejó la cultura griega, en cuanto a que el conocimiento hace mejor al hombre, queda como una cuestión fantástica. Convengamos que la Modernidad había hecho su parte para avanzar en una racionalidad fuertemente instrumental: Bacon nos enseñó que el “conocimiento es poder”, y Descartes orgulloso hacía notar que llegaremos a ser “como dueños de la naturaleza”.

Ahora estamos en un universo de incentivos a la productividad que busca aumentar la eficiencia en materia de publicaciones: “La cantidad es lo que interesa en primer lugar” (pág. 22). Los escritos, los *paper*, como forma privilegiada de la comunicación académica, son principalmente productos en un mercado en donde participan varios actores. La división del trabajo es

notoria y las rentabilidades son desiguales (no cabe decirlo).

En una larga entrevista publicada en el libro *Parábolas y catástrofes*, hace más de cuarenta años, René Thom afirmaba que la cantidad no guarda relación con la calidad ni con el progreso. El problema real, decía, no es decidir si una ciencia progresa contando las publicaciones, sino evaluar la calidad de ese progreso. Consideradas en conjunto, las ciencias han tenido una notable producción desde los años cincuenta hasta aquí, pero este progreso ha sido cualitativamente mucho menos significativo de lo que cabría esperar de una forma razonable: “Las estadísticas ponen bien de manifiesto que hemos tenido más científicos desde 1950 que en toda la historia precedente de la humanidad. ¿Podemos por ello afirmar que el progreso aportado por este amplio grupo de científicos es comparable a los aportes del pasado? en absoluto. En los hechos se ha producido un estancamiento en el crecimiento del conocimiento después de los años ‘50. Es cierto que la inflación experimental de la ciencia moderna ha llevado a un desarrollo considerable de la producción científica, sin embargo, hay que admitir que gran parte de esta producción carece de interés. Basta echar una mirada a revistas como *Nature* o *Science*, para advertir la escasez de consecuencias derivadas de la comunicación de esos resultados”.

La conclusión es clara: allí donde no existe reflexión, allí donde el pensamiento no hace su trabajo crítico, la ciencia no es más que una colección de archivos. Los grandes progresos científicos no se deben meramente al descubrimiento de nuevos hechos, ni a la reiteración de hechos conocidos, sino a nuevas maneras de pensar e interpretar. Muchos autores se han sumado a esta discusión. Edgar Morin más recientemente a dicho: “El conocimiento progresa principalmente, no por sofisticación, formalización y abstracción, sino por la capacidad de contextualizar y globalizar”.

Todo lo anterior considerando que en los ambientes universitarios los *paper* rara vez se leen y discuten. En primer lugar, porque el volumen es tan alto que el tiempo no alcanza. Al margen de la motivación, la ética y otras variables significativas, es evidente que la producción textual actual en todo orden es de tal magnitud que no puede ser abordada de manera individual. Se agrega, sin embargo, un elemento disonante, porque aún sin ser leído, el *paper* cumple una función clave cuando ayuda a completar el currículum. Un curioso hábito universitario, llevado a la sofisticación, consiste hoy en contar las publicaciones, al margen que se lean o no. Motores de búsqueda mediante, un tesista sabrá con precisión, y en pocos minutos, cuántos cientos de *paper* existen sobre su tema.

En este marco, el libro enfatiza el surgimiento y rápido desarrollo de los sistemas de indexación de revistas académicas, y sus insidiosas formas de corrupción. Destacan dos aspectos clave. Por una parte, en relación con las organizaciones dedicadas al negocio de la indexación, afirma Santos-Herceg: “Estas empresas simplemente no pueden asegurar aquello que dicen asegurar: que ciertas revistas publican solo textos de la más alta calidad o que ciertos autores son aquellos cuyo trabajo tiene mayor repercusión. En otras palabras, se les paga a empresas por un producto que ellas no pueden ofrecer. Se instala, pese a ello, como una ficción que todos prefieren creer. Ellas venden en el fondo, una ilusión que a muchos parece acomodarles” (pág. 38).

Así, un punto fuerte es la venta de ilusiones, pero hay más. Todo este sistema permite el surgimiento de novedosas interacciones tramposas, de engaño y auto engaño, ciertamente reñidas con la más elemental ética universitaria: “Incluso han aparecido nuevas modalidades, renovadas formas de corrupción. Surgen así modelos de plagio nunca antes vistos, incluso el auto plagio se ha generalizado. La figura del ‘plagiario serial’ ha sorprendido a todos: carreras académicas completas fundadas sobre el robo de ideas y de textos. Se multiplican las autorías ficticias (cuando se incluye como autor de un trabajo a alguien que no ha contribuido a su desarrollo), se instalan prácticas como las llamadas “publicaciones salami” o fragmentadas (cuando se divide un escrito, con el objeto de transformarlo en la mayor cantidad de publicaciones posible) y las ‘redundancias literarias’, entre otras cosas” (págs. 50-51).

No es tan seguro que el plagio en la academia sea tan novedoso, pero es evidente que hay un incremento en este tipo de prácticas, y hasta algunos intentos de dotar al plagio de una conveniente metafísica.

Hay un aspecto adicional, que el libro solo consigna de manera breve, casi al pasar: “Por otra parte está, sin duda, el tema de la acreditación que pasa en gran medida por la productividad de la institución” (pág. 26). Conviene advertir que la acreditación, tanto institucional como por carrera, debidamente sometidas a ley, ha generado una variedad de prácticas que la academia de hace unos veinte años no conoció. Un conjunto de exigencias de productividad, como está dicho, pero también una nueva métrica de la cual ya no podemos escapar. Se esconde aquí un aspecto sombrío que merecería una reflexión más sostenida.

Cuatro

Falta todavía un aspecto final, sin lugar a duda el de mayor relevancia, desde una perspectiva estrictamente universitaria. Santos-Herceg reitera a lo largo del libro, que todo esto tiene su mayor y más grave impacto en los obstáculos que aparecen para la propia actividad intelectual. Es el pensamiento y su vocación reflexiva y crítica, necesitada de libertad, el principal damnificado en este proceso.

Veamos: “El ámbito de la producción de textualidades, de la escritura, es hoy un lugar fuertemente dominado y, por tanto, se trata de una escena extremadamente conflictiva. El modo de control aquí se ha ido sofisticando, haciéndose cada vez más sutil, más difícil de captar y, por lo mismo, mucho más eficiente” (pág. 13). “Tanto la proliferación desmesurada de textos como la restricción de los formatos pueden ser entendidos como expresión del temor ante la peligrosidad del discurso humanista y, por lo tanto, del interés de dominio y control sobre él” (pág. 48). En particular esta consecuencia es grave, si se piensa que la universidad en su sentido más fuerte, desde la Academia de Platón y en toda su historia, se constituye como un espacio de privilegio y de libertad para el ejercicio del pensamiento. Santos-Herceg insiste acudiendo a un autor obligado en esta materia: “Foucault propone una distinción entre ‘discursos fundamentales y creadores’, por una parte, y ‘discursos que solo repiten, glosan o comentan’, por la otra. Quisiera agregar a esta diferencia los ‘discursos críticos, destructivos y denunciante’” (pág. 78).

Hacia el final el autor concluye: “Lo central, sin embargo, es vislumbrar las consecuencias que esto tiene para el trabajo intelectual en general y las repercusiones que representa para nuestra tradición de pensamiento”. (...) “Se trata de la sistemática imposición de una estructura que permita controlar el discurso, que los mantenga dentro de márgenes que acallen su voz más sorprendente y que silencie lo más rupturista o fundamental” (pág. 80).

Restricciones, control, temores, repeticiones estériles e imposiciones, son las manifestaciones concretas de un intento de domesticación del pensamiento, por lo demás reiterado en la historia. En efecto, esto no es nuevo: Sócrates vivió la más grave de las consecuencias por hacer las preguntas más molestas, y Bertrand Russell a partir de su propia experiencia concluía que los hombres temen al pensamiento, por su carácter subversivo, destructivo y despiadado con los privilegios. La filosofía ha sido la disciplina que más ha hecho por el desarrollo del pensamiento, pero no está libre de retrocesos y renuncias. Desde la década de los '80 cuando Pierre Thuillier publicó su *Sócrates funcionario*, hasta posiciones contemporáneas como las que ha defendido Michel Onfray, el panorama presenta aciertos y notorios fracasos.

De cualquier forma, tiene algo de estimulante recordar una defensa de la filosofía en el sentido que algunos creemos genuino. Escribe Onfray en su libro *Cinismos*: “¿Quién es filósofo? Ciertamente no lo es el universitario que tritura conceptos, clasifica nociones y redacta sumas indigestas a fin de oscurecer las palabras del autor analizado. Tampoco lo es el técnico, por brillante o virtuoso que parezca, cuando se rinde a las retóricas nebulosas y abstrusas. Filósofo es aquel que, en la sencillez y hasta en la indigencia, introduce el pensamiento en la vida y da vida a su pensamiento. Teje sólidos lazos entre su propia existencia y su reflexión, entre su teoría y su práctica. No hay sabiduría posible sin las implicaciones concretas de esta imbricación”. Infortunadamente el mismo autor no es demasiado optimista. De su *Antimanual de filosofía*: “La historia oficial de la filosofía se construye generalmente con pensamientos cuya carga explosiva, real en su época, se ha desactivado, y que subsisten como monumentos, en adelante, inofensivos”.

En síntesis, la obra de José Santos-Herceg es un libro oportuno para los tiempos que corren, pero no parece destinado a ser popular. Es un ejercicio crítico que corresponde a una buena práctica de la filosofía. Sus propuestas son directas y sugerentes, pero requieren todavía de mayores matices. Es en parte un escrito de combate, y en esa condición no entra en refinamientos académicos. Aborda con certeza aspectos que ciertamente requieren una mirada renovada, destinada a molestar a quienes ya están en la comodidad de un tranquilo sentido común. Maurice Merleau-Ponty decía que una tarea del intelectual es producir mal humor en sus contemporáneos, y es probable que este libro pueda lograrlo si pasa la barrera de la indiferencia.

Para cerrar, es un acierto que el libro recuerde a algunos viejos maestros chilenos del pensamiento como Jorge Millas, Félix Schwartzmann, Humberto Giannini, Juan Rivano y Carla Codua (maestra en este último caso). Aceptando el riesgo omitir a más de alguien, a esos nombres creo justo agregar a Gastón Gómez Lasa, Roberto Torretti y Mario Orellana.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan el punto de vista del editor ni de la Asociación Chilena de Semiótica.

Todos los textos publicados en la *Revista Chilena de Semiótica* se encuentran inscritos bajo licencia **Creative Commons 4.0**: puede hacer uso del material publicado citando la fuente de la que proviene, respetando los derechos de cada autor y el contenido copiado, pero no está autorizado para usar este material con fines comerciales.

Contacto Editorial

Dr. Rubén Dittus
Universidad Central de Chile
Facultad de Economía, Gobierno y Comunicaciones
Campus Gonzalo Hernández
Lord Cochrane 417, Santiago de Chile
(+56) 2 25826543
revistachilenadesemiotica@gmail.com