

PRIMER SEMESTRE 2024



REVISTA CHILENA DE
SEMIÓTICA

ISSN 0717-3075

20

REVISTA CHILENA DE SEMIÓTICA



asociación chilena de
semiótica

CONTENIDO

Álvaro Cuadra
HUMANO – NO HUMANO
INTELIGENCIA ARTIFICIAL: EXTROPISMO &
CREATIVIDAD

Ricardo López Pérez
CENTÓN BREVE SOBRE ABDUCCIÓN Y
CREATIVIDAD

Bastián García Riquelme
SEMIÓTICA DE LA AUSENCIA: UNA
REFLEXIÓN TEÓRICA SOBRE EL CASO DEL
MONUMENTO DEL GENERAL BAQUEDANO

Ainhoa Vásquez Mejías
DICCIONARIO DE ANGLICISMOS Y
EXTRANJERISMOS:
UN LIBRO DE CABECERA

Arturo Morales Campos
Juan Carlos González Vidal
MODELOS COGNITIVOS Y BIOSEMIOSIS
EN UN EVENTO COMUNICATIVO

Carlos Vidales
COMUNICACIÓN Y SEMIÓTICA:
INTERSECCIONES, DIÁLOGOS Y ALGUNOS
PROBLEMAS CONCEPTUALES

Mirko Lampis
RUIDO Y SEMIOSIS

Ximena Díaz Santillán
EL AMANTE Y LA INOCENTE.
ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA
REPRESENTACIÓN ARQUETÍPICA EN EL
FILME LA BELLA PERSONA

Esteban Andaur
HIMNO. UN ROJO AMANECER PARA LOS
PUEBLOS DEL MUNDO

Wilbert Gallegos Riquelme
LA IMAGEN VISUAL DE JOKER COMO
DISPOSITIVO

Rubén Dittus
ESCRITO POR CINEASTAS.
UN LIBRO PARA GUIONISTAS

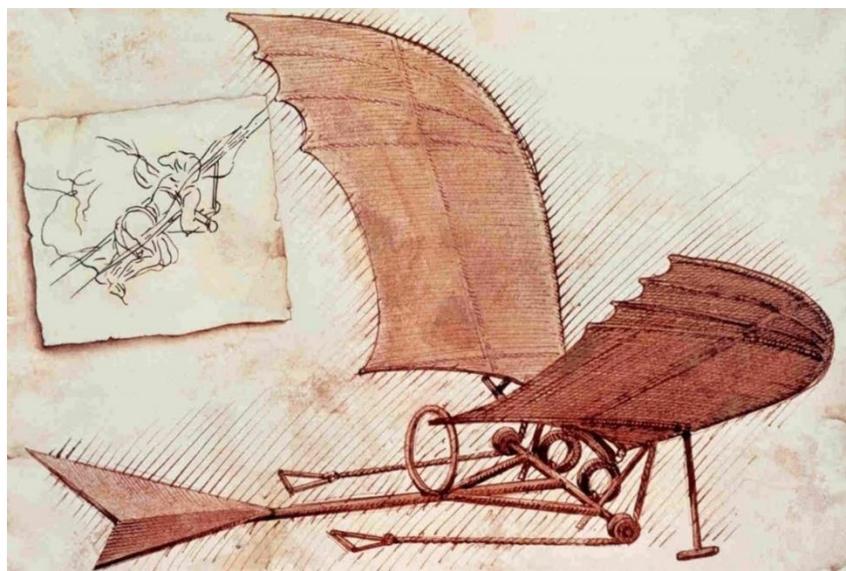


Ilustración de portada
Imagen del aeroplano, invento de Leonardo da Vinci

¿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 Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), en el International Standard Serial Number (Red ISSN), en Latindex Directorio y en ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources) y en CINECA (Consorcio Italiano de Investigación Interuniversitaria).

EQUIPO EDITORIAL

Editor

Dr. Rubén Dittus Benavente

Asistente editorial

Francisco Pino Bustos

Comité de Redacción

Gloria Favi; Pablo Segovia; Patricio Espinoza; Isabel Leal; Raúl Bendezú; Nicolás Barría; Eduardo Gallegos

Comité Científico

Dra. Elizabeth Parra (Universidad de Concepción, Chile); Dr. Felipe Aliaga (Universidad Santo Tomás, Colombia); Dr. Juan José Barreto (Universidad de los Andes, Venezuela); Dr. Rodrigo Browne (Universidad Austral de Chile); Dra. Natalia Virginia Colombo (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina); Dr. Rafael del Villar (Universidad de Chile); Dr. José Enrique Finol (Universidad de Lima); Dr. José Gavaldá (Universitat de València, España); Dra. Sandra Meza Fernández (Universidad de Chile), Dra. Olga Ostría (Universidad del Bío Bío, Chile); Dr. Héctor Ponce de la Fuente (Universidad de Chile); Dra. Charo Lacalle (Universidad Autónoma de Barcelona, España); Dr. Jaime Otazo (Universidad de la Frontera, Chile); Dra. Consuelo Vásquez (Université du Québec à Montréal, Canadá); Dr. Carlos Vidales Gonzales (Universidad de Guadalajara, México); Dr. Massimo Leone (Università di Torino, Italia).

Directorio Asociación Chilena de Semiótica (período 2024-2026)

Dra. Elizabeth Parra, Dr. Rafael del Villar, Dra. Paulina Gómez, Dr. Jorge Lagos, Mg. Patricio Espinoza.

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
revistachilenadesemiotica@gmail.com

TABLA DE CONTENIDOS

Humano – No Humano Inteligencia Artificial: Extropismo & Creatividad Álvaro Cuadra Rojas _06
Centón breve sobre Abducción y Creatividad Ricardo López Pérez _16
Semiótica de la ausencia: una reflexión teórica sobre el caso del monumento del General Baquedano Bastián García Riquelme _33
Diccionario de anglicismos y extranjerismos: un libro de cabecera Ainhoa Vásquez Mejías _41
Modelos cognitivos y biosemiosis en un evento comunicativo Arturo Morales Campos & Juan Carlos González Vidal _44
Comunicación y semiótica: Intersecciones, diálogos y algunos problemas conceptuales Carlos Vidales _55
Ruido y semiosis Mirko Lampis _76
El amante y la inocente. Análisis semiótico de la representación arquetípica en el filme <i>La bella persona</i> Ximena Díaz Santillán _89
Himno. Un rojo amanecer para los pueblos del mundo Esteban Andaur _104
La imagen visual de <i>Joker</i> como dispositivo Wilbert Gallegos Riquelme _108
Escrito por cineastas. Un libro para guionistas Rubén Dittus _116

[ARTÍCULO]

Humano – No Humano

Inteligencia Artificial: *Extropismo & Creatividad*

Álvaro Cuadra

Universidad Central del Ecuador

Email de contacto: wynnkott@gmail.com

Recibido: 18 de marzo, 2024**Aceptado:** 25 de mayo, 2024**Publicado:** 1 de agosto, 2024**Human- Non-human
Artificial Intelligence:
Extropism & Creativity****Cómo citar este artículo:**

Cuadra, A. (2024). Humano – No Humano
Inteligencia Artificial: Extropismo &
Creatividad. *Revista Chilena de Semiótica*,
20 (6-15).

Resumen

Este artículo propone una aproximación crítica al *Extropismo*, una ideología transhumanista que proclama un optimismo ilimitado frente al progreso y los avances tecnológico. Al confrontar lo *Humano* y lo *No humano* surge el concepto de asimetría, pues, por vez primera en la historia, debemos plantearnos la posibilidad cierta de que nuestro interlocutor no sea ya un semejante sino, una máquina que, eventualmente, puede llegar a superar las capacidades de sus creadores. Ya no una comunicación mediada por computadoras sino una comunicación con las computadoras.

Palabras clave

Inteligencia Artificial; Asimetría; Comunicación; Extropismo

Abstract

This article proposes a critical approach to Extropism, a transhumanist ideology that proclaims unlimited optimism in the face of progress and technological advances. When confronting the Human and the Non-human, the concept of asymmetry arises, since, for the first time in history, we must consider the certain possibility that our interlocutor is no longer a fellow human being, but rather a machine that, eventually, can overcome the capabilities of its creators. No longer a Computer Mediated Communication but a Communication with Computers.

Keywords

Artificial Intelligence; Asymmetry; Communication; Extropism

1. Extropía

Vivimos un momento paradójico de la historia en que la irrupción de la llamada *Artificial Intelligence* (AI) acontece, justamente, cuando las ciencias sociales adolecen de un déficit teórico-crítico para hacerse cargo de esta nueva realidad. Digámoslo con toda claridad, no existe una teoría crítica de la AI capaz de evaluar su alcance y sus riesgos.

La ausencia de una teoría crítica representa un riesgo más que se asocia a la AI, pues, en definitiva, esta carencia ha sido capaz de abolir la dimensión política del problema, impidiendo una reflexión seria y profunda frente a las tentativas reñidas con toda forma de humanismo.

Como señala muy lúcidamente Éric Sadin:

Una teoría crítica de la inteligencia artificial – que nos falta de modo brutal – requiere hacerse filósofo no solamente de la técnica sino de un compuesto heterogéneo que no dejó de consolidarse desde inicios del año 2000. Es el compuesto hecho de la alianza implacable entre los poderes industriales y económicos, los responsables políticos, una amplia parte del mundo universitario y científico y de los grupos de influencia de todo tipo que, bajo la apariencia de inscribirse en “el sentido de la historia” y de representar fuerzas “progresistas”, trabajan para la erradicación veloz de los principios que nos sustentan y para la propagación de un antihumanismo radical. (Sadin, 2020: 38).

Es interesante señalar que el mentado “antihumanismo radical” al que alude Sadin, encuentra su realización plena en la World Transhumanist Association, luego Humanity+ y finalmente H+, que pregona el Transhumanismo. Una forma del post-humanismo que nos promete el reino en este mundo, esto es, la inmortalidad terrenal, la superación de nuestra “naturaleza humana” a través de las ciencias de punta, tales como, Nanotecnologías, Biotecnologías, tecnologías de la Información y las llamadas ciencias Cognitivas, NBIC.

Le H+ désigne des potentialités technologiques nouvelles devenues un objectif: celui d'améliorer et d'augmenter physiquement et intellectuellement de manière disruptive les capacités humaines. Déjà des ressources scientifiques et technologiques nouvelles le permettent en partie, mais elles l'autoriseront de manière radicale dans un proche avenir selon les H+. Cet objectif d'auto transformation, de ce que l'on nommait la «nature humaine», qui était synonyme d'intangibilité, pourrait permettre dans certains scénarii H+, non seulement d'améliorer la longévité humaine, mais même de «tuer la mort» selon l'expression du H+ Maxe More, et offrir à l'homme une immortalité terrestre. (Imbert-Bouchard, 2020: 23)

Es evidente que el transhumanismo nos plantea cuestiones muy de fondo, en todos los ámbitos del quehacer humano, desde la bioética a lo social y lo político. Se trata de una ideología disruptiva que interpela y compromete los fundamentos mismos de nuestra especie.

Desde el punto de vista de la *Artificial Intelligence*, nos estamos

aproximado al momento inédito en que la dicotomía Humano/ No Humano se ha tornado una realidad inquietante que nos llena de interrogantes. Llegado el momento de un “Super Inteligencia”, la llamada “Singularidad”, ¿quién será capaz de administrarla?, ¿con qué propósitos? Bien sabemos que existe una afinidad entre los avances tecnológicos y la búsqueda de poderío militar, manipulación y control social, en fin, horizontes antropológicos que amenazan, como nunca, los caminos del porvenir.

Al leer en el presente *The Extropist Manifesto* (EM), no podemos dejar de advertir un cierto aire de familia con aquel *Manifiesto del Futurismo* (1909), publicado en francés en el diario *Le Figaro* y firmado por Filippo Tommaso Marinetti. La “extropía” quiere ser el antónimo del concepto de “entropía” y se define, al igual que el futurismo, como “an optimistic, futuristic philosophy” (EM), que actualiza y expande aquellos principios expuestos por Max More en 1998 en *The Extropian Principles*.

Recordemos que el futurismo fue una ideología de carácter estético que constituyó uno de los pilares fundamentales del movimiento revolucionario fascista en Italia, junto al nacionalismo radical y al sindicalismo revolucionario (Sterhell, 1994). Con un estilo vehemente y agresivo, el futurismo expone su “modernolatría”, la exaltación del progreso y la tecnología, la glorificación de la guerra “única higiene del mundo”: “Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio de la mujer” (El Manifiesto Futurista: 9) Junto con la apología del futuro y la lucha, hay un desprecio por el pasado para alcanzar lo absoluto: “Nos encontramos en el premonitorio extremo de los siglos... Para qué mirar atrás, cuando lo que debemos hacer es derribar los misteriosos batientes de lo imposible. El tiempo y el espacio murieron ayer. Vivimos en el absoluto, puesto que hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente” (El Manifiesto Futurista: 8).

Al examinar más de cerca los principios expuestos en el Manifiesto de la filosofía extropista o transhumanista, hay cinco enunciados en los cuales conviene demorarse y que constituyen el núcleo de esta corriente de pensamiento.

El primer principio es la “Extensión sin fin” y que es enunciado con claridad por esta ideología: “Extropists seek perpetual growth and progress in all aspects of human endeavor” (EM). Esta creencia en el crecimiento y el progreso ilimitado demuestra un optimismo, por momentos naíf, y un entusiasmo juvenil por el cuerpo y la tecnología: “We desire the technology and understanding that allows us to continually transform and augment the human body until we attain radically expanded lifespans, super-human wisdom & physical/neurological powers beyond anything we can imagine today” (EM).

El segundo principio es un llamado a “Trascender las restricciones” y que puede ser sintetizado en los siguientes términos: “extropists wish to abolish all restrictions imposed by religion, protectionism, segregation, racism, bigotry, sexism, ageism, and any of the other archaic fears and hatreds that continue to limit us today” (EM). Se advierte un reclamo de raigambre contracultural, una suerte de utopía anarquista en estado bruto. Esto se hace

mucho más evidente cuando hacen explícito su rechazo a las leyes autoritarias, a la vigilancia y el control social:

We oppose authoritarian laws, surveillance and social control. We favor freedom of speech, freedom of action and freedom of experimentation in our constant striving to transcend all limitations to human potential. We also desire the ability to direct human evolution; to rise above our present animalistic behavior of conflict and domination and to abandon all physically and psychologically unhealthy inherited traits (EM).

El tercer principio constituye, quizás, la declaración política del Extropismo. En este punto The Extropist Manifesto se distancia del Manifiesto Futurista. En efecto, mientras los futuristas se aproximaban a la ideología fascista encarnada en Benito Mussolini, los extropistas se inscriben en una ideología anarquista, declarándose abiertamente enemigos del dinero y de toda forma de propiedad. De hecho, este tercer principio se denomina “Superar la propiedad”: “We wish to reform archaic, out-dated human laws that govern possession by improving and/or annihilating terms such as ownership, copyright, patent, money and property” (EM).

El cuarto principio reafirma el fundamento anarquista, profundamente optimista: “We believe in optimism, independent thinking, personal responsibility, self-direction, self-esteem, critical thinking and respect for others.” Se advierte con nitidez un énfasis en el individuo y en la responsabilidad personal y el pensamiento independiente.

Por último, el extropismo propone el quinto principio sobre “Máquinas inteligentes”. Este punto nos parece crucial, pues, las tecnologías de la información y, en particular, la Inteligencia Artificial, es, junto a las nanotecnologías, las biotecnologías y las ciencias cognitivas el fundamento de las metas extropistas. “A primary goal of Extropism is the attainment of Friendly Artificial Intelligence. We promote the development of robots, computers, and all machines that can emulate human thought, copy minds, and attain intelligence that exceeds human” (EM).

Notemos que para los extropistas se trata de una “Friendly Artificial Intelligence”, capaz incluso de “copiar mentes” y, en el límite, superar con creces la inteligencia humana, alcanzando la “Singularidad”. Es interesante destacar que, para esta ideología, el desarrollo de la Inteligencia Artificial hará que las metas extropistas se logre de manera natural en un plazo breve: “We believe that once Intelligent AI has been developed, many of the other extropist goals will follow naturally and in short order” (EM).

Más allá del optimismo extrópico, es bueno consignar que el diagnóstico económico y social ya ha sido realizado por diversas instituciones internacionales. En un documento de enero del año 2024, titulado *Gen-AI: Artificial Intelligence and the Future of Work*, del International Monetary Fund se nos advierte:

Almost 40 percent of global employment is exposed to AI, with advanced economies at greater risk but also better poised to exploit AI benefits than emerging market and developing economies. In advanced economies, about 60 percent of jobs are exposed to AI, due to prevalence of cognitive-task-oriented

jobs. (Cazaniga, 2024)

Llama la atención que es en las economías avanzadas donde el riesgo es mayor, esto debido a que la AI se instala, precisamente, en aquellas tareas que exigen mayores competencias cognitivas.

2. AI: Creatividad

Al observar más de cerca las tecnologías de punta, caemos en cuenta que en todas ellas está implícita una nueva cosmovisión. En efecto, desde las Biotecnologías hasta las ciencias Cognitivas, pasando por las Nanotecnologías y las tecnologías de la Información, encontramos que ya no se trata, tan solo, de la así llamada “materialidad” de los fenómenos y de las energías implícitas, sino que, todas integran la Información como un factor preponderante. Solo si conjugamos Energía, Materia e Información podemos comprender los rudimentos de la biología, incluidos aquellos fenómenos complejos a nivel cognitivo. Cuando observamos un fenómeno, caemos en cuenta que los “datos” obtenidos remiten a una cierta regularidad que organiza aquello que llamamos Información.

Este redescubrimiento de la Información como factor esencial en la comprensión del multiverso en el siglo actual nos evoca la antigua noción pitagórica de *Cosmos*, en el sentido de un universo integrado y dispuesto de manera ordenada y en el límite, regido por leyes matemáticas (Guthrie, 1984). Si bien, el concepto *Cosmos* está tamizado por una cosmovisión de carácter “místico”, este hecho no desautoriza, de buenas a primeras, su carácter científico (Cornford, 1984).

En este punto debemos ser extremadamente cautos, pues es bien sabido que las metáforas maquinicas intentaron explicar el cosmos, lo mismo que hoy las “metáforas algorítmicas” quieren dar cuenta del metaverso. Pareciera que ciertos modos de significación constituidos por un *sensorium* acotado y ciertos *habitus* incorporados como patrones de pensamiento, delimitan los posibles epistemológicos y, en última instancia, el imaginario de una época histórica dada. Sin embargo, tal como se ha señalado:

La complexité de la pensée humaine ne peut être réduite au seul organe qu'est le cerveau (et dont de surcroit nous ignorons encore en grande partie les modes de fonctionnement). Elle n'est pas similaire à une numérisation du réel qui est la caractéristique de l'intelligence artificielle.

La singularidad y la complejidad del pensamiento humano ha sido advertida, tempranamente, por los artistas de la llamada *avant-garde* a principios del siglo XX. André Breton en su *Primer Manifiesto del Surrealismo*, le va a otorgar un papel preponderante a dos ámbitos de nuestra actividad psíquica, a saber: la actividad onírica y la imaginación. Queremos destacar ambos aspectos en cuanto ellos marcan una distancia con respecto a la *Artificial Intelligence*. Tanto la actividad onírica como la imaginación remiten, por cierto, a una cuestión de fondo: la creatividad.

Quizás haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro

espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente... Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibles que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención (Breton, *Manifiesto*: 26).

Hagamos notar que tanto la Información como la Imaginación constituyen para la extropía las dos cualidades de más alto valor en el universo, pues ellas son el núcleo mismo de la Inteligencia, la Creatividad y el Pensamiento Crítico, en fin, de la energía misma.

Extropy is intelligence, creativity, order, critical thinking, ingenuity and boundless energy. The most valuable material in the universe is information and the imagination to do something with it; with these two qualities there is truly no limit to what can be accomplished (EM).

Todo lo anterior plantea más preguntas que respuestas. Por de pronto, ¿es posible establecer una analogía entre la automatización de algunos procesos como en el *Net Art* y otras corrientes estéticas contemporáneas con el concepto de creatividad?, y por descabellado que parezca, ¿sueñan los robots? Y, por último, ¿es posible comunicarse con una Inteligencia Artificial?

3. AI: Comunicación con Computadoras

Una de las concepciones más contemporáneas de los estudios comunicacionales ha sido formulada por Christine Hine (2004) en la denominada *Computer Mediated Communication* (CMC). Se trata, por cierto, de un modelo comunicacional que reconoce la mediación tecnológica cuya configuración es reticular y multipolar. Es claro que la CMC representa no solo representa un paso desde lo analógico a lo digital, sino que, en rigor, nos ofrece una nueva configuración epistemológica de los estudios comunicacionales.

Conviene observar que, en efecto, CMC nos propone un nuevo sujeto de la comunicación, el usuario. Estamos ante una forma comunicacional en que los usuarios constituyen los nodos de una red, es decir: los usuarios son la componente funcional del sistema red, sin usuarios no existe la red.

La CMC parte del supuesto que la memoria ya no reside en el psiquismo de los sujetos, como en los modelos logocéntricos, en que un hablante/oyente porta un código lingüístico, la *langue*. Tampoco se trata de reconocer una memoria comunitaria de actores sociales como en los modelos pragmático-formales, la Teoría de la Acción Comunicativa, por ejemplo. La nueva forma de comunicación es de carácter tecnogenético, en cuanto exterioriza la memoria en el ámbito de lo virtual.

Con todo, el desarrollo acelerado de las tecnologías digitales nos obliga a replantear las ideas de Hine en un límite que resultaba inconcebible hace, apenas, dos décadas. Observemos que, si bien la noción de usuario se instala en el entramado de relaciones reticulares en que nodos y *links*, permiten la transferencia de información hipertextual (http), se trata de una mediación

tecnológica que acontece entre humanos capaces de comunicarse. En suma, Internet ha sido, en lo fundamental, una red que permite la relación entre inteligencias humanas.

La pregunta que surge inevitable es: ¿Qué nuevas formas puede tomar la comunicación cuando emerge una relación inédita y asimétrica entre una inteligencia humana y una inteligencia no humana? ¿Cómo concebir la comunicación hombre – máquina en los años venideros? ¿Es posible una Comunicación ya no Mediada por Computadoras como ha sido la CMC, sino, *una Comunicación CON Computadoras CCC?*

Si bien la interrogante planteada pareciera muy novedosa, debemos reconocer que, de una manera todavía muy precaria, los estudios comunicacionales han intentado responder a esta cuestión. Nos referimos, por cierto, a la teoría matemática de Shannon y Weaver propuesta en 1949.

El pensamiento, desde nuestro punto de vista, está íntimamente ligado al fenómeno de la significación, esto es, al lenguaje, a los signos. Notemos que el objeto de una teoría de la información no son los signos, más bien, estaríamos ante: “unidades de transmisión que pueden computarse cuantitativamente, e independientemente de su significado posible, dichas unidades se denominan SEÑALES, pero no signos” (Eco, 2000, 42). Esto nos ha llevado a pensar que las máquinas no poseen inteligencia porque no son capaces de significar. La significación nace del encuentro entre un estímulo, un significante, que entra en relación con una imagen mental, un significado. De este modo, la serie fáctica se conecta con la serie virtual psíquica a través de *perceptos* capaces de generar *conceptos*.

Al utilizar un ábaco, una calculadora o un procesador de textos, resulta claro que estamos utilizando herramientas que carecen de habilidades cognitivas. Se trata, más bien, de instrumentos que aceleran y amplifican nuestras posibilidades para realizar tareas específicas como calcular o escribir.

Durante milenios, hemos asumido que la inteligencia es una cualidad exclusiva de la especie humana. Esta cualidad de nuestra especie se entiende, de manera muy sucinta, como la capacidad de resolver problemas. Una de las muchas definiciones de inteligencia y que han sido propuestas desde diversas disciplinas (Russell & Norvig, 2004).

En pocas palabras, las máquinas no piensan, sino que obedecen nuestras instrucciones. En los albores del presente siglo, estamos presenciando la aparición de las primeras máquinas que ya no solo obedecen instrucciones, sino que, son capaces de un nivel de aprendizaje. Por vez primera en nuestra historia, nos podemos comunicar con un entorno maquínico inteligente.

4. AI: Asimetrías

La AI, *Artificial Intelligence*, se ha convertido en una expresión muy de moda en la actualidad, aunque, debemos reconocer que el anhelo de fabricar un ser animado e inteligente está presente en la mitología desde hace siglos,

como nos evoca, por ejemplo, Jorge Luis Borges en su poema *El Gólem*.

Hoy, aquel lejano anhelo de construir un gólem se está tornando realidad y frente al cual debemos tomar ciertas precauciones. El advenimiento de la AI ya ha sido advertido por muchos autores. Así, por ejemplo, Van Dijk escribe: “La socialidad online es cada vez más el resultado de una coproducción entre humanos y máquinas.” (Van Dijk, 2016: 37).

Para examinar este nuevo tipo de inteligencia, podemos reconocer – a lo menos – dos niveles de análisis. En primer lugar, es necesario advertir la asimetría que se produce entre la inteligencia humana y una inteligencia otra. En segundo lugar, debemos evaluar la capacidad cognitiva de los nuevos aparatos.

Utilizamos el término “asimetría” en su sentido de desequilibrio, desproporción, entre la noción de “inteligencia humana” y la llamada “inteligencia artificial” En rigor, estamos comparando, por vez primera, dos modalidades de inteligencia, a saber, lo Humano con lo No Humano.

Se trata, en principio, de una “asimetría moderada”, pues en última instancia, lo que hemos llamado *Artificial Intelligence*, es un artificio de factura humana. Al señalar que la AI es una construcción humana, queremos subrayar que más allá de una topología física subyace una topología lógica. Ahora bien, la topología lógica va a configurar una secuencia de información de acuerdo con lo que nuestra capacidad cognitiva indica como “lógico” Esto se hace evidente en la llamada “lógica binaria” con que operan nuestros equipos, basados en el Cero y el Uno. Como valores absolutos On-Off. Podemos advertir que esta “lógica binaria” se sostiene en la *episteme* aristotélica, en cuanto reconocemos en la oposición del “binary digits” la ley del tercero excluido y la ley de no contradicción.

El verdadero problema surge cuando intentamos concebir una “asimetría radical”, esto es, una asimetría que nos confronta a lo “inconcebible” Esto es posible solo frente a una inteligencia que no es de factura humana. Una forma de inteligencia de la cual desconocemos su topología lógica, pero en la cual reconocemos su presencia. Sea que se trate de una señal exosemiótica o, de una super inteligencia artificial que nos resulte totalmente asimétrica, será inevitable que, en un primer momento, nos pueda parecer “ilógico”, incomprensible. Esto nos lleva, en el límite, a ese sentimiento de extrañeza abisal, lo “no familiar”, aquello que Sigmund Freud denominó *unheimlich* (Freud, 1973)

Si desde la perspectiva de la asimetría estamos, apenas, en una etapa rudimentaria, habría que decir lo mismo al observar las capacidades cognitivas de nuestras herramientas. En efecto, estamos en un primer nivel de inteligencia descrita como “estrecha” –*Artificial Narrow Intelligence* (ANI)– que se refiere, en lo fundamental a procesos de automatización, más sofisticados y de alto nivel que están marcando el estado de avance actual en el desarrollo de equipos inteligentes (Manovich, 2006). Podemos afirmar que el estado actual de la AI es, en lo fundamental, correlativa: “Es un motor de clasificación y de distribución de hechos que caracteriza la naturaleza de la intelección robotizada, cuyo destino es ampliar continuamente estas aptitudes fundamentales” (Sadin, 2022: 117).

En los próximos años se espera alcanzar una inteligencia equivalente a la humana, es decir, ser capaces de construir una *Artificial General Intelligence* (AGI). En la hora actual, los dispositivos inteligentes de que disponemos se inscriben en una “asimetría moderada”, es decir, todavía somos capaces de reconocer en ellos las huellas de nuestra propia inteligencia.

El horizonte de los avances y de la investigación actual apunta hacia una *Artificial Super Intelligence* (ASI). Ese incierto futuro ha sido llamado por algunos la “Singularidad”, pues una inteligencia muy superior a la humana nos llevaría al límite de aquello que hemos llamado “asimetría radical”, un momento crucial de nuestra historia en que deberemos enfrentar lo inconcebible.

Surge una última pregunta: ¿Es posible construir una inteligencia artificial cuya asimetría represente una discontinuidad con nuestras competencias cognitivas, al punto de resultar una topología lógica completamente otra, desconocida y muy superior a la de sus creadores?

Referencias

- BENJAMIN, W. (1973). “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos* (17-59). Madrid: Taurus.
- BRETON, A. (1985). *Primer manifiesto surrealista*. Barcelona: Labor.
- CAZZANIGA et al. (2024). “Gen-AI: Artificial Intelligence and the Future of Work.” IMF Staff Discussion Note SDN2024/001, International Monetary Fund, Washington, DC.
- CORNFORD, F. (1984). *De la religión a la filosofía*. Barcelona: Ariel.
- COSTA, F. (2021). *Tecnoceno*. Buenos Aires: Taurus.
- FREUD, S. (1973). “Lo siniestro” (CIX), en *Obras Completas* (Vol. 3). Ed. Biblioteca Nueva España, 2483-2505.
- GUTHRIE, W.K.C. (1984) *Historia de la filosofía griega*. Madrid. Editorial Gredos
- EM (sin fecha). *The Extropist Manifesto* (Documento en línea)
<http://www.extropism.com/post/393563122/the-extropist-manifesto>
- Han, B-Ch. (2022). *Infocracia*. Madrid: Taurus.
- IMBERT-BOUCHARD, N. (2020) *Nouvelles Technologies et Transhumanisme*.
https://www.academia.edu/40433454/Nouvelles_Technologies_et_Transhumanisme_De_l_intelligence_artificielle_à_lintelligence_de_la_foi
- STERNHELL, Z (1994). *El nacimiento de la ideología fascista*. Madrid: Siglo XXI.
- LARSON, E. (2022). *El mito de la inteligencia artificial*. Madrid: Shackleton Books.
- RUSSELL, S. y P. Norvig. (2004). *Inteligencia Artificial. Un enfoque moderno*. Madrid: Pearson Educación.

SADIN, É. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo*. Buenos Aires: Caja Negra.

___ (2022). *La humanidad aumentada*. Buenos Aires: Caja Negra.

STERNHELL, Z (1994). *El nacimiento de la ideología fascista*. Madrid: Siglo XXI.

VAN DIJK, J. (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

[ARTÍCULO]

Centón breve sobre *Abducción y Creatividad*

Ricardo López Pérez

Universidad de Chile

Email de contacto: rilopez@uchile.cl

Recibido: 29 de diciembre, 2023

Aceptado: 10 de marzo, 2024

Publicado: 1 de agosto, 2024

Nota del editor: Documento de discusión presentado en el Núcleo de Estudios Percianos (NEP Chile). Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, en agosto de 2023.

Brief “centon” about Abduction and Creativity

Cómo citar este artículo:

López Pérez, R. (2024). Centón breve sobre Abducción y Creatividad. *Revista Chilena de Semiótica*, 20 (16-32).

Resumen

El vocablo *centón* proviene del latín. Originalmente nombraba una colcha o frazada fabricada con retazos de diferentes colores. Más adelante se usó para designar metafóricamente un escrito compuesto por textos diversos, ya publicados, de uno o varios autores. Al comienzo no tenía un sentido peyorativo, en la medida en que se inspiraba en un objetivo de divulgación y no se consideraba como un plagio. En la actualidad, debido al control académico y a una mayor exigencia de originalidad, llega incluso a ser un estigma. Aun así, un centón recuerda la naturaleza básica del proceso creativo, que siempre supone una apropiación de elementos anteriores. En este artículo se lo utiliza para designar especialmente un conjunto desordenado de elementos (autores, anécdotas, ideas, relatos, máximas), que sin embargo sigue un rastro y mantiene una articulación. El propósito declarado es presentar algunas propuestas, acaso sólo unas provocaciones, cuya aspiración es mostrar un vínculo entre dos procesos diferenciados, pero interconectados: abducción y creatividad.

Palabras clave

Abducción; Creatividad; Imaginación; Conectividad.

Abstract

The word “centón” comes from Latin. Originally it named a quilt or blanket made with scraps of different colors. Later it was used to metaphorically designate a writing composed of diverse texts, already published, by one or more authors. At the beginning it did not have a pejorative meaning, to the extent that it was inspired by a dissemination objective and was not considered plagiarism. Nowadays, due to academic control and a greater demand for originality, it even becomes a stigma. Still, a centón recalls the basic nature of the creative process, which always involves an appropriation of previous elements. In this article it is used to designate especially a disordered set of elements (authors, anecdotes, ideas, stories, maxims), which nevertheless follows a trace and maintains an articulation. The stated purpose is to present some proposals, perhaps just some provocations, whose aspiration is to show a link between two differentiated but interconnected processes: abduction and creativity.

Keywords

Abduction; Creativity; Imagination; Connectivity.

"Atesora tus excepciones", William Bateson. | "Dos excesos: excluir la razón y no admitir más que la razón", Pascal. | "El genuino viaje del descubrimiento no consiste en buscar nuevas tierras, sino en mirar con nuevos ojos", Marcel Proust. | "Todo el que aspire a ser un auténtico científico debe dedicar al menos media hora diaria a pensar al contrario de sus colegas", Albert Einstein. | "Un método que reduce el descubrimiento a la aplicación de reglas uniformes, que de un hombre paciente hace un gran geómetra, no es verdaderamente creador", Henri Poincare

Existe una extendida sensibilidad intelectual para la cual los procesos de construcción de conocimiento, así como los procesos de la creatividad en general, son incomprensibles atribuyendo todos los méritos y responsabilidades a la razón y la lógica. Una vieja anécdota puede servir para introducir este planteamiento.

Según una narración del arquitecto romano Marco Vitruvio (I aC), un viejo Rey de Siracusa llamado Hierón II, satisfecho de sus triunfos y pleno de felicidad, decidió ofrecer un homenaje a los dioses. Para tal efecto, acordó la fabricación de una valiosa corona con un experto artesano, a quien entregó una cantidad suficiente de oro. Con la corona en sus manos, el rey fue invadido por una inquietante desconfianza: ¿Se habrá utilizado todo el oro? ¿Estará sólo en la superficie, y bajo la apariencia un metal innoble, tal vez plomo? ¿Cómo saberlo? Quiso tener certeza; experimentó con urgencia la necesidad de saber si efectivamente se había fabricado con el precioso metal.

Pero el asunto no era fácil; surgió una primera dificultad, debido a la imposibilidad de observar el interior de la corona sin destruirla. Entonces hizo llamar a Arquímedes, un importante sabio de la corte, quien reconoció que estaba superado por el problema, debido a la forma irregular de la corona. Por cierto, él sabía que a igual volumen los distintos metales tienen diferente peso, de modo que con ese dato se podría estimar el metal del cual estaba hecha la corona. Pero el volumen era imposible de calcular debido a su forma irregular. El rey insistió, y conforme a su investidura exigió una respuesta.

El dilema era claro: resolvía el acertijo o pagaba con su cabeza. Sin alternativa, Arquímedes trabajó duramente, estudió y consultó, pero no llegó a ningún resultado positivo. Comprendió que sus días estaban contados; decidió darse un baño de tina y presentarse ante el rey con su mejor aspecto. Sumergido en el agua de pronto encontró la respuesta. La leyenda cuenta que saltó de la bañera y corrió desnudo por la ciudad gritando ¡Eureka!... ¡Eureka! Allí estaba la solución; su mente perspicaz fue capaz de interpretar el significado de lo que ocurría ante sus ojos. Su cuerpo al entrar en la tina desplazó una cantidad de agua equivalente a su volumen, de modo que ahora podría medirse con facilidad lo que antes parecía imposible.

La forma irregular de la corona, como la de su cuerpo, ya no importaban. Bastaba con tomar la corona e introducirla en un recipiente con agua, para luego observar el aumento del nivel. En este contexto, la exclamación ¡eureka! es una expresión de júbilo, y significa aproximadamente

¡lo encontré! Ahora Arquímedes (pequeño detalle) podía conservar su cabeza. De paso dio lugar a una historia que muestra con extrema sencillez un asunto de especial complejidad: el modo inesperado, ajeno a cualquier anticipación, como se abren los caminos que utilizan muchas veces el pensamiento y la creatividad.

"Dos peligros amenazan sin cesar al mundo: el orden y el desorden", Paul Valéry. | "No te acostumbres a mover un solo pie", Miyamoto Musashi. | "Cuando no se dicen pareceres contrarios no es posible escoger y tomar lo mejor", Heródoto. | "Lo opuesto al individuo creativo es el pedante, el esclavo del hábito, cuyo pensamiento y comportamiento discurren por vías rígidas", Arthur Koestler. | "Busquen materiales para su creación en todo lo que les rodea; miren los dibujos fantásticos de las nubes, las manchas de moho en la casa vecina", Leonardo da Vinci.

Abducción es un salto de la mente para proyectarse hacia algo nuevo, a partir de elementos conocidos. Un movimiento discontinuo del pensamiento que encuentra algo no previsto; ni siquiera necesariamente implícito en la información original. Un impulso hacia delante, un salto productivo, un gesto intelectual de ruptura y de propuesta. Una elevación transformadora, llena de promesa y de riesgo.

Precisamente, la elevación de una mente inquieta es lo que representa René Magritte en su autorretrato *Clarividencia*:



El modelo no corresponde al retrato; el cuadro no reproduce al modelo. Eso es evidente, pero lo es también que el cuadro comienza con el modelo, de otro modo no podría existir. Hay algo que está en la experiencia y algo que aporta el pensamiento.

El vocablo *abducción* tiene sus primeros antecedentes en la obra de Aristóteles. En efecto, de modo todavía preliminar se menciona en los *Primeros analíticos* con la palabra *apagogé*. Tiempo después adopta su actual etimología latina para designar un movimiento de alejamiento, de conducir lejos, de llevar más allá. El filósofo Charles S. Peirce lo retoma y lo ubica en relación con la *inducción* y la *deducción*, formando el conjunto de las tres clases elementales del razonamiento. Lo define como un proceso por el cual se forma una hipótesis explicativa, agregando que es la única operación lógica que

introduce nuevas ideas, respecto de la información disponible (1970).

La abducción ocupa un espacio vacío que no alcanzan a llenar otras formas del razonamiento. Es una conjetura que contiene una explicación provisoria respecto a un fenómeno; una anticipación, un evento probable, en donde nada está asegurado: “probabilidades subjetivas o explicaciones probables” (2010: 126).

Se asocia así a un tipo de productividad intelectual que avanza fuera de los límites de lo obvio. Peirce jamás ocultó su amor a la verdad, ni su convicción de que podía ser alcanzada. Sin embargo, al mismo tiempo, tenía claro que esta no es una cuestión asegurada o de solución expedita. Metafóricamente insistió en el esfuerzo, la preparación y el propósito, validando con ello la libertad de la búsqueda y el vagabundeo intelectual: “El genuino razonamiento consiste en estirar el arco de la verdad con intensión en la mirada, con energía en el brazo” (citado en Haack, 2008). No hay gratuidad; no hay recepción pasiva. El conocimiento enfrenta a las personas con riesgos mayores y a recorridos sin término.

Acudiendo a terminología de tradición kantiana, Peirce agrega: “Es la única clase de razonamiento que proporciona nuevas ideas, la única clase que es, en este sentido, sintética” (2010: 125). Kant definió los juicios sintéticos como aquellos en que el predicado añade algo al concepto de sujeto. Así, la abducción es sintética porque corre los límites y expande el universo de lo posible. Eso explica que esta operación sea la responsable de engendrar las conjeturas y las teorías, que, por cierto, jamás surgen de la inducción o la deducción, y por el contrario resultan de la imaginación creadora.

Como concepto, la abducción es fundamental para comprender los procesos relacionados con el descubrimiento científico y la creatividad humana, en todas sus dimensiones. Es, precisamente, una clave para entender aquellos recorridos intelectuales que cruzan fuera de los límites de lo observable. Un rasgo definido de la abducción es que en ella se funden la lógica con la imaginación.

Peirce quiere superar esas formas sesgadas y reduccionistas de la razón, que consagraron sucesivamente el racionalismo de la Modernidad, la Ilustración y el Positivismo. Movimientos intelectuales, todos ellos, que, al margen de sus evidentes méritos, se negaron a reconocer las credenciales de la imaginación. Para este autor, la creatividad es parte de la razón; está en su modo propio de funcionar. Lo creativo no sólo es valioso y original, en la medida en que es parte de la razón, también es inteligible y por tanto comunicable.

Así, la abducción, en tanto se vincula con la creatividad, deja de tener un sentido estricto ligado a la construcción de conjeturas o teorías, y se ubica preferentemente en un plano de ruptura respecto al pensamiento lineal, antitético y reductor. Al asociar abducción y creatividad, es preciso comprender que la abducción deja de ser una operación enteramente lógica.

Desde la perspectiva de la creatividad, se pueden distinguir en principio varias formas reconocer un vínculo con la idea de abducción. En primer lugar, debe entenderse que la creatividad es una manera de utilizar

provechosamente lo que tenemos, en un movimiento que tiene mucho de recursivo. En cualquier creación siempre interviene el tiempo y la memoria: elementos conocidos son ahora proyectados en nuevas dimensiones. En seguida, la creatividad como una capacidad humana que se despliega como un movimiento crítico, surgido de una pregunta, de una insatisfacción, de una tensión inicial, y que decanta en ruptura y discontinuidad. Finalmente, igual que la abducción, la creatividad es un potencial directamente ligado al pensamiento divergente y la imaginación.

Existen numerosas maneras de definir la creatividad, de acuerdo con distintos énfasis y extensiones. La siguiente es una fórmula rápida y económica: Hacer un uso infinito de recursos finitos. También, se puede decir que supone ocuparse simultáneamente de lo probable y de lo improbable, o bien de enfrentar la realidad con irrealidades.

Una definición algo más descriptiva es la siguiente: Capacidad para formar combinaciones, para relacionar o reestructurar elementos conocidos, con el fin de alcanzar resultados, ideas o productos, a la vez originales y relevantes. Esta capacidad se pone en juego a partir de algún problema o al menos una insatisfacción o tensión inicial, y puede atribuirse a las personas, grupos, organizaciones y también a toda una cultura. La creatividad está íntimamente vinculada a la capacidad que poseen las personas para formular nuevos problemas y preguntas, en lugar de depender de otros para que lo hagan; acompañada de una motivación y perseverancia puestas al servicio de la búsqueda de soluciones y de respuestas (López, 2023).

"Guárdenos Dios de la visión única y del sueño de Newton", William Blake. | "Ni Platón encontró el primer fundamento ni nadie lo ha encontrado jamás", Roberto Torretti. | "Hemos aprendido que una razón cerrada usurpaba el sitio de la racionalidad", Edgar morin. | "Las normas absolutas, las que no dependen de ningún factor, podrán existir en el cielo, pero no en esta tierra", Paul Feyerabend. | "Continuamente debemos aprender a desaprender mucho de lo que hemos aprendido, y aprender a aprender lo que no se nos ha enseñado", Ronald Laing.

La Modernidad llegó a tener tal confianza en la razón que se sintió autorizada para despreciar otras propiedades del espíritu.

En sus célebres *Meditaciones Metafísicas*, por ejemplo, Descartes descalifica resueltamente la imaginación. Luego de establecer sobre bases estrictamente racionales el fundamento de todo conocimiento verdadero, y la misma existencia de Dios, afirma que ya no necesita la imaginación. Reconoce la fuerza de imaginar como algo que efectivamente existe en él, pero la concibe como algo muy distinto del ejercicio de la razón: "Así conozco que necesito una particular contención del espíritu para imaginar, la que no hace falta para concebir; y esta particular contención del espíritu muestra evidentemente la diferencia que existe entre la imaginación y la intelección o concepción pura. (...) Observo, además, que esta fuerza de imaginar que existe en mí, en cuanto es diferente de la potencia de concebir, no es de ningún modo necesaria a mi naturaleza o a mi esencia, es decir, a la esencia de mi espíritu; pues, aunque no la tuviese, no hay duda de que seguiría siendo el mismo que soy ahora, de donde parece que se puede concluir que aquella depende de una cosa que se

distingue de mi espíritu” (1967: 271-72).

El optimismo cartesiano, expresado sin reservas en el *Discurso del Método*, lleva a decir que la razón es la cosa mejor repartida del mundo, naturalmente igual en todos los hombres, y presente toda entera en cada uno. A la vista de la increíble diversidad de los hombres y las sociedades, Descartes no vuelve atrás y más bien prepara el camino para su propuesta de un método absoluto: “La diversidad de nuestras opiniones no proviene de que algunos sean más razonables que los otros, sino sólo de que conducimos nuestros pensamientos por diversos caminos y no consideramos las mismas cosas. Pues no es suficiente tener buen espíritu, lo principal es aplicarlo bien. Las almas más grandes son capaces de los mayores vicios lo mismo que de las mayores virtudes; y los que sólo avanzan lentamente pueden avanzar mucho más, si siguen siempre el camino recto, que los que corren y se alejan de él” (1967: 136).

La diversidad es un espejismo, no hay mérito en ella, así se supone. La experiencia particular que lleva a cada hombre a situarse de un modo propio frente a los hechos no tiene sustento ni es inevitable. Descartes apuesta al “camino recto”, al método seguro que permite utilizar toda la razón, que conduce sin sombras al mismo destino. La razón, y sólo ella, es el apoyo legítimo de la interpretación de lo real: “Habiendo una sola verdad de cada cosa, cualquiera que la encuentre sabe acerca de ella todo lo que se puede saber” (1967: 151).

Por la misma época, comienzos del XVII, el filósofo inglés Francis Bacon está convencido de que el conocimiento es poder. Supone que se puede controlar la naturaleza, y hasta darle ordenes, mediante el descubrimiento de las leyes fundamentales que la gobiernan. En el *Novum Organum* propone un nuevo método para alcanzar un conocimiento seguro, científico, verdadero, apoyado en la observación y la inducción. No duda que a partir de estas prácticas rigurosas se pueden superar los distintos obstáculos que hasta ese momento han frenado la búsqueda del conocimiento. Como en Descartes, su confianza en el método es tan acentuada, que las capacidades y el esfuerzo que cada persona pone en sus intentos pasan a un segundo plano. Escribe: “A los autores antiguos, o mejor dicho a todos, quédales su gloria, ya que aquí no se establece una comparación de ingenio y capacidades, sino de métodos; y yo no desempeño papel de juez, sino de guía” (2003: 83).

Al final, Bacon llega también a descalificar a la imaginación, diciendo que ésta difícilmente produce ciencia, de modo que “debe entenderse más bien como placer o juego de ingenio antes que como ciencia” (1971: 403).

El paso del tiempo no mejora las condiciones para la imaginación. El ilustrado Jean D’Alambert escribe en el *Discurso Preliminar de la Encyclopédie*: “Estas tres facultades forman por lo pronto las tres divisiones generales de nuestro sistema y los tres objetos generales de los conocimientos humanos: la Historia, que es cosa de la memoria; la Filosofía, que es fruto de la razón, y las Bellas Artes, que nacen de la imaginación. Si ponemos la razón antes de la imaginación, es porque este orden nos parece muy fundado y conforme al progreso natural de las operaciones del espíritu: la imaginación es una facultad creadora; el espíritu, antes de pensar en crear, comienza por razonar

sobre lo que ve y lo que conoce. (...) En fin, si examinamos los progresos de la razón en sus operaciones sucesivas, nos convenceremos más aún de que aquélla debe preceder a la imaginación en el orden de nuestras facultades" (1985: 79).

Los resultados del espíritu humano quedan ordenados de manera esquemática, a partir de una distinción trivial en la cual a la imaginación le toca un lugar secundario. Poco después, en el XIX, Auguste Comte todavía cree tener buenas razones para rebajar la imaginación. En momentos en que el progreso continuo de la historia, según su particular interpretación, materializa el "régimen definitivo de la razón humana", la imaginación queda sin remedio ubicada en una condición subordinada. Así lo expresa en el *Discurso Sobre el Espíritu Positivo*: "Cualquiera que sea el modo racional o experimental de llegar a su descubrimiento, su eficacia científica resulta exclusivamente de su conformidad, directa o indirecta, con los fenómenos observados. La pura imaginación pierde irrevocablemente su antigua supremacía mental y se subordina necesariamente a la observación, de manera adecuada para construir un estado lógico plenamente normal" (2000: 28).

La razón es superior, la imaginación carece de méritos: así queda establecido después de una larga tradición en que la racionalidad hace su despliegue hasta un punto en que ya no tiene contrapeso. Todo esto, posiblemente, como un eco de una campaña larga. Una profunda desconfianza en la imaginación aparece tempranamente con Platón, y está expresada de modo muy visible en su proyecto de una República ideal, en donde los poetas están excluidos (*República*, 377c, 387b, 391e, 817a). Así, en este escenario, el clímax llegará inevitablemente y se produce cuando se asimila ciencia y conocimiento. La ciencia aparece como el grado más alto de conocimiento posible, como el conocimiento por excelencia, y como una actividad que progresa por acumulación, convencida de que puede lograr la objetividad a partir de observaciones neutrales.

Resulta evidente que un enfoque tan dicotómico es insuficiente, porque las ideas que han moldeado la cultura occidental no han surgido del método científico, sino de la imaginación creadora. La ciencia es una empresa humana de incommensurables proyecciones, por su amplio impacto para la sociedad, pero está muy lejos de ser una expresión en línea causal con la razón y la lógica. No puede ser completo un enfoque que enfatiza la importancia de la razón como una empresa autónoma, ajena a la imaginación, la fantasía o la divergencia.

Hace falta también un enfoque desde la creatividad, que dé cuenta no sólo de los problemas y sus eventuales soluciones, sino también de cómo surgen, se formulan y se reformulan esos mismos problemas. Un enfoque que se haga cargo del hecho de que las nuevas ideas, con frecuencia rechazadas, no son simplemente el resultado de procesos algorítmicos ni se explican desde un monismo metodológico. Es preciso, por ello, prestar atención a las formas del pensamiento divergente: a ese tipo de pensamiento capaz de romper estructuras, abrir recorridos no previstos, e incluso acercarse al absurdo (López, 2009, 2023).

"Se trata de desacreditar la realidad", Salvador Dalí. | "Busca la simplicidad, pero desconfía de ella", Alfred Whitehead. | "El hombre que posee fantasía se propone construir carros", Hesíodo. | "El poeta maldito se entretiene tirándole pájaros a las piedras", Nicanor Parra. | "Demasiado a menudo hemos perdido de vista las conexiones entre lo maravilloso y lo habitual", David Perkins. | "Debo andar con el viento y el agua, abrir ventanas, echar abajo puertas, romper muros, iluminar rincones", Pablo Neruda.

Alguna justificación tenía André Bretón, cuando entrado ya el siglo XX emprendió una apasionada defensa de la imaginación. En sus *Manifiestos del Surrealismo* se puede leer: "Tan solo la imaginación me permite saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño" (...); "No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación" (...); "Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario" (1969: 19 y ss.).

Bretón escapa de las rígidas antinomias, tan propias de nuestra cultura, que reducen las opciones, niegan el movimiento, e impiden al hombre salir de la mediocridad: "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. (...) El punto al que nos hemos referido es aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción" (1969: 162-63).

La imaginación es un concepto de larga tradición en la filosofía. Para David Hume, tiene la función de relacionar unas ideas con otras siguiendo una ley propia, esto es, vinculándolas de un modo libre. Las obras de la imaginación, dice Virginia Wolf, son como telas de araña: están atadas a la realidad, muy levemente quizá, pero atada por las cuatro puntas. La memoria, en cambio, reúne las ideas en el mismo orden en que aparecieron al sujeto que conoce. La imaginación no tiene límites, elabora ideas y proyectos a partir de los elementos que encuentran en la memoria. Para el psicólogo ruso Lev Vigostsky, su principal característica es la capacidad para combinar y crear a partir del material que le proporciona la experiencia.

La imaginación contribuye a enriquecer en el hombre sus posibilidades de pensar, de sentir, de vivir y por cierto de crear. Ninguna de las manifestaciones de la creatividad humana sería comprensible sin recurrir al concepto de imaginación, pero al mismo tiempo ningún proyecto creativo sería posible sin la razón y la lógica. Jean Chevalier afirma que la imaginación ya no puede ser vilipendiada como "la loca de la casa", y cree más bien que debe ser considerada como la hermana gemela de la razón, inspiradora de muchos descubrimientos y del progreso: "Los símbolos están en el centro, son el corazón de esta vida imaginativa. Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo íntimo" (2003: 15).

Es preciso entonces comprender que la imaginación es un modo

particular del pensar, que incluye como elemento decisivo la capacidad de centrarse en lo que podría ser y no sólo en lo actual o concreto. Kieran Egan problematiza sobre el empleo cotidiano de la palabra imaginación, para concluir finalmente: "Caemos en la cuenta de que la imaginación no es simplemente la capacidad de formar imágenes, sino una capacidad de pensar de una manera particular. Una forma de pensar que incluye, como elemento decisivo, la capacidad de pensar lo posible antes que lo solamente real" (1999: 15).

"El infierno es un lugar en donde nada conecta con nada", Dante. | "Lo real es la realización de una posibilidad entre muchas", Ilya Prigogine. | "Que Dios me ampare de considerar completa cualquier cosa", Herman Melville. | "No es ser el primero en ver algo nuevo, sino en ver como si fuesen nuevas las cosas viejas y conocidas, vistas y revistas, lo que distingue a los cerebros verdaderamente originales", Friedrich Nietzsche.

Un concepto clave para comprender los procesos creativos es la conectividad. Expresa la idea de relacionar e integrar elementos, es decir, buscar la unidad, la combinatoriedad, las asociaciones múltiples, la reorganización y reestructuración de lo existente. En síntesis, significa que en el curso del proceso creativo tiene lugar alguna forma de actividad relacional. Con esto se releva el hecho de que se crea a partir de la experiencia acumulada y de los elementos disponibles en la realidad conocida, dejando de lado la pretensión de arrancar de la nada; opción ciertamente fuera de lugar para cualquier mortal.

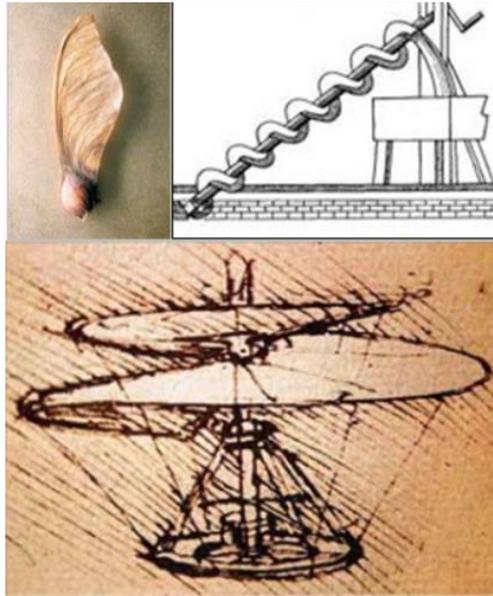
Los resultados creativos dependen de los vínculos que se establecen entre elementos diferentes, de manera que una buena forma de favorecer la creatividad es planear actividades, conforme a lo que podríamos llamar un principio de conectividad múltiple. Esto es, una organización que favorezca al máximo la posibilidad de generar distintas formas y tipos de conectividad. Una cosa es tener experiencias y conocimientos, y otra cosa distinta saber utilizarlos. Es evidente que una experiencia diversificada y un saber amplio pueden ser una buena base para la creación, pero es igualmente evidente que la simple acumulación no ofrece ninguna garantía. Se puede hacer mucho con poco, y muy poco con mucho. La acumulación es un aspecto deseable en la formación creativa, como lo es la disponibilidad y acceso a los bienes culturales, pero aquí no se resuelve el misterio de la creatividad (López, 2009, 2023).

La psicóloga cognitiva Margaret Boden, afirma: "En resumen, aun si supiésemos el contenido completo de la mente de alguien, la complicación producida por sus poderes asociativos impediría una predicción detallada de sus pensamientos" (1994: 313). Al final, los recursos disponibles pueden ser los mismos para todos, incluso pueden ser equivalentes los procesos de pensamiento, pero sólo algunas personas o grupos obtendrán con ellos resultados excepcionales.

Conectividad es un concepto poderoso si se lo reconoce con amplitud, puesto que supone la voluntad de moverse en un espacio sin antítesis insalvables o contradicciones definitivas. Su aspecto más evidente supone destacar el encuentro de realidades distintas y previamente distanciadas,

para generar una realidad nueva que las integra, o bien admitir la importancia de introducir discontinuidad en una perspectiva consagrada.

León Tolstoi al relatar cómo surgió uno de sus personajes dice: “Yo tomé a Tania, la mezclé con Sonia, y surgió Natasha”. García Lorca explica que la poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio. Gutenberg inventa la imprenta uniendo una prensa para hacer vino con unos sellos destinados a lacrar correspondencia. Borges nos cuenta: “Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, y de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos”. Laennec observa unos niños que juegan saludándose a través de un tubo y concibe el estetoscopio. Palamedes inventa la letra “Y” observando las alas de los pájaros durante el vuelo. Solón se desprende de la alternativa cerrada entre tiranía y oligarquía, y crea la democracia. Los Cabiros, hijos de Hefesto, observan un cangrejo y fabrican unas tenazas para trabajar en la fragua. Talos, sobrino del gran artesano Dédalo, inventa la sierra al tomar casualmente un espinazo de pescado y utilizarla para cortar una rama. Magritte activa con su pintura un poder evocador y poético al producir asociaciones conflictivas entre elementos muy distantes. André Breton describe un collage de Max Ernst diciendo: “Una maravillosa capacidad para abarcar dos realidades mutuamente distantes”.



Mención especial para el tenaz observador que fue Leonardo da Vinci. Se sabe que ocupaba horas en el campo para acercarse a cada detalle: las formas de las nubes, el agua que corre en un arroyo, el vuelo de los pájaros, las hojas de los árboles... Había observado muchas veces la semilla del Arce, y en particular capturaba su atención ese extraño movimiento giratorio que seguía al caer. También leía; pese a sus limitaciones en el uso del latín y otras lenguas que no fueran la propia, su curiosidad lo acercó a los libros antiguos. Sabía de la existencia del tornillo sin fin, concebido inicialmente en el siglo III

aC por Arquímedes. En su mente fértil, con todas sus diferencias, estos elementos estaban relacionados. Del mismo modo que el agua podía subir por el tornillo, también podría hacerlo el aire; del mismo modo que la semilla giraba mientras caía lentamente, podría hacerlo una estructura diseñada imitando su forma. Al final, en un paso creativo de tremenda significación, imaginó un artefacto que podía ascender y descender girando sobre sí mismo (incluido su ocupante). Nunca llegó a construirlo, y es probable que no hubiese funcionado como lo esperaba; pero allí quedó bosquejado el primer pariente remoto del actual helicóptero y del dron.

Jorge Luis Borges es un escritor que con singular brillo ha ejemplificado la conectividad. En *La Biblioteca de Babel* escribe: “Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*” (1971: 85).

También en *Del Culto de los Libros*: “El tratado *Sefer Yetsirah* (Libro de la Formación), redactado en Siria o en Palestina hacia el siglo VI, revela que Jehová de los Ejércitos, Dios de Israel y Dios Todopoderoso, creó el universo mediante los números cardinales que van del uno al diez y las veintidós letras del alfabeto”. (...) El segundo párrafo del segundo capítulo reza: ‘Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será’ (2005: 138-39).

Al hilo de este concepto, Arthur Koestler define la creatividad como el arte de sumar dos y dos para que dé cinco. Es decir, consiste en combinar estructuras previamente disociadas, de manera de obtener en la totalidad emergente más de lo que se puso originalmente: “Desde los pitagóricos que sometieron a regla matemática la armonía de las esferas, hasta sus herederos, que han combinado el espacio y el tiempo en un solo continuo, el procedimiento ha sido el mismo; los descubrimientos de la ciencia no crean *ex nihilo*, combinan, relacionan e integran ideas, hechos, contextos asociativos, holones mentales ya existentes, pero previamente desconectados. Este acto de fecundación cruzada o de fecundación dentro de un cerebro, parece constituir la esencia de la creatividad y justifica el empleo del término disociación” (1983: 45).

El concepto de conectividad, finalmente, podría enmarcarse en un concepto de mayor amplitud: “la pauta que conecta”. El antropólogo Gregory Bateson (1979) acuñó esta expresión para representar uno de los objetivos centrales de su reflexión, intentando encontrar las formas comunes que vinculan procesos disímiles, consistente en poner en evidencia la red de relaciones en virtud de la cual se desenvuelve la vida. La pauta que conecta equivale, primordialmente, a una danza de partes interactuantes. En propiedad, es una meta pauta, una pauta de pautas, ubicada en un amplio nivel de generalización.

Bateson mantuvo una crítica constante sobre las formas del pensamiento que tienden a separar sus objetos, a producir aislamiento, y que

terminan imponiendo relaciones lineales y direccionales a la reflexión y a las representaciones del mundo. En cambio, postula la necesidad de pensar en términos de una arquitectura orientada a descubrir pautas que hacen posible una mirada integradora, y que permitan avanzar hacia los principios y supuestos de toda organización del pensamiento.

Este autor lleva estos planteamientos a un punto de máxima tensión y pregunta: ¿Por qué los establecimientos educacionales no enseñan nada acerca de la pauta que conecta? ¿Cuál es la pauta que conecta a todas las criaturas vivientes?

"Hay quien cruza el bosque y sólo ve leña para el fuego", León Tolstoi. | "Actúa siempre de tal modo que incrementes el número de elecciones", Heinz von Foerster. | "La casualidad sólo favorece a los espíritus preparados", Louis Pasteur. | "Si la única herramienta que tienes es un martillo, tenderás a tratar a todo el mundo como si fuese un clavo", Abraham Maslow. | "La mente de los sensatos es flexible, y el cambiar es con frecuencia signo de prudencia y de grandeza", Homero.

Un notable ejemplo de abducción se encuentra en el cuento *Un Descenso al Maelström*, de Edgar Allan Poe. Del mismo modo, lo es también de un proceso creativo que permite el encuentro con una solución frente a un problema urgente. La narración habla de un hombre que se libera de un terrible remolino en el mar, construyendo conocimiento útil a partir de algunas observaciones fragmentarias.

Al comienzo del cuento, el innominado personaje relata lo sucedido: "Hace unos tres años, me ocurrió algo que jamás le ha ocurrido a otro mortal... (...) Usted ha de creerme muy viejo, pero no lo soy. Bastó menos de un día para que estos cabellos, negros como el azabache, se volvieran blancos; debilitáronse mis miembros, y tan frágiles quedaron mis nervios, que tiemblo al menor esfuerzo y me asusto de una sombra" (2001: 141).

Cuenta que él y sus dos hermanos eran dueños de un barco con el cual pescaban en el Mar del Norte. La costumbre más extendida en la zona era pescar en aguas tranquilas, y sólo en ciertos lugares, pero ellos más atrevidos tenían la costumbre de internarse más al norte: "Siempre hay buena pesca en el mar durante las mareas bravas, si se tiene el coraje de enfrentarlas. (...) Los sitios escogidos que pueden encontrarse aquí, entre las rocas, no sólo ofrecen la variedad más grande, sino una abundancia mucho mayor, de modo que con frecuencia pescábamos en un solo día lo que otros más tímidos conseguían apenas en una semana. La verdad es que hacíamos de esto un lance temerario, cambiando el exceso de trabajo por el riesgo de la vida, y sustituyendo capital por coraje" 2001: 148).

Aprovechando los intervalos de calma, en los cuales las aguas se vuelven más amables, los hermanos obtienen mayores beneficios, pero aceptando riesgos que para otros eran impensables. Con cierta regularidad el sector era amenazado por un gigantesco remolino que devoraba todo cuanto se ponía en su camino. Surgía con fuerza describiendo un enorme círculo, y formando una especie de embudo de poderoso magnetismo. Aun los barcos más grandes, sometidos a esta mortal atracción, se convertían en frágiles juguetes.

Basados en una experiencia de años, podían anticipar los momentos apropiados para llegar a los lugares de mayor abundancia. Identificaban los instantes en que el monstruo dormía y los aprovechaban temerariamente. El conocimiento de las mareas, los vientos, el oficio de pescador y toda la singularidad de los mares de la región, les daban la certeza necesaria, hasta que irrumpió lo inesperado: “En menos de un minuto nos cayó encima la tormenta, en menos de dos el cielo quedó cubierto por completo: con esto, y con la espuma de las olas que nos envolvía, todo se puso tan oscuro que no podíamos vernos unos a otros en la cubierta. (...) Habíamos soltado todo el trapo antes de que el viento nos alcanzara; pero, a su primer embate, los dos mástiles volaron por la borda como si los hubiesen aserrado..., y uno de los palos se llevó consigo a mi hermano mayor, que se había atado para mayor seguridad” (2001: 150-51). Ese día la pesca había sido especialmente abundante. Al regresar, con buena brisa y navegando velozmente, nada hacía pensar en algún peligro. De pronto cambió el viento y el barco se volvió incontrolable. El agua entraba por todas partes; no tardaron en darse cuenta de que el Maelström estaba activo y hambriento.

El mayor de los hermanos ya había desaparecido, y parecía que el resto seguiría el mismo destino. A causa del fuerte viento, la proa del barco apuntaba sin remedio hacia el centro del voraz remolino: “Sabía muy bien que estábamos condenados y que lo estaríamos de igual modo, aunque nos halláramos en un navío cien veces más grande. (...) ¡Ya había pasado el momento de calma y el remolino del Ström estaba en plena furia! (...) Mis párpados se apretaron como en un espanto” (2001: 152-53).

El vórtice era visible. El barco era llevado por olas; la situación era desesperada, el torbellino devora todo con rapidez. Precisamente, en ese instante crítico, lo inesperado entra nuevamente en escena: “Decidido a no abrigar ya ninguna esperanza, me libré de una parte del terror que al principio me había privado de mis fuerzas. Creo que fue la desesperación lo que templó mis nervios”. Sin saber cómo, la curiosidad lo invade. Después del terror inicial, su conciencia cambia: “Imposible es decir cuántas veces dimos vueltas al circuito. (...) Nunca olvidaré la sensación de pavor, espanto y admiración que sentí al contemplar aquella escena. El queche parecía colgado, como por arte de magia, a mitad de camino en el interior de un embudo de vasta circunferencia y prodigiosa profundidad” (2001: 154).

Una visión terrible, a la vez grandiosa. Con el barco en forma vertical, en picada hacia el interior, descubre que ha ganado una nueva perspectiva, y puede mirar de frente hacia lo más profundo: “Mirando en torno la inmensa extensión de ébano líquido sobre la cuál éramos así llevados, advertí que nuestra embarcación no era el único objeto comprendido en el abrazo del remolino. Tanto por encima como por debajo de nosotros se veían fragmentos de embarcaciones, grandes pedazos de maderamen de construcciones y troncos de árboles, así como otras más pequeñas, tales como muebles, cajones rotos, barriles y duelas. A medida que me iba acercando a mi horrible destino parecía como si esa curiosidad fuera en aumento. Comencé a observar con extraño interés los numerosos objetos que flotaban cerca de nosotros” (2001: 157.58). Temblando y con el corazón latiendo pesadamente, experimenta ahora una segunda transformación: “No era el espanto el que así me afectaba,

sino el nacimiento de una nueva y emocionante esperanza. Surgía en parte de la memoria y, en parte, de las observaciones que acababa de hacer. Recordé la gran cantidad de restos flotantes que aparecían en la costa de Lofoden y que habían sido tragados y devueltos luego por el Maelström. La gran mayoría de estos restos que aparecía destrozada de la manera más extraordinaria; estaban como frotados, desgarrados, al punto que daban la impresión de un montón de astillas y esquirlas. Pero al mismo tiempo recordé que algunos de esos objetos no estaban desfigurados en absoluto" (2001: 158).

En forma súbita nuestro personaje se convierte en un observador cuidadoso: "Al mismo tiempo hice tres observaciones importantes. La primera fue que, por regla general, los objetos de mayor tamaño descendían más rápidamente. La segunda, que entre dos masas de igual tamaño, una esférica y otra de cualquier forma, la mayor velocidad de descenso correspondía a la esfera. La tercera, que entre dos masas de igual tamaño, una de ellas cilíndrica y otra de cualquier forma, la primera era absorbida con mayor lentitud. (...) Había además un detalle sorprendente, que contribuía en gran medida a reforzar estas observaciones y me llenaba de deseos de verificarlas: a cada revolución de nuestra barca sobrepasábamos algún objeto, como ser un barril, una verga o un mástil" (2001: 159).

Hasta que llega el minuto de tomar una decisión: "No vacilé entonces en lo que debía hacer: resolví asegurarme fuertemente al barril del cual me tenía, soltarlo de la bovedilla y precipitarme con él al agua. Llamé la atención de mi hermano mediante signos, mostrando los barriles flotantes que pasaban cerca de nosotros, e hice todo lo que estaba en mi poder para que comprendiera lo que me disponía a hacer. Me pareció que al fin entendía mis intenciones, pero fuera así o no, sacudió la cabeza con desesperación, negándose a abandonar su asidero en la armella. Me era imposible llegar hasta él y la situación no admitía pérdida de tiempo. Así fue como, lleno de amargura, lo abandoné a su destino, me até al barril mediante las cuerdas que lo habían sujetado a la bovedilla y me lancé con él al mar sin un segundo de vacilación" (2001: 160).

El barril apenas descendió; el embudo gradualmente se hizo menos escarpado, hasta que por fin apareció el cielo y la superficie del océano. Luego de semejante recorrido hasta tocar la muerte, en el cual perdió a sus hermanos, se reencuentra con algunos sorprendidos compañeros: "Quienes me subieron a bordo eran mis viejos camaradas y compañeros cotidianos, pero no me reconocieron, como si yo fuese un viajero que retornaba del mundo de los espíritus. Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como usted lo ve ahora. También se dice que la expresión de mi rostro ha cambiado" (2001: 161).

"Converso con el hombre que siempre va conmigo", Antonio Machado. | "Las fronteras son siempre terrenos falaces", Carlo Martino. | "No afirmar nada temerariamente, no negar nada a la ligera", Michel de Montaigne. | "Todo extremo psicológico contiene en secreto su contrario o se relaciona próxima y esencialmente con él de un modo u otro", Carl Jung. | "Pide que tu camino sea largo, que numerosas sean tus mañanas de verano en que arribes a bahías nunca vistas, con ánimo gozoso", Konstantino Kavafis.

Umberto Eco reconoce la existencia de una “abducción creativa” (1989). Un tipo particular de abducción dominada por la imaginación, cuya propiedad es proyectar al pensamiento fuera de sus límites.

Sin lugar a duda, la creatividad es ir más allá, lo mismo que la abducción. A partir de la experiencia, del universo de lo dado, la historia, la memoria, el mundo que nos rodea, se inicia un recorrido que tiende a atravesar las fronteras, y proponer algo distinto y potencialmente valioso. ¿Cómo se explica semejante aventura plena de incertidumbre? ¿Dónde se origina? Probablemente su génesis sea la misma para la abducción y la creatividad: el deseo de saber, de ampliar el horizonte, de avanzar fuera de lo habitual.

Al momento de las interrogantes de raíz filosófica, Peirce entra en un terreno de dificultades mayores: “¿Cómo llegó alguna vez el hombre a alguna teoría correcta? Sabemos por inducción que el hombre tiene teorías correctas, pues dan lugar a predicciones que se cumplen. Pero ¿por qué proceso de pensamiento llegaron a vez su mente?” (2010: 130). Se trata de un movimiento intelectual que arranca como una pregunta frente a los problemas, desafíos y oportunidades, que se perciben o descubren. El reconocimiento de una falla o de una insuficiencia puede bastar para desatar un proceso creativo. La incomodidad generada por una situación anómala, la percepción de lo incompleto, las inevitables preguntas, la tensión impuesta por la falta de armonía, la simple imperfección, las provocaciones de la fantasía, la fuerza de la duda, el descubrimiento de una opción (todo ello y más), dan vida a un movimiento que se manifiesta ante todo como búsqueda de nuevas conexiones entre elementos conocidos.

Aristóteles concibe el origen de la filosofía ligado al asombro. Esto es, a una mirada limpia, sin sombra, de la cual surgen las preguntas que luego estimulan y dan forma al pensamiento. Esas molestas preguntas como aceptación de la propia ignorancia, como expresión de curiosidad, como manifestación de la crítica, como deseo de aprender y transformarse. Sin ellas no habría surgido la filosofía, tampoco se habría desarrollado el arte, la ciencia o la religión.

En ausencia de un impulso crítico no se cultiva la creatividad; tampoco la abducción. De alguna manera, la crítica siempre está implícita en el origen y en el proceso de toda búsqueda. En su origen el pensamiento creativo y abductivo, es una combinación de intenso interés en un problema, con un pensamiento altamente crítico.

Puestas, así las cosas, ningún pensamiento en línea recta, disyuntivo y reductor, será adecuado para describir, siquiera mínimamente, al ser humano y sus obras. Necesitamos un pensamiento complejo, capaz de enlazar lo heterogéneo, ha dicho Edgar Morin, de lo contrario, estaremos en “la barbarie del pensamiento”. No cabe pretender que la objetividad, la universalidad y el progreso, pudieran resultar de la simple operación de un sistema racional. En este sentido, verdad y error son siempre antagónicos y complementarios en el vagabundeo humano.

Mihaly Csikszentmihalyi se ha preguntado ¿cómo son las personas creativas? El tema no es fácil y la respuesta no es simple. La creatividad es la propiedad de un sistema complejo, de modo que sólo puede ser explicada

considerando simultáneamente diversos componentes. Desde este punto de vista, no se puede establecer un perfil de personalidad definido para las personas creativas, como si éstas fueran mónadas. Recogiendo una larga experiencia, y luego de una extensa investigación, tentativamente propone que las personas creativas tienen tendencias en el pensamiento y la acción aparentemente incompatibles, porque normalmente no se presentan juntas en el común de las personas. Contienen extremos opuestos, al punto que puede decirse que cada persona es una multitud. En cierto modo, sin proponérselo, su pregunta busca la “pauta que conecta”.

Csikszentmihalyi propone definir “diez dimensiones de la complejidad” en la persona creativa: 1. Los individuos creativos tienen gran cantidad de energía física, pero también están callados y en reposo. 2. Los individuos creativos tienden a ser vivaces, pero también ingenuos al mismo tiempo. 3. Un tercer rasgo paradójico se refiere a la combinación afín de carácter lúdico y disciplina, o responsabilidad e irresponsabilidad. 4. Los individuos creativos alternan la imaginación y la fantasía, en un extremo, y un arraigado sentido de la realidad en el otro. 5. Las personas creativas parecen albergar tendencias opuestas en el continuo entre extraversión e introversión. 6. Los individuos creativos son también notablemente humildes y orgullosos al mismo tiempo. 7. Los individuos creativos escapan en cierta medida a este rígido estereotipo de los papeles por razón de género. 8. Así, es difícil ver cómo una persona puede ser creativa sin ser tradicional y conservadora y, al mismo tiempo, también rebelde e iconoclasta. 9. La mayoría de las personas creativas sienten gran pasión por su trabajo, aunque también pueden ser sumamente objetivas con respecto a él. 10. Finalmente, la apertura y sensibilidad de los individuos creativos a menudo los expone al sufrimiento y al dolor, pero también a una gran cantidad de placer (1998: 80 y ss.).

El hombre creativo, conforme a esta aproximación, es un ser en que los extremos conviven (cercanías, distancias, diálogos, choques, articulaciones, complementos), muy distinto a la entidad epistemológica de algunos racionalismos.

Lo mismo en Edgar Morin, quien va más lejos y se pregunta sin más ¿qué es el hombre? Esta es su respuesta: “Es un ser de una afectividad intensa e inestable, que sonríe, ríe, llora, un ser ansioso y angustiado, un ser gozoso, ebrio, extático, violento, amante, un ser invadido por lo imaginario, un ser que conoce la muerte y no puede creer en ella, un ser que inventa el mito y la magia, un ser poseído por los espíritus y los dioses, un ser que se alimenta de ilusiones y de quimeras, un ser subjetivo cuyas relaciones con el mundo objetivo son siempre inciertas, un ser sometido al error, a la errancia, un ser híbrido que produce desorden. Y como llamamos locura a la conjunción de la ilusión, la desmesura, la inestabilidad, la incertidumbre entre lo real y lo imaginario, de la confusión entre lo subjetivo y lo objetivo, del error, del desorden, nos vemos obligados a ver que *homo sapiens es homo demens*” (2008: 172).

En lo fundamental, en este vínculo entre abducción y creatividad, lo decisivo es trascender las formas dominantes del pensamiento antitético, disyuntivo y reductor, y avanzar hacia formatos de la actividad intelectual capaces de generar visiones globales, sin eludir las contradicciones, y sin caer

en totalizaciones prematuras. Superar los sistemas cerrados de pensamiento, y preferir una racionalidad abierta, inclusiva y compleja. Parafraseando al mismo Morin, una racionalidad que, sin sospechar del pasado, asuma el presente y el futuro, buscando un modo a la vez pragmático y poético

Referencias

- ALLAN POE, Edgar (2001). *Cuentos*. Madrid: Alianza.
- BACON, Francis (2003). *Novum Organum*. Buenos Aires: Losada.
- ___ (1971). *Ensayos*. Madrid: Aguilar.
- BATESON, Gregory (1979). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BODEN, Margaret (1994). *La mente creativa*. Barcelona: Gedisa.
- BORGES, Jorge Luis (2005). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: La Nación.
- ___ (1971). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- BRETON, André (1969). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrant, A. (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- COMTE, Auguste (2000). *Discurso del espíritu positivo*. Madrid: Alianza.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1998). *Creatividad*. Barcelona: Paidós.
- D' ALAMBERT, Jean (1985). *Discurso preliminar de la Enciclopedia*. Madrid: Sarpe.
- DESCARTES, René (1967). *Obras Escogidas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ECO, Umberto (1989). "Cuernos, cascos, zapatos. Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción". En *El signo de los tres*. Eco, U. y Seobeok, Th. (Editores). Madrid: Lumen.
- EGAN, Kiegan (1999). *La imaginación en la enseñanza y el aprendizaje*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HAACK, Susan (2008). *Ciencia, sociedad y cultura. Ensayos escogidos*. Santiago: UDP.
- KOESTLER, Arthur (1983). *En busca de lo absoluto*. Barcelona: Kairós.
- LÓPEZ, Ricardo (2023). *Diccionario de la creatividad*. Sexta edición. Santiago: Catalonia.
- ___ (2013). *Recorridos creativos*. Santiago: RIL/UCSC.
- ___ (2009). *Prontuario de la creatividad*. Tercera edición. Santiago: Bravo y Allende.
- MORIN, Edgar (2008). *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós.
- PEIRCE, Charles (2010). *El amor evolutivo y otros ensayos sobre ciencia y religión*. Barcelona: Marbot.
- ___ (1970). *Dedución, inducción e hipótesis*. Buenos Aires: Aguilar.

[ARTÍCULO]

Semiótica de la ausencia

Una reflexión teórica sobre el caso del monumento del General Baquedano

Bastián García Riquelme

Programa de Magíster en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la Frontera)

Email de contacto: bjgr99@gmail.com

Recibido: 24 de febrero, 2024**Aceptado:** 8 de junio, 2024**Publicado:** 1 de agosto, 2024

Semiotics of absence
A theoretical reflection on the
case of the monument of
General Baquedano

Cómo citar este artículo:

García Riquelme, B. (2024) Semiótica de la ausencia. Una reflexión teórica sobre el caso del monumento del General Baquedano. *Revista Chilena de Semiótica*, 20 (33-39).

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar teóricamente sobre la posibilidad de una semiótica de la ausencia, entendida como aquella en donde la ausencia de un signo o símbolo significa tanto como su presencia material ante la percepción de un destinatario. Para lograr dicho cometido, se abordarán la intencionalidad de algunas ausencias significativas, tales como el silencio o el desnudo, para problematizar la capacidad significativa de una ausencia que no ha sido intencionada como tal, como aquella que surge una vez un símbolo es extraído de su lugar. Para situar esta reflexión, este artículo se propone revisar el caso de la remoción del monumento del General Baquedano el año 2021 y la manera en que su inmersión en un tejido de apropiación y resignificación cultural sobre el espacio urbano hace posible entender su ausencia como un evento de múltiples interpretaciones y significados en relación con el contexto sociopolítico y cultural.

Palabras clave

Semiótica; Ausencia; Resignificación; Monumento Público; Chile

Abstract

This article seeks to theoretically reflect on the possibility of a semiotic of the absent, understood as that in which the absence of a sign or symbol signifies as much as their material presence before an addressee's perception. To achieve this goal, this article will address the intentionality of some significant absences, such as silence or nakedness, to problematize the signification capacity of an absence that hasn't been intended as such, like the one that emerges once a symbol is extracted from its place. To place this reflection, this article proposes to review the removal of General Baquedano's monument back in 2021 and the way in which its immersion on a situation of cultural appropriation and resignification of the urban space makes it possible to understand its absence as an event of multiple interpretations and signification related to the sociopolitical and cultural context.

Keywords

Semiotics; Absence; Resignification; Public Monument; Chili

*¿Y mañana que pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso?
(Vicente Huidobro, Altazor)*

Introducción

Según Umberto Eco, “siempre que una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario representa a otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación” (2000: 25). Estas reglas subyacentes, a partir de las cuales se construye la significación, son denominadas código. El código opera como un sistema regulador de significados, es decir, como el sistema de asociación que permite la correlación entre lo que se representa y lo representado.

El código regula la semántica que permite al emisor, por un lado, construir a partir del continuum de materia no semiótica un signo, y al destinatario, por otro, ser capaz de asociar el significante implicado a un significado construido de materia no semiótica (Eco, 2000). En otras palabras, en el código existe una serie determinada de posibles combinaciones de elementos (lingüísticos o no) que permiten a los individuos utilizar éstos últimos para significar. Una de las principales características del código es su carácter de segmentación, es decir, su capacidad de dividir la realidad en categorías de significado que simplifican la comunicación.

En todo código, existe un nivel mínimo de posibles combinaciones: la presencia y la ausencia del signo. Tanto para Eco (1968) como para Saussure (1916) todo elemento lingüístico adquiere su valor frente a la ausencia de otro distinto a él, y todo mecanismo del lenguaje funciona en base a oposiciones de este tipo. Para Hernández (1999) todo signo se remite a un hecho, fenómeno u objeto y a la posibilidad de su ausencia (1999: 110). Para Hernández (1999) este último aspecto, menos considerado por los semiólogos, abre un camino tan relevante como el estudio de los símbolos presentes: es evidente que el ser humano está inmerso en un mundo de signos, más la ausencia de éstos también significa. Continuamente, puede ser constatado como tanto “lo ausente”, “lo que [ya] no es” y “lo que [ya] no está” son sensiblemente expresivos (Hernández, 1999: 110). Así, la primera aserción de Eco (2000) encuentra una salvedad: la significación no siempre depende de una cosa representada por otra “materialmente presente a la percepción de un destinatario” (Eco, 2000: 25).

En busca de ejemplificar sus afirmaciones, la autora centra su atención en diferentes ausencias significativas, dentro de las cuales se encuentra el silencio: presentándose a sí mismo como una “paradoja de la comunicación”, cuando éste se debe a una intención expresiva se convierte en un hecho del lenguaje el cual, sea espontáneo o ensayado, permite expresar con sutileza actitudes humanas que el lenguaje oral sería incapaz de traducir (Hernández, 1999: 110).

Además del silencio, Hernández se preocupa de abordar las ausencias significativas del desnudo, la inexpresividad facial, la oscuridad, la muerte y la fealdad, contrastando cada una de ellas con su valor dicotómico: el vestido, la expresividad, la luz, la vida y la belleza, respectivamente (1999); sin embargo, es necesario reparar en que las ausencias significativas tratadas por la autora están pensadas como ejercicios intencionales de significación, y si bien la intencionalidad es una característica necesaria para que la significación sea considerada como tal –pues sino hablaríamos de simples intercambios de información– (Eco, 2000), se vuelve relevante, ante lo hasta ahora discutido, preguntarse por la posibilidad significativa de una ausencia que no ha sido construida con el fin de representar algo.

El arrebatamiento del símbolo

Con el fin de situar y esclarecer estas reflexiones, este artículo se enfocará en un caso particular: la remoción de la estatua del general Baquedano, transcurrida la madrugada del 12 de marzo de 2021, tras 93 años de erguirse como uno de los principales monumentos de Chile. Mientras el *Colectivo Delight Lab* iluminaba sobre la Torre Telefónica la frase “extirpar de raíz”, el general y su caballo volaban por los aires, dejando en su lugar un vacío interpretable, una ausencia atiborrada de sentido (Alvarado y Quezada, 2021).

La razón declarada por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile para esta decisión fue la toma de una “medida preventiva concebida con el objetivo de realizar trabajos de conservación y de restauración integral sobre la pieza” (Sepúlveda, 2021). Esto deja en evidencia que, al menos en la versión oficial de los hechos, no existe una intención simbólica de construir una ausencia significativa, sin embargo, aquello no es suficiente para impedir que el monumento, como símbolo ahora arrebatado, forme parte de los procesos de apropiaciones y resignificaciones patrimoniales (Hernández, 2021) llevados a cabo por determinadas comunidades interpretativas.

Que no pueda evitarse la participación del símbolo arrebatado en procesos de significación se debe, en gran parte, a que el símbolo no ha podido ser arrebatado del todo. Para Barthes (1971), aun en vistas del lenguaje como sistema diferenciador donde las cosas adquieren su valor en la medida en que se diferencian de otras, es necesario reconocer “soportes” donde puedan edificarse las “variables” (1971: 35). Esto es, espacios comunes que hagan posibles dos signos distintos.

La estatua del general y su caballo yacía sobre un plinto. Una vez removido el cuerpo escultural, el plinto sigue allí, ahora vacío, y es su presencia como soporte lo que revela la ausencia del general. Este soporte configura la posibilidad de dos significaciones completamente distintas: Baquedano está o no está. De esta manera, cuando se busca indagar sobre un símbolo arrebatado las claves significativas se encuentran en lo que permanece, pues aquello actúa como un recordatorio de lo ausente. Aquello que para Peirce (1986) es tan solo un indicio (en este caso, de la remoción del monumento) adquiere aquí un carácter simbólico.

Semiología de lo urbano y la construcción del valor patrimonial

Debido a que el objeto en cuestión es un monumento, este trabajo requiere tomar los lentes de una *semiología urbana*, a través de los cuales lo urbano es concebido como un sistema que, tal como la lengua, está compuesto de unidades con roles perfectamente diferenciados, donde los espacios no existen por sí solos, sino que son constituidos como tales por las prácticas sociales que transcurren en ellos (Gonzales, 1999; Zabaleta, 2009). Lo urbano (y todo su juego de normas explícitas o implícitas) se construye de prácticas sociales significantes que responden a estructuras culturales asumidas dentro del equilibrio de una sociedad (Zabaleta, 2009).

La ciudad puede ser analizada como texto, situando los múltiples códigos que existen en ella, tales como calles, diseños, colores, materiales, dimensiones (Zabaleta, 2009) y, en nuestro caso, monumentos – y la ausencia de éstos. Puesto a que no es posible separar el proceso de significación del *arrebato de un símbolo* dentro de un espacio urbano de las prácticas sociales significativas que tienen lugar en dicho espacio, es clave localizar la remoción de la estatua del general Baquedano en un contexto social marcado por “apropiaciones y resignificaciones culturales en el marco de revueltas urbanas” (Sepúlveda, 2021).

Desde la antigüedad, imágenes han sido instaladas y monumentos erigidos dando forma a lo imperceptible a través de la simbolización como resultado de la relación entre el poder (ya sea político, religioso o cultural) y la sociedad, derivando en ciudades como las nuestras, colmadas de signos dispuestos a la interpretación (Sepúlveda, 2021). Para Verdugo (2016), estos monumentos son instalados ideológicamente, en un lugar, tiempo e imaginario en particular, concebidos estratégicamente para actuar sobre los individuos (citado en Ferrada, 2021).

Para Ballart (1996) el valor significativo en el patrimonio es relativo, no es inherente a las cosas en las que se encuentra y depende de la percepción y el comportamiento humano en sus dimensiones históricas, intelectuales, culturales y psicológicas (citado en Ferrada, 2021). Según Iniesta (2009), el proceso de adquisición de este valor es un proceso de cuatro fases distinguibles: (1) la identificación mediante pruebas de los elementos que un colectivo social considera significativos, (2) su validación por parte de una institución legitimada por la sociedad, (3) su proclamación y marcaje para visibilizar los valores de esos elementos ya identificados y validados y (4) la transmisión y activación de medidas para la preservación de la integridad del patrimonio resultante, con el fin de mantenerlos en el conocimiento, imaginario y memoria de la sociedad a la que pertenecen (2009: 479).

El significado de lo que ya no está allí

Los procesos de apropiación y resignificación cultural surgen como respuestas a contextos sociopolíticos claramente definidos, donde el observador-sujeto social se establece a sí mismo como el protagonista de una reivindicación subjetiva que construye valores cada vez más relativos

(Ferrada, 2021). Comprender este contexto sociopolítico es un requisito para comprender *qué significa la ausencia* del general, pues si bien el monumento no fue removido por un sujeto social en un acto de reivindicación, su remoción sí surge en respuesta a la contingencia sociopolítica de un país (Alvarado y Quezada, 2021; Ferrada, 2021; Sepúlveda, 2021).

El monumento al General Baquedano sirvió como un epicentro de tensiones durante la revuelta social chilena del 2019. Antes de ser removida, la estatua fue impugnada e intervenida por manifestantes durante un año y medio, “como si este lugar atesorara una profunda densidad de significados históricos que requieren de una reinterpretación en el Chile contemporáneo” (Ferrada, 2021: 53).

Un proceso de resignificación implica, en primera instancia, un significado previo sobre el cual se busca reescribir uno nuevo, una memoria patrimonial que entrará en disputa con las narrativas nacidas en la agitación sociopolítica de un espacio urbano (Ferrada, 2021; Sepúlveda, 2021). Sobre el primer significado de un monumento, Sepúlveda (2021: 2) afirma que:

(...) el Monumento Público se constituye como el principal productor del sentido en la ciudad, permitiendo resaltar y distinguir aquellos espacios públicos de interés cívico-político, e incluso, conformar hitos urbanos. Estos, se erigen con intención, con esta premisa, su instalación en el espacio público no es sólo ornamental, sino que se encuentra justificada bajo la promoción de un valor particular, que debe ser conservado en el tiempo y en la memoria pública de la ciudad. La génesis de estos monumentos se encuentra situada en relación con los discursos raciales y nacionalistas del siglo XIX, por lo que, en la actualidad, los significados atribuidos a estas obras subvierten el sentido del patrimonio como herencia colectiva, convirtiéndolos en “objetos” controversiales.

Estos valores patrios que desde 1928 la estatua del General Baquedano buscaba representar no volaron por los aires con la remoción del monumento. Diferentes autores (Musil, 1979; Huyssen, 2002; Traverso, 2020) proponen una “invisibilidad de los monumentos”, donde la historia se olvida en las esculturas y es más fácil de observar una vez estos son derribados (citados en Alvarado y Quezada, 2021). Ahora que ya no está, el General Baquedano es por fin observado (Alvarado y Quezada, 2021), y su ausencia, pese a no haber sido intencionada simbólicamente, tomará sentido en los imaginarios colectivos e individuales de los sujetos que lleven a cabo las prácticas sociales significantes del espacio urbano donde el general ya no está.

El plinto vacío, en medio de una plaza que cumplió un rol importante dentro de las revueltas sociales de los últimos años no solo como un territorio de enfrentamientos sino también como un escenario donde los significados son disputados y la memoria es reconstruida (Ferrada, 2021), posee un carácter simbólico determinado por lo que *ya no está allí*. Si el monumento fue, durante sus noventa y tres años de presencia, símbolo de los valores y principios sobre los cuales Chile fue fundado y el heroísmo con el cual combatió a sus enemigos, entonces cabe preguntarse, teniendo en consideración la historia de la estatua y el contexto sociopolítico que llevó a su remoción, qué significa ahora su ausencia.

Conclusiones

En primera instancia, es relevante no pasar por alto la problematización de la posibilidad significativa de una ausencia no intencionada como tal. La intención de representar es acordada como uno de los grandes requisitos para que exista significación, sin embargo, indagaciones como la presentada en estas páginas pretenden proponer la naturaleza significativa de las ausencias que se constituyen tras el arrebato de un símbolo, el carácter simbólico de lo que permanece como secuela de un acto de partida o despojo.

El significado de una ausencia no puede ser predeterminado (o al menos, no puede ser regulado y gobernado con facilidad), pues al no contar con una materialidad dispuesta a la experiencia sensible de los individuos que la interpretarán, su sentido estará, casi en su totalidad, influenciado por los afectos de los sujetos sociales individuales o colectivos que perciban esta ausencia.

La ausencia del General Baquedano sobre el plinto todavía erguido en el centro de la Plaza Italia (resignificada Plaza Dignidad) sugiere múltiples posibles significados, de acuerdo a la sensibilidad y las ideas preconcebidas de las comunidades que se dispongan a interpretarla: puede ser entendida como el rechazo de un país hacia los ideales nacionalistas que colmaban al monumento, como el símbolo de un país sin próceres, como la libertad de un país que camina hacia el mañana sin nada que lo encadene a un *deber ser*, entre tantas otras narrativas y debates en torno a la memoria colectiva y la identidad cultural surgidas del impacto que el arrebato del símbolo puede traer sobre la percepción del espacio urbano.

Por último, es necesario prestarle atención al poder significacional de la ausencia evidenciado en la manera en que, tal como sugieren estudios recientes (Álvarez y Quezada, 2021; Ferrada, 2021), ha sido el vacío que ha quedado tras la partida del general lo que ha suscitado el diálogo sobre el primer sentido de la escultura, como si la presencia del símbolo *ocultara su verdad* de la manera en que, en términos heideggerianos, la utilidad de un objeto lo hace desaparecer y *oculta la verdad de su ser* (Heidegger, 1988). Seguir este camino, podría insinuar un campo de estudios semióticos y estéticos preocupados por la significación que nace a partir del arrebato de un símbolo.

Referencias

- ALVARADO, C. y Quezada, I. (2021). "Derribar, sustituir y saturar. Monumentos, blanquitud y descolonización". *Corpus*. Vol. 11.
- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- FERRADA, M. (2021). "Estallido Social en Chile y procesos de patrimonialización: un paradigma de resignificación de las memorias". *Nuevos paradigmas, ¿nueva arquitectura*. Vol. 39 (59). 44-67.

- HEIDEGGER, M. (1988). *Arte y poesía*. Buenos Aires: FCE.
- INIESTA, M. (2009). "Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas". En: Vinyes, R. (Ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia* (pp. 467-498). Barcelona: RBA.
- PEIRCE, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SAUSSURE, F. (1945). *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SEPÚLVEDA, C. (2021). *Monumentos Públicos en disputa. Apropiación y resignificación Patrimonial en el marco de las revueltas urbanas post 18 de octubre en La Serena*. [Tesis magistral]. Pontífice Universidad Católica, Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales. Recuperado de: <https://estudiosurbanos.uc.cl/exalumnos/camila-sepulveda/>
- ZABALETA, R. (2009). "Apuntes sobre semiología urbana y conformación de identidades en el espacio cochabambino". *Punto Cero*, 14(18), 71-82. Recuperado en 11 de enero de 2024, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762009000100009&lng=es&tlng=es.

[RESEÑA DE LIBRO]

Diccionario de anglicismos y extranjerismos: un libro de cabecera

Ainhoa Vásquez Mejías

Doctora en Literatura por la PUC

Investigadora en la Universidad Austral de Chile



Jean P. Contreras D. (2024). *Diccionario de anglicismos y extranjerismos para creadores digitales*. Editorial Nass Papier, Santiago de Chile, 199 páginas
ISBN 978-956-09957-8-0.

Siempre pensé que utilizar extranjerismos –anglicismos, principalmente– era algo que compartíamos con todos los países de Latinoamérica y que también España lo hacía con frecuencia. Cuando llegué a vivir a México descubrí que se usaba mucho más a menudo una gran cantidad de palabras en náhuatl, pero nunca me puse a pensar en los anglicismos cotidianos, ni a contar si son muchos o pocos. Esto cambió hace un par de años en que una amiga mexicana vino de visita a Chile y me comentó lo impresionada que estaba de que nosotros habláramos con tanto extranjerismo. No entendía por qué, si es que estamos geográficamente tan lejos de Estados Unidos. Eso la llevó a pensar en su propio país y cómo en México, con una frontera tan extensa como la que tiene con Estados Unidos –

más de 3 mil kilómetros– esto no es algo común. Allá todavía se dice centro comercial y no *mall*, ir a una tienda y no al *kiosko*, *super* o *minimarket*. Le hacía mucha gracia que nosotros dijéramos con tanta familiaridad *break* y no receso, *bullying* en vez de acoso, y otro sinfín de expresiones como *deadline*, *delivery*, *underground*, *establishment*, *zapping*, etc.

Lo segundo que le pareció digno de un análisis sociológico fueron las celebraciones. Cuando yo era niña, en el Chile de los ochenta, casi nadie celebraba Halloween en el sentido estadounidense de ir a pedir dulces o romper huevos en las casas de la gente. Mis papás siempre me dijeron que era una festividad gringa y que eso no era parte de nuestra cultura, que nosotros conmemorábamos el día de todos los santos. Pero en estas contradicciones festivas, nunca escuché que les molestara cantar el cumpleaños feliz o que esperáramos al viejito pascuero, entonces en mi cabeza de niña estas fiestas eran muy chilenas. Fue mi amiga mexicana la que me comentó lo raro que era para ella que nosotros cantáramos el *happy birthday* en versión chilensis o que creyéramos en el viejito pascuero, que no es otro que el mismo Santa Claus. En México se cantan las mañanitas para los cumpleaños y en navidad vienen los Reyes Magos; en Colombia el que trae los regalos es el niño Dios, no Santa. Yo realmente no me había dado cuenta de lo extranjerizados que estamos y en tantos sentidos. Entonces, cuando ella me preguntó la misma interrogante que se hace el autor de este diccionario, ¿por qué usamos tantos anglicismos?, mi primera respuesta fue decirle que somos un país *snob*. En un país en el que la mayoría de la población no habla inglés porque tenemos pésima formación en idiomas desde el colegio, pareciera que usar los anglicismos nos hace más *cool*.

Después de leer este diccionario, asumo que el autor tiene respuestas mucho más inteligentes y desprejuiciadas que la mía. Una de ellas es que a veces ni siquiera nos damos cuenta de lo que estamos diciendo. Utilizamos las palabras sin saber de dónde vienen, cuál es su origen. Las tenemos tan vinculadas a nuestro lenguaje que no nos ponemos a reflexionar sobre su etimología o si son usadas en otros lugares. Café y todas sus variantes, por ejemplo. *Chef*, *remake*, *slogan*, *pijama*... las tenemos tan incorporadas que incluso castellanizándolas nos sentiríamos completamente ridículos. Nadie dice disc jockey en lugar de *DJ*, o clicar o cliquear por *clic* o armario en vez de *closet*, porque, aunque la palabra armario no entre en la categoría de ridícula, suena muy anacrónica.

Entonces, lo primero es que no lo hacemos por *snob*, como yo hubiera pensado, sino por costumbre, sin ningún juicio en ello, sin darnos cuenta. Lo segundo, por economía del lenguaje. Jean Contreras lo explica muy bien en la introducción, “Una de las ventajas del anglicismo es que en algunos casos la palabra es más corta, en una sola voz se incluyen varias, o incluso, alguna frase, esto es vital para la eficiencia y rapidez de las plataformas digitales”. Esta explicación es pertinente y se entiende perfectamente, sobre todo en el contexto de quienes trabajan en comunicaciones. También el autor del diccionario nos da muchos ejemplos al respecto: *app* en lugar de aplicación o *catering*, que sería muy largo de explicar como el servicio que se ofrece en fiestas o eventos y del que, por cierto, no tenemos un equivalente en español así de conciso. ¿Cómo explicamos *baby shower*? Es mucho más sencillo y rápido usar este anglicismo que decir “te invito a la fiesta de mi hije que

todavía no nace y tienes que traer regalos para la guagua y además vamos a hacer juegos alusivos al tema”. Por supuesto *baby shower* es un acierto en ir al grano, al menos hasta que encontremos una chilenización.

Hay más razones de por qué utilizamos tanto extranjerismo –y anglicismo, en específico– pero ahora me quiero centrar en la importancia de este diccionario. Desde el título se nos advierte que está enfocado en facilitar la tarea de los creadores digitales, pero, en realidad, este documento es un aporte a la cultura general y, por lo tanto, cualquiera puede y debería tener acceso a él. Efectivamente, conocer estas palabras y expresiones es fundamental para quienes trabajan en este mundo del periodismo, las tecnologías, los medios digitales, sin embargo, este no es un diccionario pensado sólo para creadores de contenido o para *boomers*. En sus páginas encontramos palabras extranjeras que usamos a diario, que usamos todos, que usamos mal o usamos bien, que deberíamos utilizar mejor o cambiar por su españolización y, sobre todo, es un texto del que podemos aprender muchísimo. En lo personal no sé de perros y me quedé impresionada con la cantidad de razas que hay con nombres extranjeros, y me quedó muy claro cuál es cuál con los ejemplos que da el autor. Ahora sé que Lassie era una *collie*, por ejemplo; que los San Bernardo tomaron el nombre del hospicio de Grand San Bernardo ubicado en Suiza donde fueron criados o que un *rottweiler* llamado Orión, por voluntad propia, en el año 1999 rescató a 37 personas en dos días en Venezuela. Este tipo de historias o anécdotas no hacen más que acrecentar nuestro acervo cultural y, así como yo aprendí de razas de perros, es un gran aporte para quienes quieren saber de ritmos, géneros musicales, bailes tradicionales y contemporáneos, como *dancehall*, *dubstep*, *funk*, *soul*, *gospel*, *grunge*, *indie* y muchos más.

Este es un diccionario de conocimientos varios. El autor nos cuenta de dónde surgen las palabras que hoy ocupamos de manera cotidiana, pero no se queda en ello. Nos habla acerca del uso, de las películas o libros que las han tomado como referencia. Es el caso de la inteligencia artificial, por poner un ejemplo, en que explica de dónde viene el miedo a esta tecnología y cómo el cine la ha abordado en sus tramas. O el empleo común de la palabra *barbie* que refiere a una mujer con determinadas características, sin embargo, menciona también la historia de la muñeca y la película que fue éxito de taquilla el año pasado. En la entrada que corresponde a *brand* nos relata anécdotas respecto a las marcas... que en el año 2000 a. C. los egipcios marcaban a su ganado para poder identificarlo y que para el 300 d. C. los romanos identificaban con símbolos a los productos y a los vendedores para diferenciarlos. El registro de la marca comercial Coca Cola data de 1886.

Así, tenemos un extenso diccionario cultural que nos instruye sobre razas de perros, tipos de café o alimentos, gran variedad de deportes, películas o series importantes que tuvieron alguna influencia en la difusión de las palabras, distintos tipos de música, etc. Todo eso nos hace ver el alcance de los extranjerismos en nuestra propia lengua, cómo los usamos en lo cotidiano y nos advierte del futuro. De qué manera este diccionario va a seguir en aumento, tal como ha ocurrido con un sinnúmero de palabras que hace diez años no conocíamos y hoy son parte de nuestra vida, *nepo baby*, *#MeToo*, *selfie* o *retwett*, conceptos nuevos que dan cuenta de los cambios sociales y/o

tecnológicos y que auguran que esto seguirá extendiéndose, quizás hasta el infinito.

Rescato un último punto. Este texto es una invitación a revisar nuestra propia lengua, a establecer las equivalencias con nuestro idioma y con ello a hacernos preguntas acerca de nuestra identidad. La adopción de muchas palabras extranjeras a veces parece ser algo inconsciente, que lo hacemos por osmosis, y no somos capaces de descubrir que también tenemos o estamos generando ciertas resistencias. Nos reímos cuando escuchamos decir a los argentinos Los Beatles (léase tal cual se escribe), pero nosotros igual castellanizamos bastante. DVD, CD, HD, wifi (literal) incluso, que cada vez se escucha más que la pronunciación en perfecto inglés *wifi*. A los jóvenes chilenos *centennials* ya no les da *cringe*, les da cringe (así, tal como se escribe). O inventamos mezclas, como algunas que Contreras rescata. Internautividad, por ejemplo, una palabra híbrida formada por las voces castellanas internauta y actividad.

Nuestro lenguaje es tan mestizo como este continente y ahí está nuestra marca identitaria, formado de lo extranjero y lo autóctono, dejándonos permear y a la vez echando raíces. Esta conclusión me hizo pensar en que no hemos dejado de construir el país *McOndo*, que imaginaron hace muchos años los escritores Alberto Fuguet y Sergio Gómez, porque en *McOndo* hay *McDonald's*, computadores Mac y condominios, hoteles cinco estrellas, contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos...” pero también es “el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas...”. El gran país *McOndo* es mestizo, bastardo y está mucho más cercano al concepto de mega red en el que todo cabe, tal como este diccionario de Jean P. Contreras que nos lleva de *tour* por un Chile que se adapta a los cambios sociales, políticos, económicos, mediáticos, a través de un lenguaje dinámico, que fluye y seguirá fluyendo.

Por todas estas razones dejo la invitación a que lo lean, lo tengan de libro de cabecera y consulta frecuente; también la provocación para que cada uno incluya las entradas necesarias, todas aquellas que más temprano que tarde se irán agregando a nuestra cambiante forma de comunicarnos.

[ARTÍCULO]

Modelos cognitivos y biosemiosis en un evento comunicativo

Arturo Morales Campos

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, Michoacán, México)
Email de contacto: arturo.morales@umich.mx

Juan Carlos González Vidal

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, Michoacán, México)
Email de contacto: juan.gonzalez@umich.mx

Recibido: 7 de febrero, 2024
Aceptado: 30 de mayo, 2024
Publicado: 1 de agosto, 2024

Nota de los autores: El presente trabajo es parte del Proyecto 320702 "La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura", Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera. Modalidad: Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022-Conacyt-México.

Cognitive models and biosemiosis in a communicative event

Cómo citar este artículo:

Morales, A. & J.C. González (2024). Modelos cognitivos y biosemiosis en un evento comunicativo. *Revista Chilena de Semiótica*, 20 (44-54).

Resumen

La biosemiosis es un proceso cognitivo que vincula, a su vez, procesos biológicos y procesos culturales de un sujeto (ser vivo) percibiente. Las fases más importantes de ese proceso van desde la sensación de un estímulo, la percepción (participación de emociones y de cognición) hasta la posible comunicación de dicha percepción. Las condiciones biosemióticas de cada una de las fases le permitirán al sujeto la generación correspondiente de un modelo que contendrá algunos de los rasgos pertinentes principales del estímulo. Durante todo el proceso biosemiótico, el contenido sufrirá transformaciones y un aumento de complejidad. En las dos primeras fases, habrá, correspondientemente, un modelo que será de orden subjetivo (en el sentido de ser interiores al sujeto percibiente), en la última, será objetual (y, posiblemente, comunicativo). En el presente trabajo, presentamos tres factibles modelos cognitivos humanos dentro de un evento comunicativo específico.

Palabras clave

Modelos cognitivos; Biosemiosis; Imágenes mentales; Neurociencias

Abstract

Biosemiosis is a cognitive process that links, in turn, biological processes and cultural processes of a perceiving subject (living being). The most important phases of this process range from the sensation of a stimulus, perception (involving emotions and cognition), to the potential communication of that perception. The biosemiotic conditions of each phase will enable the subject to generate a corresponding model that will contain some of the main pertinent features of the stimulus. Throughout the biosemiotic process, the content will undergo transformations and an increase in complexity. In the first two phases, there will be, correspondingly, one that will be subjective (in the sense of being internal to the perceiving subject), in the last one, it will be objectual (and possibly communicative). In this work, we present three possible cognitive models within a specific human communicative event.

Keywords

Cognitive models; Biosemiosis; Mental imagery; Neurosciences.

Introducción

Durante nuestras actividades diarias, nos encontramos sumergidos en la generación de modelos cognitivos de una gran variedad de formas, contenidos y materiales. Por ejemplo, si estamos acostados sobre nuestro lado izquierdo dentro de un cuarto en penumbras, para tratar de incorporarnos, orientarnos, dirigirnos a otro lugar y no tropezarnos con algún objeto cercano, debemos reflexionar en, al menos, dos cosas: a) cuál es nuestra posición corporal y b) qué relación tiene esa posición con respecto al espacio y a algunos objetos circundantes. Para ambos casos, elaboramos complejas imágenes mentales, no necesariamente visuales; la participación de algunos de nuestros sistemas sensoriales (el oído, el somatosensorial [1] y, aunque mínimamente, el visual) y la memoria (con determinada carga cultural) son recursos auxiliares para llevar a cabo el evento sin accidentes. Dada la intervención coordinada de esos dos elementos (sentidos y memoria), además de un plan a futuro (dirigirnos a otro lugar), además del cúmulo de emociones surgidas (temor, ansiedad, incertidumbre, etc.), es que preferimos el nombre de 'modelos cognitivos' para las imágenes mentales. Por otro lado, la noción 'imágenes mentales' puede sugerir la participación exclusiva del sentido de la vista y, en adición, considerarlas, equivocadamente, como inmateriales. La actividad desarrollada por los sistemas nerviosos periférico y central involucra el paso de corriente eléctrica y de componentes químicos (neurotransmisores), por lo tanto, es un fenómeno material.

En el presente trabajo, nos interesa mostrar tres modelos cognitivos para diferenciar entre las palabras españolas 'sal' y 'sol'. Cuando dos palabras se diferencian por un sonido cada una, la fonética les da el nombre de "par mínimo". En nuestro caso, las dos palabras conforman un par mínimo, pues los sonidos /a/ en 'sal' y /o/ en 'sol' son los que establecen el contraste entre ellas. Es importante especificar que la presencia de ese par mínimo será bajo un código lingüístico-oral y dentro de unas circunstancias deficientes de comunicación, es decir, con la existencia de ruido.

En el primer apartado, expondremos los conceptos centrales de los que partimos, a saber, los modelos cognitivos y la biosemiosis. En el segundo, presentaremos un modelo semiótico; en el tercero, abordaremos dos variantes (auditiva y visual, correspondientemente) del modelo computacional por coincidencia de características. Nos guiaremos por un compuesto transdisciplinar de propuestas teóricas de la semiótica cognitiva y de evidencias experimentales del campo de las neurociencias.

1. Modelos cognitivos y biosemiosis

1.1. Modelos cognitivos objetuales y subjetivos

Un modelo objetual, en general, es un constructo que trata de reproducir, a través de una serie de procedimientos como la abstracción y la generalización, algunas características, llamadas rasgos pertinentes, formales y/o conceptuales de un elemento de la realidad: "La abstracción consiste en la substitución de los agregados materiales que se estudian por un modelo con

estructura similar pero más sencilla” (Rosenblueth, 2012: 14). A la vez, esa reproducción deberá estar subordinada, claro está, a convenciones socioculturales y/o a un planteamiento teórico o práctico y no a una relación directa con dicho elemento de la realidad (Eco 2000: 287-318; 1999^a: 189-207 y 1999^b: 392-410). Es decir, dichas reglas colectivas o agrupación de principios teóricos son la guía para la generación del modelo. La pertinencia de ese modelo dependerá del grado de correspondencia que, de acuerdo con el sujeto, muestre “con la porción de la realidad con la que se busca que se corresponda” (Agazzi, 2019: 69), insistimos, a partir de un determinado consenso intersubjetivo dentro de una comunidad científica o de otra índole. En las ciencias, al grado de esa correspondencia se le otorga un cierto criterio de objetividad, en consecuencia, “un modelo constituye un puente que permite vincular la teoría con el mundo físico, construyendo una representación específica del fenómeno” (Horta, 2020: 37).

Por otro lado, el propio modelo puede estar constituido por diversos códigos: lingüísticos (discursos orales o escritos), plásticos (dibujos o pinturas) o de variados materiales. En concreto, un modelo es una estrategia o herramienta descriptiva y/o procedimental que nos permite tener alguna idea de determinado elemento o evento (abstracto o concreto) de la realidad.

No resulta factible que dicho modelo abarque todas las posibilidades de su referente [2], debido a los intereses que persigan los planteamientos teóricos o socioculturales y a las propias limitantes físicas (sensoriales) del ser humano: no podemos percibir toda la amplitud (ni material ni conceptual) en la que suceden los fenómenos de la realidad.

La fórmula del agua (H₂O), para ilustrar lo anterior, es un modelo que permite el funcionamiento de una parte de la química, mas no es apropiado dentro de varias religiones, sino como elemento purificador del alma.

El reconocido astrofísico John Gribbin nos dice lo siguiente a propósito de los modelos:

¿A qué se refieren los científicos cuando dicen que ellos «conocen» lo que hay dentro de un átomo, por ejemplo, o lo que pasó en los tres primeros minutos de la vida del Universo? Se refieren a que tienen lo que ellos denominan un modelo de átomo, o del Universo temprano, o lo que sea en que ellos estén interesados, y que este modelo encaja con los resultados de sus experimentos, o de sus observaciones del mundo (Gribbin, 2007: 15).

Ahora bien, la distancia entre el modelo y la realidad en sí no es insalvable, pero es lo suficientemente grande como para permitir el constante desarrollo del pensamiento humano.

Finalmente, aparte de la función vinculante que un modelo objetual cumple, existe una función comunicacional cuando un sujeto percibiente entra en contacto con él. El antecedente de este tipo de modelo tiene su origen en un modelo subjetivo.

En cuanto a este último, partiremos de algunas evidencias neurocientíficas con la finalidad de delimitarlo. Antonio Damasio ha encontrado que un número de neuronas pertenecientes a la corteza visual primaria (V1) de un ser humano se activa y forma un “mapa” aproximado a

partir de lo que el sujeto ve.

Cada distribución de actividad en el interior del mismo fragmento de corteza cerebral [al entrar en contacto con cualquier estímulo pertinente] puede dibujar una cruz o un cuadrado, o un rostro, de manera sucesiva o en superposición (...). El mismo tipo de «dibujo» se reproduce en un sutil puesto avanzado del cerebro como es la retina. (Damasio, 2015: 114-115) [3].

Posteriormente, el sujeto, como consecuencia de esa peculiar activación neuronal, genera una imagen mental que “parece” ser muy cercana al referente. Decimos “parece” por dos razones principales:

- 1) La imagen mental está compuesta por materia totalmente diferente a la que constituye el referente.
- 2) Como ya anticipamos, las reglas socioculturales y/o científicas son las que se encargan de establecer esas relaciones de parecido.

De cualquier manera, las imágenes mentales, según Damasio (2015), son nuestra herramienta intermediaria principal para relacionarnos con la realidad.

El también neurocientífico Stanislas Dehaene coincide con ello (de hecho, parece seguir *la teoría del Umwelt* del biólogo Jakob von Uexküll):

En un contexto darwiniano, la permanencia del organismo no puede proyectarse sin una forma mínima de inteligibilidad del mundo. Durante su evolución, pero también durante su desarrollo, nuestro sistema nervioso aprende a *comprender* su entorno, lo que en sentido literal quiere decir tomarlo e internalizarlo como representaciones mentales que, por un isomorfismo psicofísico, reproducen algunas de sus leyes naturales (o lo que consideramos tales en un momento dado). Así, nosotros mismos somos portadores de un universo de objetos mentales cuyas leyes imitan a las de la física y la geometría. (Dehaene, 2018: 39).

En concreto: “aprender es construir un modelo interno del mundo exterior” (Dehaene, 2019: 39).

La formación de la imagen mental implica (al igual que los anteriores modelos) procesos de abstracción y generalización. Es decir, si un sujeto percibe una cruz (como en la cita de Damasio), abstraerá sólo algunas características físicas de ella o, como ya mencionamos, rasgos pertinentes: tamaño, disposición, textura, volumen, distancia, entre otros. En adición, el sujeto deberá comparar esa imagen con experiencias similares pasadas (memoria) y experimentará una emoción específica, por mínima que sea (desagrado, emoción, tristeza, apatía, etc.). Este conjunto cognitivo podrá servir para la realización de un plan de acción a futuro.

Por la complejidad y los componentes de las imágenes mentales (sensaciones, emociones, sentimientos, cognición, plan a futuro, experiencia cultural, memoria, etc.), es que deben recibir, como en el caso de los modelos objetual-comunicativos, el nombre de modelos cognitivos-subjetivos. La frontera entre uno y otro modelo no siempre es clara, pues existe una línea procesual (biosemiosis) que va desde la sensación de un algo que se transformará en un objeto-signo hasta la comunicación (objetivación) de ese

contenido mental. Repetimos que, a pesar de esa continuidad, no siempre se registra una coincidencia plena entre esos modelos. Por principio de cuentas, un modelo subjetivo no está conformado por la misma materia ni las dimensiones que el modelo objetivo.

En otro orden de ideas, existe un gran debate en cuanto a aceptar la existencia de esas imágenes mentales o no. Para Damasio, las imágenes mentales son determinantes para el aprendizaje, el conocimiento, la realización de tareas, en fin, para el desarrollo de la mente en los organismos vivos. En algún momento de la evolución:

(...) apareció una especie proceso de percepción que, con el tiempo, una vez que los sistemas nerviosos aparecieron en escena, llevaría efectivamente a producir representaciones análogas del mundo que rodeaba a esos sistemas nerviosos y que serviría como base para [la] aparición de la mente y, finalmente, de la subjetividad (Damasio, 2019: 107).

Bajo la anterior perspectiva, es que concluimos lo siguiente: aquel “modelo interno” o subjetivo es susceptible de convertirse en otro modelo externo (un modelo objetual-comunicativo). Si, por ejemplo, le comentamos a alguien qué hicimos para salir sin percances de la habitación oscura, estamos externando gran parte de los dos modelos cognitivos mencionados líneas arriba: el de nuestro propio cuerpo y el de nuestro cuerpo con relación al entorno inmediato.

1.2. Biosemiosis

Para la realización de un modelo cognitivo (objetual y/o subjetivo), como hemos dicho, el sujeto percibiente debe abstraer, seleccionar, determinadas características del elemento de la realidad, las cuales reciben, reiteramos, el nombre de “rasgos pertinentes” [4] que contienen una carga semántica dada. Esta carga le permitirá al sujeto establecer ciertas relaciones con el elemento percibido. El proceso inicia por la sensación, pasa por la percepción y puede culminar en un fenómeno comunicativo. La percepción comprende, a su vez, dos subprocesos íntimamente ligados: la generación de emociones y de cognición. En cada uno de esos momentos, el sujeto generará un modelo regido por las condiciones del subproceso en el que se encuentre (sensitivas, emotivo-cognitivas o comunicativas). Dentro de todo este recorrido, estará presente la semiosis. Por la participación a lo largo de ese proceso tanto de fenómenos somáticos (las terminales sensoriales, los sistemas nerviosos periférico y central y de otros órganos que se ven afectados por las emociones) como de fenómenos culturales, es que la semiosis se reconoce como biosemiosis.

El acierto de Kull, Emmeche y Hoffmeyer, en cuanto a que “la biosemiótica es biología como un estudio de sistemas de signos, o, en otras palabras, un estudio de la semiosis en la naturaleza viviente” (2011: 15; las cursivas son textuales) [5], sustenta la indisoluble imbricación entre biología y cultura que la semiosis logra.

Con base en lo anterior, entonces, definimos la biosemiosis como: un proceso biocultural implicado en la generación de modelos sensoriales,

perceptuales (este modelo involucra, al mismo tiempo y como hemos dicho, emociones y cognición) y comunicativos. Ocurre en la realidad, en nuestro caso, a la que pertenecen los sujetos humanos. La biosemiosis necesita tanto de los sistemas biológicos del ser humano como de sus sistemas culturales, además de sus entornos naturales y sociales, su ontogenia y su filogenia. Dentro de la vasta realidad humana, encontramos mecanismos biosemióticos que permiten la interrelación con los diferentes elementos del Universo (de la realidad total): concretos y/o abstractos, objetuales y/o conceptuales, naturales y/o artificiales. Dado que cada idea tiende a materializarse a través de prácticas discursivas y/o no discursivas, los modelos cognitivos tendrán dos facetas inseparables: la primera subjetiva y la segunda objetiva, ambas, como sabemos, con materiales. Finalmente (basado en la semiosfera de Lottman), la biocultura se refiere al espacio de interacción de los procesos biosemióticos en el que los sujetos construyen su humanidad. Tiene límites físicos e ideológicos que abarcan la realidad en la que estos sujetos se desarrollan.

2. Modelo semiótico

La semiótica, de acuerdo con Julia Kristeva (1982), es una disciplina que tiene como uno de sus objetivos centrales la elaboración de modelos que expliquen una de las maneras posibles de producir y comunicar conocimiento. Los signos constituyen su herramienta teórico-práctica fundamental. Esos signos no se abordan en forma amplia o abierta, sino que es preciso proponer un contexto y unas circunstancias específicas en los que dichos signos estén funcionando. En nuestro caso, las palabras 'sal' y 'sol' funcionarán como signos dentro de las circunstancias "comunicación intersubjetiva deficiente" y en el contexto de "reconocimiento de un par mínimo". Explicamos. La "comunicación deficiente" se refiere a la presencia de "ruido", es decir, a la existencia de cualquier tipo de interferencia que dificulte la comunicación entre personas ("intersubjetiva"). El ruido puede ser la mala pronunciación por parte del emisor, la mala audición por parte del receptor, sonidos externos, distractores, etc. El contexto, constituido por las nociones que acompañan a una expresión dada, es el que forzará al receptor a distinguir entre esas dos palabras muy similares ("par mínimo") y también su debido reconocimiento. Todo este conjunto de elementos formará el modelo semiótico.

El modelo de la *figura 1* ilustra el proceso significativo (semiótico) de tal evento. Explicaremos la notación que hemos escogido.

Usamos las comillas simples (") para especificar que esas palabras son unidades léxicas que expresan únicamente su función gramatical, la cual, en este caso, es sustantiva. Las barras en diagonal (/) indican que se trata de la transcripción fonética de las palabras, es decir, de los sonidos de dichas palabras únicamente, sin su significado general. Las comillas (") refieren los conceptos, el significado, de dichas palabras. La noción 'signo Ø' (signo cero) indica la ausencia del sonido /o/ (signo Ø1) en 'sal' y del sonido /a/ en 'sol' (signo Ø2). La ausencia, como podrá entenderse, es altamente significativa, puesto que es uno de los factores centrales, junto con los signos pertinentes,

para distinguir entre ambas palabras. Finalmente, la noción 'signo_p' ("signo pertinente"), en cada palabra, hace evidente la existencia del sonido /a/ (signo_{p1}) y del sonido /o/ (signo_{p2}). El ruido, el contexto y las circunstancias recorren todo el ejercicio.

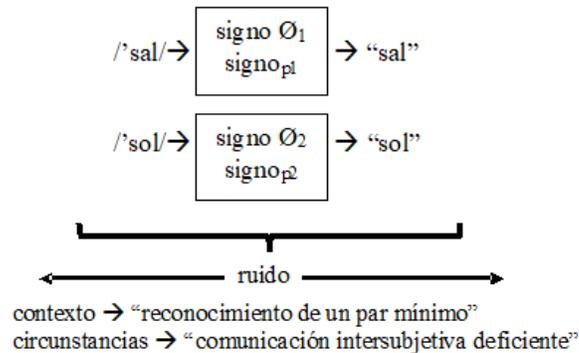


Figura 1. Modelo semiótico para el reconocimiento de un par mínimo.

En resumen, el contraste, por un lado, entre el signo \emptyset_1 ("sonido ausente /o/") y el signo pertinente 1 o signo_{p1} ("sonido /a/") en 'sal' y, por el otro, el contraste entre el signo \emptyset_2 ("sonido ausente /a/") y el signo pertinente 2 o signo_{p2} ("sonido /o/") en 'sol', además de una competencia en la lengua española suficiente del sujeto para el caso, permite establecer el reconocimiento de ambas palabras, su consecuente diferenciación y su carga semántica. Sin embargo, existen otras dos posibilidades más para completar este proceso cognitivo.

3. Modelos de coincidencia de características

En este apartado, presentaremos dos posibilidades del modelo de coincidencia de características. Esos modelos extraen las propiedades "importantes o distintivas de la imagen y las emparejan con las características conocidas del objeto [...] buscan caracteres simples pero propios de un objeto; su existencia prueba que pueden emparejarse" (Smith y Kosslyn 2008: 75). El propio reconocimiento implica desechar, por contraste, otras características ausentes. Queremos aclarar que este tipo de modelo se usa para la exposición visual de palabras escritas o de otros objetos. Nosotros lo hemos adaptado para explicar procesos cognitivos auditivos y visuales en la emisión oral de palabras. Nuestro primer modelo será auditivo y el segundo será visual.

3.1. Modelo auditivo de coincidencia de características

Este segundo modelo (ver figura 2) presenta cierto parecido con el modelo semiótico anterior: hace evidente el cruce entre los contrastes mencionados. En adición, especifica el tipo de sonidos de cada uno de los rasgos fonéticos distintivos, el de las vocales /a/ y /o/, del par mínimo.

Es evidente que no resultaría sencillo para el sujeto percibiente observar la articulación completa de los dos sonidos vocálicos (baja, central, abierta en /a/ y media, posterior, redondeada en /o/). No obstante, la frecuencia sí es un rasgo auditivo distintivo susceptible de percibirse dentro de las circunstancias en las que se lleva a cabo el proceso de comunicación. Para el sonido vocálico /a/, la frecuencia es media, para el sonido vocálico /o/, la frecuencia es baja. Así, el signo \emptyset_1 en /a/, dentro de este modelo, estaría representado por la “frecuencia baja ausente de la vocal /o/ en /sal/”; en cuanto al signo \emptyset_2 en /o/, éste sería “frecuencia media ausente de la vocal /a/ en /sol/”. El sonido /a/ en /sal/ sería un rasgo pertinente o signo_{p1}; el sonido /o/ en /sol/ sería, por su parte, un rasgo pertinente o signo_{p2}. Debido a la presencia de ruido, el sujeto emisor deberá enfatizar los sonidos, particularmente, los vocálicos. Este factor le otorga una importancia relevante a este segundo modelo y, en adición, fuerza al sujeto percibiente a mostrar una motivación extra dentro del evento.

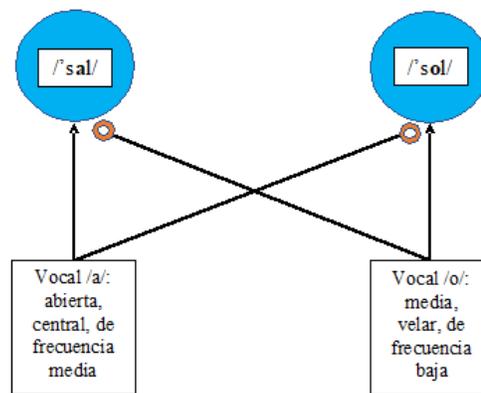


Figura 2. Modelo auditivo de coincidencia de características.

3.2. Modelo visual de coincidencia de características

El siguiente modelo visual (ver figura 3) resultaría auxiliar si, de nueva cuenta, debido al ruido dentro del circuito de la comunicación, el intercambio de información entre emisor y receptor resultara problemático en demasía. Es decir, el primer sujeto recurriría a exagerar la gestualización durante la emisión del par mínimo y, por ende, el sujeto percibiente tendrá que auxiliarse, en gran medida, del sentido de la vista.

Dentro de esta nueva posibilidad, el rasgo o signo pertinente para cada palabra sería la forma de los labios: “labios abiertos para el sonido /a/ en /sal/” y “labios redondeados para el sonido /o/ en /sol/”. Ahora bien, el signo \emptyset , también para cada caso, sería la “ausencia de labios redondeados de /o/ en /sal/” (signo \emptyset_1) y “ausencia de labios abiertos de /a/ en /sol/” (signo \emptyset_2).

La biosemiosis se hace patente desde el momento en que el sujeto percibiente entra en contacto sensorial (auditivo y visual) con la emisión del par mínimo. En las terminales de los dos sentidos implicados, oídos y ojos, inician los procesos de abstracción y generalización. Los signos \emptyset y signos_p, en cada caso, dan cuenta parcial de dichos procesos [6]. El reconocimiento y la

discriminación conscientes de esos mismos signos requieren de actos cognitivos y emotivos: memoria, modelos cognitivos, ansiedad por tratar de escuchar y ver lo mejor posible, intención comunicativa (plan a futuro), etc. Finalmente, el sujeto percibiente podrá tomar el lugar de sujeto emisor si desea comunicar el par mínimo con la finalidad de cerciorarse si está entendiendo la comunicación, sin importar si comete un error, como la ocurrencia de un sinsentido como: /'sil/ o /'sel/; lo cual no pone en entredicho la participación de la biosemiosis. En todo caso, el error implica la intervención de un cierto grado de conciencia y, por supuesto, de una determinada competencia cultural.

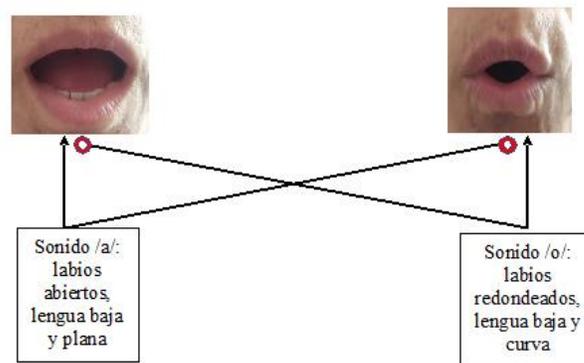


Figura 3. Modelo visual de coincidencia de características [7]

4. Conclusiones

Ninguno de los tres modelos actúa de manera independiente: los tres forman un entramado cognitivo fuertemente interrelacionado. La división que hemos hecho obedece a razones simplemente analíticas. El primer modelo sólo se centra en aspectos cognitivos, es por ello que utilizamos conceptos semióticos. Los dos siguientes mezclan aspectos cognitivos y sensoriales. Los aspectos sensoriales están diferenciados en fenómenos auditivos y en fenómenos visuales, correspondientemente. Como ya expresamos, el conjunto completo de los tres modelos objetual-comunicativos explica procesos biosemiósicos subjetivos, a la vez que objetivos. El sujeto percibiente puede haber seguido, gracias a su competencia lingüístico-cultural y a su composición biológico-somática, algunos de los pasos sugeridos en cada uno de los tres modelos.

Es importante destacar que la biosemiosis actúa tanto en el sujeto emisor como en el receptor; por lo tanto, otra función de ese fenómeno reside en gestionar ciertos puntos coincidentes entre los sujetos. Es decir, la biosemiosis es un proceso vinculante de subprocesos biológicos y culturales (primera función) que permite la propia vinculación entre sujetos y entre sujetos y su entorno siempre cambiante o, de acuerdo con Uexküll, el Umwelt (segunda función).

Algún lingüista podría reprocharnos que los fonemas no tienen significado y que, por lo tanto, nuestro acercamiento carece de pertinencia.

Sin embargo, desde que un sonido posee un valor contrastante con respecto a otro, es posible atribuirle una carga semántica. Las propiedades fonéticas distintivas de un fonema pueden y deben considerarse simultáneamente como elementos significativos, toda vez que expresan modos de actividad lingüística. Es en esta medida es que estos elementos pueden tratarse a partir de un modelo semiótico.

NOTAS

[1] El sentido somático comprende el tacto, el dolor, la temperatura, la posición del cuerpo, entre otras experiencias.

[2] No importa si ese referente es material o no. Pensemos en, por ejemplo, el Big Bang, la teoría de cuerdas o en la estructura atómica, etc. Por el momento, esos referentes son hipotéticos.

[3] Un estímulo es pertinente debido a la capacidad de provocar un proceso de percepción en un sujeto.

[4] Este concepto es una adaptación de los “formantes figurativos” de Greimas (1994).

[5] La traducción es nuestra.

[6] Por los objetivos que guían este trabajo, no tomamos en cuenta la importancia de los sonidos /s/ y /l/ que ocurren en las dos palabras; por otro lado, resultaría más adecuado que el sujeto percibiente se concentrara en los sonidos diferenciadores, de acuerdo con la aludida capacidad de abstracción cuya característica más sobresaliente es la de seleccionar los rasgos pertinentes de un objeto-signo.

[7] Todos los modelos y las fotografías fueron elaboración propia.

Referencias

AGAZZI, E. (2019). *Filosofía de la naturaleza. Ciencia y cosmología*. México: FCE.

DAMASIO, A. (2015). *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* México: Planeta.

___ (2019). *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de culturas*. México: Ariel.

DEHAENE, S. (2018). *En busca de la mente. El largo camino de la ciencia para comprender la vida mental (y lo que aún nos queda por descubrir)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

___ (2019). *¿Cómo aprendemos? Los cuatro pilares con los que la educación puede potenciar los talentos de nuestro cerebro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

___ (1999a). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

___ (1999b). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.

GREIMAS, A. J. (1994). “Semiótica figurativa y semiótica plástica”. En

Hernández Aguilar, G. (ed.). *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual* (pp. 17-42). México: Siglo XXI.

GRIBBIN, J. (2007). *Una biografía del Universo*. Barcelona: Crítica.

HORTA, J. (2020). "Modelos científicos: relaciones semióticas y trascendentales". En *deSignis*, (35), 35-47. Recuperado de: <https://www.designisfels.net/wp-content/uploads/2021/12/designis-i35p35-47-1.pdf>

KRISTEVA, J. (1982). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.

KULL, K., EMMECHE, C. & HOFFMEYER, J. (2011). "Why biosemiotics? An introduction to our view on the biology of life itself". En C. Emmeche & K. Kull, Kalevi (eds.), *Towards a semiotic biology. Life is the action of signs* (pp. 1-21). London: Imperial College Press.

ROSENBLUETH, A. (2012). *Mente y cerebro*. México: Siglo XXI.

UExKÜLL, J. (1998). The theory of meaning. Recuperado de: [http://www.codebiology.org/pdf/von%20Uexk%C3%83%C2%BCII%20J%20\(1940\)%20The%20Theory%20of%20Meaning.pdf](http://www.codebiology.org/pdf/von%20Uexk%C3%83%C2%BCII%20J%20(1940)%20The%20Theory%20of%20Meaning.pdf)

SMITH, E. E. & KOSSLYN, S. M. (2008). *Procesos cognitivos: modelos y bases neurales*. Madrid: Pearson.

[ARTÍCULO]

Comunicación y semiótica: Intersecciones, diálogos y algunos problemas conceptuales

Carlos Vidales

Universidad de Guadalajara (México)

Email de contacto: carlos.vidales@academicos.udg.mx

Recibido: 19 de febrero, 2024**Aceptado:** 2 de junio, 2024**Publicado:** 1 de agosto, 2024**Communication and semiotics:
intersections, dialogues and
some conceptual problems****Cómo citar este artículo:**Vidales, C. (2024). Comunicación y semiótica: intersecciones, diálogos y algunos problemas conceptuales. *Revista Chilena de Semiótica*, 20 (55-75).

Resumen

El presente artículo centra su atención en la relación entre el campo semiótico y el campo de la comunicación. Se argumenta que el concepto de comunicación desde el campo semiótico se encuentra fundamentado en la teoría matemática de la comunicación, por un lado, y en la producción de significación por el otro, una situación que la equipara a la construcción conceptual de la comunicación en el campo de la comunicación. Sin embargo, en la relación entre la comunicación y la semiótica como campos científicos se pueden identificar diálogos, intersecciones, divergencias y algunos problemas conceptuales. El presente artículo pretende hacer explícitas esas varias relaciones.

Palabras clave

Semiosis; Comunicación; Información; Cibersemiótica; Sentido.

Abstract

This article focuses on the relationship between the semiotic field and the field of communication. It is argued that the concept of communication from the semiotic field is based on the mathematical theory of communication, on the one hand, and the production of meaning on the other, a situation that equates it to the conceptual construction of communication in the field of communication. However, in the relationship between communication and semiotics as scientific fields, dialogues, intersections, divergences, and some conceptual problems can be identified. The present article aims to make these various relationships explicit.

Keywords

Semiosis; Communication; Information; Cybersemiotics; Meaning.

Introducción

La relación entre la semiótica y la comunicación se puede establecer en múltiples niveles de abstracción y en varios contextos de producción científica, sin embargo, lo que parece unir ambos campos conceptuales y espacios académicos es la proximidad que tienen con el fenómeno de la significación. En el campo de estudios de la comunicación, el fenómeno comunicativo ha tenido históricamente tres fuentes intelectuales de producción científica, una vinculada a la teoría matemática de la comunicación, una de corte más sociológico cultural y una más vinculada con las teorías interpretativas, específicamente aquellas que permitían pensar a la comunicación como un proceso social de producción de sentido. De manera sintética, tenemos entonces una tradición que ha sido considerada como el modelo de la transmisión y otra más que ha sido considerada como el modelo interpretativo o constitutivo y ambas han sido bases para la construcción conceptual (Craig, 2013, 1999). Por otro lado, en el campo semiótico el centro ha estado gravitando alrededor de la semiosis, fenómeno que no sólo define la producción de significación en el ámbito humano, sino que se ha extendido a la pregunta por la emergencia de la semiosis en los organismos vivos en general, en la materia e incluso, en el universo mismo. Sin embargo, a diferencia del campo de la comunicación, en la semiótica el fenómeno de la significación se ha llevado más allá del ámbito humano de la mano de la biosemiótica, un proyecto intelectual que sostiene que la vida se encuentra fundamentada en procesos semióticos (Hoffmeyer, 2008). Sin embargo, el asunto no es tan claro como parece, pues desde la semiótica se asumen ciertas cosas sobre la comunicación y desde el campo de la comunicación se asumen ciertas cosas sobre la semiótica, lo que produce un escenario contemporáneo con algunas convergencias, pero también algunas divergencias conceptuales y, hasta cierto punto, con algunas contradicciones intelectuales. Por lo tanto, para poder explicar con más detalle estas diferencias y similitudes entre la semiótica en la comunicación y la comunicación en la semiótica, abordaré cuatro ideas. La primera tiene que ver con algunas definiciones preliminares de la comunicación desde la mirada semiótica. La segunda está relacionada con el modelo matemático de la comunicación, la tercera con la exploración de algunas teorías semióticas de la comunicación desde la semiótica y, finalmente, la cuarta sección aborda brevemente a la semiótica desde el campo de la comunicación. Al final delinearé la hipótesis central del trabajo conceptual aquí propuesto desde la mirada de la cibersemiótica: la comunicación es una pre-condición de la significación. Un viejo debate, pero una nueva mirada.

1. Un primer acercamiento semiótico a la semiosis y la comunicación

En su diccionario enciclopédico, Marcel Danessi (2000) define a la semiosis como una capacidad innata que subyace a la comprensión y producción de signos, como una actividad propia del cerebro que le permite controlar la producción y comprensión de signos, desde las señales fisiológicas simples hasta las configuraciones simbólicas complejas. Si bien no

explica con detalle de quién o de qué es una capacidad o si el cerebro al que se refiere es un cerebro humano, podemos inferir que la semiosis de la que habla Danessi es referida al campo de la antroposemiosis. Esto se puede constatar en su definición de la semiótica, la cual es definida como la ciencia de los signos, como una ciencia con sus propias teorías y métodos que estudia el sentido [*meaning*] en los sistemas de representación humanos. Por otro lado, la comunicación es definida como la “producción e intercambio de mensajes mediante señales, expresiones faciales, conversación, gestos o escritura. Es el arte de expresar ideas, especialmente mediante el habla y la escritura” (p. 58). Por su parte, también en un trabajo enciclopédico, Paul Bouissac (1998) define a la semiosis desde una clara tradición peirceana, como el proceso o la actividad de los signos[1] y, si bien no define como tal a la semiótica, podemos inferir que es precisamente la ciencia que estudia dicho proceso. Adicionalmente, en el mismo sentido que lo propone Danessi, Bouissac también vincula a la comunicación con el proceso de transmisión al definirla como una forma de transferir de modo unidireccional o recíproco. Si bien no indica qué es lo que se transmite o transfiere, la idea de la transmisión está presente. Para el autor, el concepto de comunicación se puede utilizar tanto para referirse a la circulación general y selectiva de mensajes como a sus medios tecnológicos de transporte, más aún, se puede referir al proceso de comunicación o a su producto. Sin embargo, cuando se trata de diferenciar a la semiótica de la comunicación, Bouissac (1998) realiza una afirmación un tanto problemática, pues desde su punto de vista, los estudios de la comunicación y los estudios semióticos son equivalentes en algunos aspectos, pues entre ambos hay tanto traslapes como yuxtaposiciones. Desde su punto de vista, “se puede considerar que la teoría de la comunicación se refiere a ramas alternativas de la semiótica, o que la semiótica es un conjunto específico de teorías de la comunicación. Cada una de ellas puede utilizarse como perspectiva desde la cual criticar o complementar las limitaciones de la otra. Por ejemplo, la comunicación hace hincapié en la agencia y el proceso, mientras que la semiótica suele centrarse en los signos y sus relaciones” (1998: 132).

En un sentido similar, Winfried Nöth (2014) considera que la semiótica se refiere al estudio de los procesos de los signos o la semiosis, tanto en la naturaleza como en la cultura, por lo que necesariamente incluye el estudio de la comunicación, al ser la comunicación un proceso sígnico, sin embargo, se pregunta si lo reverso es también cierto, es decir, ¿los estudios comunicativos incluyen necesariamente estudios semióticos? “¿Son todos los procesos de semiosis procesos de comunicación?” (p. 97). Por ejemplo, si aceptamos la premisa peirceana de que todos los pensamientos son signos, ¿podemos sostener entonces que el pensamiento es comunicación? De acuerdo con Nöth, para diferenciar o demarcar estas diferencias y ambos campos intelectuales, considera importante dividir a la semiótica en dos subdominios, la semiótica de la comunicación y la semiótica de la significación, siendo la segunda la más amplia de las dos puesto que considera el estudio de los signos que no son utilizados con propósitos comunicativos como es el caso, por ejemplo, de los llamados signos naturales. Pero ¿qué es un propósito comunicativo? ¿El fenómeno comunicativo es teleológico? ¿Para quién o para qué debe tener propósito? ¿El propósito está vinculado con la significación?

Para el autor, la línea divisoria entre estos dos campos de investigación semiótica permanece todavía difusa. Por ejemplo, se pregunta, “¿Sirven para comunicar piezas musicales, pinturas o esculturas, peinados, olores corporales o la ropa, o sólo significan sin servir a ningún propósito comunicativo? Además, la semiótica también estudia cómo se comunican los animales, las plantas y las máquinas, fenómenos que suelen excluirse de los estudios sobre comunicación propiamente dichos” (p. 97) ¿Por qué la semiótica puede estudiar fenómenos comunicativos en los niveles fundamentales de la vida, pero el campo de la comunicación no? En cierto sentido, podríamos decir que de los cuatro campos de investigación semiótica que John Deely (1990) reconocía para los estudios semióticos en los años noventa, el campo académico de la comunicación únicamente se ha centrado en el estudio de los fenómenos de la antroposemiosis y ha dejado completamente de lado a la zoosemiosis, la fitosemiosis y la fisiosemiosis. ¿Qué significa esto? ¿Estamos entonces hablando de fenómenos comunicativos diferentes? Para Nöth (1995), por tanto, pese a que la comunicación es un concepto clave en la semiótica, su sentido es muy difuso, pues se usa tanto para nombrar flujos de información humanos y animales que pueden ser directos/indirectos, intencionados/no intencionados, verbales/no verbales, visuales/no visuales, codificados, etc. El asunto, de acuerdo con el autor, es que “los fundadores de la semiótica moderna rara vez utilizaron el término comunicación. En la terminología de Peirce y Morris, los procesos comunicativos se tratan generalmente bajo el término semiosis” (p. 168).

Por otro lado, quizá una de las primeras y más importantes reflexiones que sobre la relación entre semiosis y comunicación se han realizado es la que propusiera Umberto Eco en los años setenta al plantear una clara diferenciación entre una semiótica de la significación y una semiótica de la comunicación. Para Eco (2000), al describir un campo semiótico se podría pensar que lo que se describe es un conjunto de comportamientos comunicativos, razonamiento desde el cual desarrolla una de sus hipótesis centrales, a saber, que la semiótica podría ser considerada como el estudio de todos los procesos culturales como procesos de comunicación, sin embargo, dichos procesos parecen subsistir sólo porque debajo de ellos se establece un sistema de significación. El asunto, como el lector ya se habrá dado cuenta, no es tanto la relación semiosis-comunicación, sino la idea de comunicación que subyace en el campo y la teoría semiótica. ¿Qué se entiende por comunicación en el campo semiótico? En este punto Eco (2000) es muy claro y define un proceso comunicativo como “el paso de una Señal (lo que no significa necesariamente un ‘signo’) desde una Fuente, a través de un Transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario (o punto de destino)” (p. 24). Este proceso no puede funcionar entre entidades no vivas, dado que, para Eco, siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo habrá proceso comunicativo, es decir, se requiere siempre y en todo momento, una respuesta interpretativa del destinatario. Por lo tanto, el proceso de comunicación se verificará siempre que haya presente un código, es decir, un sistema de significación que reúna entidades presentes y ausentes. De esta manera, “un sistema de significación es una construcción semiótica autónoma que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes

de cualquier posible acto de comunicación que las actualice. En cambio... *cualquier proceso de comunicación entre seres humanos... presupone un sistema de significación como condición propia necesaria*" (p. 25). Es posible pensar entonces una semiótica de la significación independiente de una semiótica de la comunicación, pero no es posible pensar una semiótica de la comunicación independiente de una semiótica de la significación. Aquí la comunicación es una precondition de la significación, lo que no se puede asumir de forma inversa.

Los ejemplos anteriores permiten identificar una idea central, y es que desde algunas tradiciones semióticas la comunicación se asocia al fundamento conceptual de la teoría matemática de la comunicación que la entiende como un proceso de intercambio/transmisión de mensajes o información (pese a que no son lo mismo), mientras que en el campo de la comunicación el fenómeno es descrito desde las teorías interpretativas que lo entienden como la producción social de sentido. Esto se hace de forma explícita como de forma implícita como lo mostraré más adelante. Por otro lado, desde el campo de la comunicación, la semiótica es reducida a una perspectiva metodológica para el estudio de los mensajes y no es considerada una teoría general de los signos. Esta discusión es la que sintetizó claramente en su trabajo Robert T. Craig (1999) al contraponer el modelo de la transmisión al modelo constitutivo de la comunicación. En el primer caso, la comunicación es entendida como el envío de mensajes de un punto a otro, mientras que en el segundo la comunicación se entiende como un proceso constitutivo que produce y reproduce sentidos compartidos. De ahí que los dos modelos de construcción teórica que Craig (2013) reconoce en los estudios de la comunicación sean fundamentados en lo que denomina los acercamientos empírico-científicos y los modelos crítico-interpretativos, en los primeros podríamos ubicar al modelo de la transmisión y en los segundos a las perspectivas interpretativas, como es el caso de la semiótica. Sin embargo, algunos de los modelos semióticos retomados en el campo de la comunicación se fundamentan en el modelo matemático, una suerte de contradicción conceptual.

En una primera etapa, la semiótica ha pensado a la comunicación desde el primer modelo (transmisión), mientras que desde el campo de la comunicación la discusión se ha movido hacia el segundo modelo (significación). Podemos entonces observar ciertas rupturas conceptuales entre el pensamiento comunicacional y el pensamiento semiótico. El punto de convergencia es la significación, pero las conceptualizaciones y los universos fenomenológicos que describen no son equivalentes. Para sostener esta idea, exploraré a continuación el modelo matemático del cual proviene la idea de la comunicación como transmisión que tanto la semiótica como la comunicación retoman.

2. La comunicación en el modelo de la transmisión

Para autores como John Durham Peters (1999), la "idea" de comunicación es muy anterior a la institucionalización del campo y no se limita a lo que se ha construido conceptualmente dentro de este espacio académico. Muchas de las teorías que posteriormente se asociaron al campo

comunicacional no necesariamente usaban la palabra comunicación dentro de su estructura formal. ¿Cómo identificamos entonces esas teorías y el fenómeno mismo de la comunicación? La clave está en la propuesta desarrollada por el matemático norteamericano Claude Elwood Shannon en 1948. Lo que Shannon estudiaba era el tema de la transmisión de mensajes, un tema que había sido previamente abordado por autores como Harry Nyquist (1889-1976) y Ralph Hartley (1888-1970) en los años veinte del siglo pasado, sin embargo, mientras el primero utilizaba el concepto de “inteligencia” para hablar de aquello que se transmitía, Hartley introducirá en el campo y la teoría el concepto de información.

En su trabajo de 1928, Hartley (1928) presentó las bases para una medida cuantitativa de la información fundamentada en consideraciones físicas y claramente distinguidas de aquellas consideraciones psicológicas, con lo que abrió las puertas para la eliminación del tema del significado dentro de la teoría de la información. Lo que buscaba Hartley era definir una medida cuantitativa donde las capacidades de varios sistemas para transmitir información pudieran ser comparadas, y para este fin, lo primero que tenía que resolver era precisamente la definición del concepto que había introducido, el concepto de información y, en consecuencia, el fenómeno de la comunicación. Por lo tanto, Hartley (1928) definía un proceso comunicativo de la siguiente manera:

En cualquier comunicación, el emisor [*sender*] selecciona mentalmente un símbolo particular y por algún movimiento corporal, como su mecanismo vocal, provoca la atención del receptor para que sea dirigida a ese símbolo en particular. Mediante selecciones sucesivas, se llama la atención del oyente [*listener*] sobre una secuencia de símbolos. En cada selección se eliminan todos los demás símbolos que podrían haber sido elegidos. A medida que avanzan las selecciones, se eliminan más y más las secuencias de símbolos posibles, y decimos que la información se vuelve más precisa...” (p. 536).

En esta primera definición, Hartley le daba los fundamentos conceptuales a Shannon para pensar sobre el fenómeno de la comunicación y, algo que es importante nombrar, es que lo primero que se define son sus componentes, pero en ningún momento hay una asociación a la significación. Esto será muy importante para este paradigma de pensamiento, la comunicación no solo no implica a la significación, sino que de hecho la significación es irrelevante para el problema de la transmisión de información y, por ende, del fenómeno comunicativo mismo. Esto lo precisaba el autor de la siguiente manera:

Dado que la precisión de la información depende de qué otras secuencias de símbolos podrían haber sido elegidas, parecería razonable esperar encontrar en el número de estas secuencias la medida cuantitativa de información deseada. El número de símbolos disponibles en cualquier selección varía obviamente ampliamente con el tipo de símbolos utilizados, con los comunicadores particulares y con el grado de comprensión previa existente entre ellos... Por lo tanto, es deseable eliminar los factores psicológicos involucrados y establecer una medida de información en términos de cantidades puramente físicas (Hartley, 1928: 536).

Para Hartley (1928), todas las formas de comunicación (desde ondas transmitidas por cables hasta las letras que simbolizan palabras), funcionan de esta manera. Así, pensaba que, a pesar de que los significados de algunos de nuestros sistemas simbólicos son relativamente fijos, muchos otros varían enormemente, tanto por el uso del lenguaje, como la personalidad o el estado de ánimo de los comunicantes, su tono de voz, el contexto, etc., por lo que ninguno de estos sistemas tenía la precisión requerida. Por esta razón, para Hartley (1924), al estimar la capacidad de un sistema físico para transmitir información deberíamos de ignorar la pregunta por la interpretación, hacer cada selección de forma arbitraria y fundamentar nuestros resultados en la posibilidad del receptor de distinguir el propio resultado de seleccionar cualquier símbolo del de seleccionar cualquier otro. El punto central era entonces la transmisión de información y no la interpretación de información. “La verdadera medida de la información no se encuentra en los símbolos que enviamos, está en los símbolos que podríamos haber enviado, pero que no lo hicimos. Enviar un mensaje es hacer una selección de un grupo posible de símbolos, y en cada selección se eliminan todos los demás símbolos que podrían haber sido elegidos” (Hartley en Soni y Goodman, 2017: 133).

Posteriormente, en su artículo de 1948 titulado “A mathematical theory of communication”, Claude Shannon reconocería la importancia de los trabajos de Nyquist y Hartley pero daría un paso adelante en la teoría, pues desde su punto de vista, el problema fundamental de la comunicación era el de reproducir en un punto de forma exacta o aproximada un mensaje seleccionado en otro punto. Si bien reconocía que con frecuencia los mensajes tenían un *significado*, es decir, que se encontraban referidos a, o se encontraban correlacionados de acuerdo con algún sistema con ciertas entidades físicas o conceptuales, estos aspectos semánticos de la comunicación eran irrelevantes para el problema de la ingeniería. “El aspecto significativo es que el mensaje es uno *seleccionado de un conjunto* de mensajes posibles. El sistema debe estar diseñado para funcionar para cada posible selección, no solo para la que realmente será seleccionada, dado que esto se desconoce al momento del diseño” (Shannon, 1948: 379). De esta manera, para el proceso de comunicación y el envío de mensajes, la significación de lo que se comunica o envía no es relevante, por lo que no fue considerada en la teoría. ¿Qué es entonces lo que adoptamos de la teoría matemática de la comunicación en el campo de estudios de la comunicación y en la semiótica? Lo que adoptamos fue el esquema general de los procesos comunicativos que Shannon presentaba en la segunda página de su artículo, un esquema que sintetizó los componentes y el proceso mismo de la comunicación. El esquema contemplaba una fuente, un transmisor, un mensaje, un canal, una posible fuente de ruido, un decodificador y un destinatario. Con estos simples componentes Shannon explicaba la naturaleza de cualquier sistema de comunicación concebible, entendiendo a la comunicación como un proceso de envío y recepción de mensajes o secuencias de mensajes. Es importante reconocer que no es información lo que se envía, sino mensajes. La información lo que mide es la libertad de elección. La extensión de la teoría al ámbito humano vendría posteriormente de la mano de Warren Weaver (1949).

Tanto Nyquist como Hartley definieron a la información como una

elección de entre un conjunto de símbolos asumiendo, en cierto sentido, que cada elección del conjunto de símbolos sería igualmente probable e independiente de todos los símbolos seleccionados con anterioridad. Para Shannon, esto era cierto en principio, dado que únicamente para algunas selecciones esto funcionaría así. Lo que Shannon (1948) suponía entonces es que no todas las opciones son igualmente posibles, por lo que se podría suponer entonces que no todos los mensajes serán igualmente probables. La información era estocástica, es decir, no era completamente impredecible pero tampoco completamente determinada, por lo que la teoría de la información describía no solo el comportamiento de los mensajes, sino también el de nuestro lenguaje. Un lenguaje no es tan libre como parece. Para llegar a un lenguaje primero hacemos nuestras reglas más restrictivas (letras que pueden ir antes o después de otras, palabras que aparecen con mayor frecuencia antes o después que otras, letras que siempre irán antes o después de otras letras, etc.). Esto lo hacemos volviéndonos a nosotros mismos más predecibles, y esto, a su vez, lo hacemos volviéndonos menos informativos. De esto se desprende que todo mensaje se enfrenta a una realidad básica de la comunicación humana, su redundancia: comunicarse es hacerse predecible. La velocidad en la que podíamos enviar un mensaje estaba entonces relacionada con cuánta redundancia podíamos eliminarle, dado que nuestros mensajes cotidianos, sin importar el canal, en realidad “desperdiciaban” símbolos todo el tiempo.

Entonces la redundancia resultaba más importante de lo que se pensaba, puesto que, al repetir un mensaje (como decir lo mismo dos veces), en realidad lo que estamos haciendo es añadir redundancia al mensaje, lo que era central para Shannon (1948), puesto que tanto nuestra predictibilidad lingüística como nuestra falla congénita para maximizar la información son en realidad una protección que tenemos contra los errores. Por ejemplo, lo que nos permite leer frases incompletas (“ud pde ler sta frse”) es la gran redundancia de nuestro lenguaje. La clave era entonces el código o, en cierto sentido, el poder escribir códigos en los cuales la redundancia actuara como escudo, códigos en los cuales ningún bit es indispensable y en los cuales cualquier bit pueda absorber el ruido. La idea de Shannon fue que se podía combinar la reducción de los mensajes a bits tan eficientemente como sea posible y añadir redundancia que los protegiera de su reducción, lo que, desde su punto de vista, nos permitiría comunicar cualquier cosa de cualquier complejidad a cualquier persona en cualquier distancia gracias a la posibilidad de traducir todos los mensajes a la lógica de ceros y unos. Aquí nacía el mundo digital de hoy en día. Pero hasta aquí la teoría matemática. Lo que seguiría será problemático.

Es la lectura posterior que hiciera de esta teoría Wilbur Schramm (1963) lo que llevaría a la teoría matemática de la comunicación al centro del campo de estudio de la comunicación, sin embargo, el propio Shannon (1956) ya había llamado la atención sobre los excesos que en su tiempo se estaban dando de la teoría, dado que desde su punto de vista, “Si bien creemos que la teoría de la información es de hecho una herramienta valiosa para proporcionar conocimientos fundamentales sobre la naturaleza de los problemas de comunicación y seguirá creciendo en importancia, ciertamente no es una panacea para el ingeniero de comunicaciones o, *a fortiori*, para

cualquier otra persona" (p. 3). El problema es que la teoría, o mejor dicho, el esquema de la comunicación y sus componentes ya se habían extendido a muchos campos, no así la teoría y su objeto de conocimiento. Por eso, ante la emoción y la moda que impuso la teoría en muchos campos, Shannon pugnaba por un poco de moderación, pues desde su punto de vista, "En primer lugar, los trabajadores de otros campos deben darse cuenta de que los resultados básicos del tema están dirigidos en una dirección muy específica, una dirección que no es necesariamente relevante para campos como la psicología, la economía y otras ciencias sociales. De hecho, el núcleo duro de la teoría de la información es, esencialmente, una rama de las matemáticas, un sistema estrictamente deductivo" (p. 3). Claramente, en los estudios de la comunicación, en la semiótica y muchos otros campos, no le hicimos caso a las advertencias de Shannon.

3. Algunos modelos semióticos de la comunicación

La idea de la comunicación como transmisión y su asociación a los elementos descritos por Shannon en los años cuarenta (fuente, transmisor, canal, mensaje, receptor, destinatario) tuvieron una amplia influencia en varios campos y, pese a que el campo de la comunicación ha criticado fuertemente este paradigma (Craig, 1999; Winking, 2005), en realidad sigue estando presente como idea, aunque no sin imprecisiones conceptuales. Como ya he mostrado, la comunicación desde la teoría matemática es un proceso de transmisión de mensajes, no de información, y en este proceso la significación de los mensajes no es un asunto relevante. ¿Es entonces la significación un derivado de la comunicación, su pre-condición, o su producto? Al estudiar el lenguaje, Roman Jakobson (1960) consideraba que éste debía ser estudiado en todas sus posibles funciones, si bien el centro era la función poética, ésta debía ser ubicada en el marco del resto de las funciones del lenguaje, lo que demandaba un estudio de los factores constitutivos en cualquier evento discursivo [*speech event*] o en cualquier acto de comunicación verbal. Fundamentado en esto, Jakobson (1960) planteaba un primer modelo de comunicación verbal de la siguiente manera [2]:

El DESTINATARIO envía un MENSAJE al DESTINATARIO. Para ser operativo, el mensaje requiere un CONTEXTO referido ("referente" en otra nomenclatura, en cierto modo ambigua) aprehensible por el destinatario, y verbal o susceptible de ser verbalizado; un CÓDIGO totalmente, o al menos parcialmente, común al emisor y al destinatario (o dicho de otro modo, al codificador y al decodificador del mensaje); y, por último, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el destinatario, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación (1960: 353).

La alusión al modelo matemático es evidente, tanto en la nomenclatura como en la lógica, sin embargo, aquí el componente psicológico es imprescindible, algo que precisamente la teoría matemática había combatido y eliminado de la ecuación. Sin embargo, este mismo modelo será retomado por Iuri M Lotman (1998)[3] en su propuesta de los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura, pues para el autor, la comunicación se realizaba, como mínimo, por dos canales estructurados de manera

diferentes, lo que suponía que la comunicación es, antes que todo, un proceso de transmisión de mensajes. Para Lotman, era entonces posible distinguir dos posibles direcciones en la transmisión de un mensaje, una vinculada a la comunicación “Yo-El” en la que el “Yo” es el sujeto de la transmisión o el destinador que posee la información y “El” es el objeto o el destinatario (habrá que recordar que, para la teoría de Shannon, la información no es lo que se transmite en los mensajes). Este primer modelo sería plenamente explicado por las funciones del lenguaje de Jakobson. Sin embargo, el otro modelo sería un modelo de tipo “Yo-Yo”, lo que supone un proceso en el cual el destinador se transmite un mensaje a sí mismo, modelo que requeriría otro tipo de explicación. Para Lotman (1998), “La diferencia se reduce exclusivamente a que en el sistema «Yo-El» la información se traslada en el espacio; y en el sistema «Yo-Yo», en el tiempo” (p. 43). El segundo caso se trata entonces de un proceso de autocomunicación. En este sistema la información no es redundante porque en el proceso el mensaje es reformulado y adquiere un nuevo sentido al introducir un código adicional, es decir, el mensaje es recodificado, produciendo así rasgos de un nuevo mensaje. La transmisión de un mensaje en este modelo no tiene un carácter inmanente, “puesto que está condicionada por la irrupción de algunos códigos adicionales de afuera y la presencia de impulsos externos que cambian la situación contextual” (p. 45).

Esta idea se extiende a muchas otras consideraciones teóricas de Lotman. En su trabajo sobre la construcción de una teoría de la interacción de las culturas desde un punto de vista semiótico, Lotman (1996) argumenta que, aunado a la tendencia a unificar códigos y a facilitar la comprensión entre destinador y destinatario, el desarrollo de la cultura está ligado a la complicación de la estructura de la persona, un mecanismo asociado al segundo modelo de comunicación ya planteado. Sin embargo, esta individualización de las estructuras semióticas internas de la persona, crean problemas de comunicación (el extremo es el aislamiento social). En este punto, el autor se manifiesta en contra de la teoría de la información (o el modelo de la transmisión) la cual, desde su punto de vista, sugiere como dañino todo cambio del mensaje en el proceso de transmisión, lo que pudiera resultar de la irrupción de ruido en el canal, lo que es “un efecto no del modelo técnico de la comunicación, sino de la realización técnicamente imperfecta del mismo” (p. 66). Claro, el asunto es que Shannon hablaba de la imperfección del mensaje no de su significado. Pero aquí al parecer Lotman ya está asumiendo de entrada la dimensión significativa del mensaje, asumiendo que precisamente ese proceso de individualización de los códigos es una tendencia activa y constantemente actuante en la cultura, y que, además de la individualización existe también la complicación constante de la estructura semiótica de los mensajes que se transmiten, lo que termina por complicar la relación comunicativa entre los participantes. Para el autor, estas interrogantes pueden ser respondidas “si prestamos atención al hecho de que la transmisión del mensaje no es la única función del mecanismo comunicativo, ni del mecanismo cultural en su conjunto. Éstos, al mismo tiempo, realizan una producción de nuevos mensajes, eso es, actúan en el mismo papel que la conciencia creadora del individuo pensante” (p. 67).

Tenemos aquí entonces una lectura diferente del modelo de la transmisión, puesto que la noción de mensaje se asocia a la información y la información al significado, el cual emerge del proceso participativo de un sujeto (la conciencia creadora) que realiza el acto interpretativo del mensaje. Para que los textos o mensajes generen nuevos sentidos deben ser insertados en una situación comunicativa en la cual se produzca un proceso de interpretación (como la traducción) interna, de intercambio semiótico entre sus subestructuras. Está sería la dinámica de la creación de nuevos textos semióticos. Podríamos entonces pensar que lo que Lotman toma de la teoría matemática de la comunicación es la secuencia lógica de sus componentes y a sus componentes mismos, pero no así la noción de mensaje e información, los cuales son asociados con la significación. La dimensión psicológica, semántica y significativa de los mensajes, así como la participación de una “conciencia” creadora no están contempladas en la teoría original, sino que será componentes que después se le agregarán a la teoría para “humanizarla” o “semiotizarla”, pero que no tenían razón de ser en el contexto del problema de ingeniería al que respondían. Pero esta segunda lectura es la que fundará la ciencia de la semiótica para Lotman, pues a decir del autor, tras la fundación de la Escuela Semiótica de Moscú-Tartu, la semiótica se expandiría al estudio de una enorme cantidad de actividades humanas descritas todas como lenguajes. Esto supuso el paso del estudio de unidades mínimas de análisis como lo supondría la lingüística saussureana a nociones más amplias como la de texto (Sonesson, 1998). Así, “La semiótica fue creada como una ciencia de la comunicación, la cual concentró su atención en textos iterativos y sus estructuras. Hoy hay dos aspectos de este campo de estudio: el intercambio de mensajes ya preparados y la producción fundamentalmente de nuevos mensajes. El segundo introdujo cambios esenciales en el núcleo de la semiótica” (Lotman, 2013: 52).

Como ya mencioné con anterioridad, una lógica similar es la que sigue Umberto Eco en su consideración de la comunicación en su relación con la significación. En su propuesta de un modelo comunicativo elemental, Eco (2000) supone que todo proceso de comunicación se apoya en un sistema de significación, lo que implica entender cuál es entonces la estructura elemental de la comunicación para lo cual recurre al esquema de Shannon^[4] para definirla en función de una fuente, un transmisor, una señal, un canal, un receptor, un mensaje y un destinatario. Sin embargo, al esquema Eco le agrega la noción de código, un concepto que Shannon ya había introducido también y del cual Eco recupera algunos de sus supuestos centrales, como la noción de redundancia. Para explicar el concepto de código, Eco llama la atención sobre cuatro fenómenos diferentes: a) una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas o lo que puede considerarse un sistema sintáctico, b) una serie de estados o nociones de las cosas, lo que puede considerarse un sistema semántico, c) una serie de posibles respuestas de comportamiento por parte del destinatario y, d) una regla que asocia algunos elementos del primer sistema descrito con el segundo o con el tercero. Es únicamente a este cuarto tipo de fenómeno al que Eco considera que se le puede llamar código propiamente, mientras que a los otros los nombrará *s-códigos* (sistemas-código). “Los s-códigos son en realidad SISTEMAS o ESTRUCTURAS que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito

significativo o comunicativo que los asocie entre sí, y como tales pueden estudiarlos la teoría de la información o los diferentes tipos de teorías generativas” (p. 65-66). Para Eco (2000), todo *s-código* tiene lo que podría ser considerado una gramática interna, la cual sería precisamente objeto de estudio de la matemática de la información, misma que, según el autor, no tiene nada que ver con una ingeniería de la transmisión de información puesto que únicamente estudia las propiedades estadísticas de dicho *s-código*. En palabras del autor:

Lo que cuenta es que los elementos de una gramática informacional no sólo explican el funcionamiento de un sistema sintáctico, sino de cualquier tipo de sistema estructurado, como, por ejemplo, el llamado ‘semántico’ (b) y el llamado ‘de comportamiento’ (c). En cambio, lo que una teoría matemática de la información no puede ni debe explicar es el funcionamiento de un Código como regla de correlación (d). En ese sentido, debe quedar claro que una teoría de la información no es una teoría de la significación ni una teoría de la comunicación, sino solo una teoría de las posibilidades combinatorias abstractas de un *s-código* (Eco, 2000: 70).

Con estas propuestas, vemos un claro paralelismo entre la teoría matemática y la noción de comunicación en la semiótica, pero analicemos un caso diferente, la propuesta de C. S. Peirce. En este sentido, de las varias lecturas comunicativas de la obra de Peirce (Bergman, 2009, 2004; Romanini, 2015; Thellefsen and Sørensen, 2014), aquí me interesa recuperar la que hicieran Charbel Niño El-Hani, João Queiroz y Claus Emmeche (2009) para pensar a los genes, la información y la semiosis, puesto que, de acuerdo con los autores, Peirce pensó a la información como la conexión entre la forma y la materia, como el producto de la extensión e intención de un concepto. Desde aquí la información puede ser entendida como la comunicación de una forma del Objeto (O) al Interpretante (I) a través del Signo (S), una primera definición que tendrá una relación muy estrecha con la noción de hábito, puesto que la información también puede ser entendida como la comunicación de un hábito encarnado en el Objeto que va hacia el Interpretante. La comunicación sería entonces algo más que la mera transmisión de una forma. “La producción de un efecto del signo en el Intérprete resulta de la comunicación de una forma del Objeto (como regularidad) al Interpretante por la mediación del Signo... De acuerdo a este acercamiento, la ‘información’ puede ser fuertemente asociada con los conceptos de ‘significado/sentido’ y ‘semiosis’. Peirce habló de Signos como ‘transportadores’, como ‘medios’, como ‘sentido encarnado’ ” (p. 92).

Si la comunicación es la comunicación de una forma, habrá que entender que la forma es un predicado que está formulado como una proposición condicional que afirma que ciertas cosas pueden pasar bajo determinadas circunstancias. La forma no es una “cosa” y tampoco es información, sino que la forma es algo que está inserto en el objeto como un hábito, una regla de acción, una disposición real, un potencial. Es la materialización de un hábito.

Es particularmente importante hacer notar que la forma comunicada del Objeto al Interpretante a través del Signo no es una cosa, la figura particular de una cosa o algo parecido, sino una regularidad, un hábito que permite a un

determinado sistema interpretar esa forma como indicativa de una clase particular de entidades, procesos, fenómenos y, por lo tanto, responder de manera legal, similar y regularmente a ella. De otra manera, el sistema no sería realmente capaz de interpretar el Objeto de acuerdo a sus efectos sobre el Interpretante mediado por el Signo... Peirce define un signo, según lo expresado, como “el Medio para la comunicación de una Forma” y como algo que se encuentra “en una relación triádica con el Objeto por el que es determinado y con su Interpretante al que él mismo determina”. Si consideramos ambas definiciones del signo, podemos decir entonces, que la semiosis es un proceso triádico de la comunicación de una forma del Objeto al Interpretante por la mediación del Signo (El-Hani, et al, 2009: 93).

Es evidente que no podemos pensar en la influencia de la teoría matemática en la concepción peirceana de la comunicación, pero sí podemos pensar en la influencia que ha tenido en la lectura posterior que se ha hecho de su teoría en clave comunicativa. Lo que se busca en la semiótica peirceana, es la noción de la comunicación como transmisión (Romanini, 2015). Evidentemente desde la genealogía que seguirá a Peirce, la semiótica no pensará a la comunicación únicamente como un proceso de transmisión, sino que la relacionará con los procesos de significación en general (Vidales, 2023a, 2023b). Ahora bien, lo dicho anteriormente en ningún sentido da cuenta de la enorme producción científica sobre la relación entre la comunicación y la significación, sino que únicamente pretende ser una muestra de algunos referentes conceptuales compartidos. Los trabajos de Richard Lanigan (2021, 2013) sobre la fundamentación semiótica y fenomenológica de la comunicología, los reflexión semiótico-comunicativa de Paul Cobley (2013) o la teoría comunicativa peirceana de Mats Bergman (2020, 2012, 2008)[5] al respecto son un ejemplo de los muchos otros caminos que se podrían seguir en esta reflexión. Finalmente, lo que ahora me interesa abordar brevemente, es la visión de la semiótica en el campo de la comunicación.

4. La semiótica en el campo de la comunicación: hacia la integración conceptual

La primera idea por desarrollar es que la semiótica ha sido para el campo de la comunicación una herramienta metodológica para el estudio de mensajes mediáticos (Vidales, 2009) y para el estudio de la comunicación de masas como lo han argumentado varios teóricos de la comunicación (Fiske, 1990; McQuail, 2010; Wolf, 1987). En el contexto mexicano, la semiótica es un instrumento metodológico (Corral, 2003; Lozano, 1996). Quizá quien mejor la ha colocado, es Robert T. Craig (1999) al considerarla como una de las grandes tradiciones intelectuales del campo, tradición desde la cual la comunicación es definida como la mediación intersubjetiva de signos. De cualquier manera, más allá de estas posiciones, quizá la clave está en pensar como lo propone Wendy Leeds-Hurwitz (1993), en que tanto el campo de la comunicación como el campo semiótico están preocupados por el significado o sentido [*meaning*], ahí radica su traslape, aunque ambos campos trabajan conceptualmente cosas diferentes sobre la significación (semiosis) y sobre la comunicación. Por lo tanto, para poder incluir a la teoría semiótica en el

campo de la comunicación y la teoría de la comunicación en el campo semiótico se debe tener claro primero qué es la comunicación, la cual, según la autora, se relaciona primariamente con la interacción. Se preocupa en cómo la estructura (formas sociales disponibles para las personas mientras participan en eventos) conecta los procesos (la forma en que las personas usan esas formas mientras interactúa creando al mismo tiempo nuevas estructuras para el futuro). No hay procesos sin estructuras y no puede haber estructuras sin procesos. Centrada en los conceptos de signo, código y cultura, Leeds-Hurwitz (1993) propone un movimiento doble, uno que va de la teoría semiótica al comportamiento comunicativo, y otro que va del comportamiento comunicativo a la teoría semiótica en un intento por expandir la teoría semiótica hacia códigos culturales simultáneos. Algo que recuerda a la multimodalidad, el acercamiento socio-semiótico que hace Günther Kress (2010) a los procesos contemporáneos de comunicación.

En la entrada correspondiente a la semiótica/semiología de la *Enciclopedia of Communication Theory* coordinada en 2009 por Stephen W. Littlejohn y Karen A. Foss (2009), es precisamente Wendy Leeds-Hurwitz quien la escribe y quien establece además una forma de entender su relación. Desde su mirada, “Para la teoría de la comunicación, la semiosis es el proceso básico de construcción del significado humano que se sitúa en el centro de toda comunicación humana; la semiótica es, por tanto, el estudio de cómo los seres humanos construyen significados para sí mismos y para los demás, una preocupación central para los estudiosos de la comunicación” (Leeds-Hurwitz, 2009, p. 874). Sin embargo, en este punto la autora hace una aclaración muy importante. La teoría semiótica no nace de un único campo disciplinar, de hecho, la comunicación no la inventó, por lo que tampoco le pertenece. La semiótica tiene varios orígenes en el tiempo y contacto con varias disciplinas, se vincula tanto con la antropología como la lingüística, la filosofía, las matemáticas, las ciencias de la vida de la mano de la biosemiótica, los estudios literarios o la sociología solo por nombrar algunas. Para Leeds-Hurwitz, es quizá debido a este trasfondo ecléctico que la teoría semiótica ha podido utilizarse para analizar prácticamente cualquiera de las partes del campo de la comunicación: interacción, medios de comunicación, organizaciones, contextos sanitarios, cultura popular, etc. Y esto funciona en gran medida “porque todas las partes del campo se basan en la construcción de significado a través de mensajes; el contexto, y el hecho de que el mensaje sea cara a cara o mediado, lingüístico o no lingüístico, no cambian eso” (p. 874-875). Así, dado que la teoría semiótica ha tendido a explicar al significado como algo construido socialmente más que como algo intrínseco al signo mismo, ha sido un método valioso para analizar los diversos procesos de la comunicación, más cuando a la comunicación se la asociado precisamente a la producción social de sentido.

Por su parte, en la *International Encyclopedia of Communication* publicada en 2008 y coordinada por Wolfgang Donsbach (2008), la entrada correspondiente a la semiótica la escribe Klaus Bruhn Jensen (2008). En su participación, Jensen define a la semiótica desde la mirada de Saussure como la ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social. Después de revisar brevemente la semiótica peirceana y la semiología saussureana, Jensen resume las dos posiciones que han dominado en la aplicación de la semiótica

en la investigación social y en la investigación en comunicación: “Por un lado, la semiótica puede tratarse como una *metodología* para examinar los signos, cuyas implicaciones sociales o filosóficas se interpretan con referencia a otro conjunto de conceptos teóricos. Por otro lado, la semiótica también puede proporcionar el *marco teórico*, de modo que las imágenes, las psiques y las sociedades enteras se entiendan no sólo en términos procedimentales sino también conceptuales como signos” (p. 4568). Claramente, es la primera visión la que ha dominado en el campo de la comunicación.

El asunto está entonces en la posición que tomemos frente a la relación entre la significación (sentido) y la comunicación y en cómo respondamos conceptualmente a cada polo de la ecuación. En este sentido, una síntesis de lo que podría ser un catálogo de preguntas al respecto es la que propuso décadas atrás Oscar Quezada (1996), a saber, “¿cómo se comunican los significados? ¿Existen vectores de significación previos o anteriores a lo comunicado? ¿Acaso significados sobredeterminan mensajes? ¿Cómo se significa lo comunicado? Los significados, si algo son, ¿coexisten con la comunicación? ¿O con la resultante del ejercicio comunicativo?” (p. 149). El asunto es cómo nos paramos conceptualmente frente a estas preguntas. Por ejemplo, Para Thomas Sebeok (2001a), el objeto de estudio de la semiótica es el intercambio de cualquier tipo de mensajes, es decir, la comunicación. “Pero a esto tendría que ser adicionado también que la semiótica focaliza su preocupación hacia el estudio de la significación. La semiótica es por lo tanto clasificable como esa rama de enlace dentro de la ciencia integral de la comunicación” (p. 27-28). Como se puede observar, quizá lo que tendríamos que hacer con mucho cuidado, es responder a estas preguntas desde el marco de investigaciones concretas en donde la relación entre la semiosis y la comunicación se haga evidente. De esta manera, a manera de diálogo con lo que Sebeok plantea, Dario Martinelli (2007) se cuestiona por el objeto mismo de la investigación semiótica, dado que, si afirmamos como lo hace Sebeok, que el objeto de estudio de la semiótica es la comunicación, entonces tenemos un serio problema para la emergencia de otros campos de investigación científica como es el caso de la biosemiótica. Por el contrario, para Martinelli el campo de la semiótica es más extenso que el estudio de la semiosis. El problema, de acuerdo con el autor, “es que nosotros tendemos a identificar la semiosis con la comunicación, sólo porque ésta última es la más evidente y predecible manifestación de la primera. Pero en el fondo, la comunicación es una forma de semiosis, no el todo de ella” (p. 20).

Ahora bien, lo que he presentado brevemente en este texto, es precisamente cómo varios autores responden a estas preguntas y, en este recorrido un último punto que me interesa traer a colación es lo que supondría una mirada integrativa y transdisciplinar de la comunicación y la semiosis. Este camino supone el paso de la biosemiótica hacia la cibersemiótica, un camino que tiene sus raíces en los años setenta con la sistemática expansión de la semiótica al campo de las ciencias de la vida (Hoffmeyer, 2008, 1996; Sebeok, 2001a, 2001b). En este caso, una de las historias más puntuales que se ha desarrollado sobre el campo de la biosemiótica, su proceso de institucionalización y de su descripción conceptual es la que ha realizado Donald Favereau (2010), quien en su trabajo de compilación y edición de algunos de los textos fundamentales del campo

de la biosemiótica retoma la definición que de la biosemiótica hiciera la International Association for Biosemiotics Studies desde donde se define como “el estudio de las formas miradas de comunicación y significación observables tanto dentro como entre los sistemas vivos. Es por lo tanto el estudio de la representación, el significado, el sentido y la significación biológica de los procesos sgnicos –de los procesos intercelulares de señalización al comportamiento animal exhibido y a los artefactos semióticos humanos como el lenguaje y el pensamiento simbólico abstracto” (p. iv-v) [6]. Desde este nuevo marco, la significación y la comunicación se amplían más allá del campo de la antroposemiosis hacia el campo de la biosemiosis. La significación y la comunicación se convierten en elementos centrales de todos los organismos vivos en el planeta y no son exclusivos de una actividad particular del ser humano.

Esta es una de las varias fuentes intelectuales que retomará Søren Brier (2008) para el desarrollo de una teoría transdisciplinar de la comunicación, la significación, la cognición y la información. Esta mirada es una ciencia integrativa que busca precisamente unificar a la cibernética de primer y segundo orden con la semiótica peirceana y la biosemiótica, por un lado, así como la ciencia de sistemas con la fenomenología y los juegos del lenguaje por otro lado. La cibersemiótica es un “metamarco que una la fenomenología y el funcionalismo en una visión triádica, pragmática, evolutiva no-reduccionista de la auto-organización de los signos y los procesos de significación” (p. 31). Se trata de una visión teórica muy ambiciosa que intenta integrar varios marcos teóricos para ganar una gran comprensión de los fenómenos descritos y cuya expresión más contemporánea se encuentra hoy en la revista *Cybernetics and Human Knowing* [7]. Esta propuesta integrativa se trabaja hoy en día a nivel internacional (Vidales y Brier, 2021) y ya hay algunas expresiones de su influencia en la definición de la comunicación (Vidales, 2023a, 2023b, 2017). Sin embargo, todavía es mucho el camino que queda por recorrer. En un trabajo previo (Vidales, 2019) ya había hecho notar que Brier (2003), retoma la sistémica de Luhmann para explicar la existencia de tres sistemas, el biológico, el psíquico y el social desde donde suponía que la autopoiesis biológica opera en el contexto de los organismos vivos, en el contexto de la vida, mientras que la psique y la autopoiesis socio-comunicativa funcionan en el medio del sentido. Lo que comunicamos son signos, no información, lo que se asocia con la idea antes descrita por la semiótica peirceana, es decir, con la comunicación de formas, hábitos o reglas de acción. La comunicación no es el sentido ni la significación, es la regla de acción para la significación en cualquier dominio de realidad en el que se exprese.

Fundamentado en esto, Brier propone tres niveles de semiosis interna más un cuarto nivel interactivo (la intra semiosis) que se organizan de la siguiente manera: a) Semiosis del pensamiento lingüístico [*linguistic thought semiosis*], b) Feno-semiosis psicológica [*Psychological pheno-semiosis*], c) Endosemiosis somática [*somatic endosemiosis*] y, d) intra-semiosis psico-somática [*psycho-somatic intra-semiosis*]. En todos ellos hay comunicación, información y significación, pero cada uno de ellos se encuentra en un estado diferente y se manifiesta de acuerdo con las propiedades sistémicas de cada nivel, de ahí su confusión en muchas ocasiones (Vidales, 2019: 111).

La comunicación se encuentra en cada sistema descrito, lo que supone también un nivel de realidad distinto, por lo que la comunicación termina también por materializarse de una forma particular y diferente en cada uno de esos sistemas. La comunicación se coloca entonces en un estadio anterior a la significación y la entiende como uno de sus posibles derivados. La comunicación es la pre-condición para la significación. Pero esto todavía es una hipótesis que tienen que ser trabajada con mucho mayor detalle en el marco de este tipo de teorías integrativas, pero ayuda mucho para entender los fenómenos contemporáneos de la comunicación vinculados al desarrollo de las tecnologías y a la emergencia de la inteligencia artificial. Aquí la diferencia es que tanto la semiosis como la comunicación se colocan como complementarias para entender a los organismos vivos en general, es decir, se colocan en los niveles fundamentales de la vida, por lo que parece ser una perspectiva que nos permita estudiar con mayor detalle sus similitudes y diferencias. Sin embargo, como ya lo he comentado en muchos otros trabajos, este proyecto internacional todavía tiene mucho que responder, pero nos da muchas otras pistas por donde pensar la relación entre la semiosis y la comunicación, entre la comunicación y la semiosis. Y todo esto se tendrá que discutir a la luz de investigaciones empíricas donde lo que aquí se asume de forma abstracta pueda ser observado también de forma empírica.

Reflexiones finales

Si bien no es posible establecer una relación definitiva entre la semiótica y la comunicación, lo que aquí he mostrado es que hay una diferencia importante entre la forma en que la comunicación ha sido definida desde la semiótica y cómo ha sido definida desde el campo de la comunicación. El telón de fondo ha sido la teoría matemática de la comunicación, lo que nos permitiría identificar otras áreas del conocimiento, como la cibernética, como posibles fundamentos para una integración conceptual entre la comunicación y la semiótica como es precisamente el proyecto transdisciplinar de la cibersemiótica. Por otro lado, la forma en que el campo de la comunicación ha integrado a la semiótica da cuenta de una reducción de su campo conceptual. Finalmente, lo último que he revisado es un par de propuestas de integración conceptual que lleva a ambos fenómenos hacia los niveles fundamentales de la vida. Quizá por ahora, ese sea un camino que valga la pena explorar y nos permita clarificar la relación que guardan ambos fenómenos a nivel conceptual y fenomenológico.

NOTAS

[1] En este punto el propio Bouissac (1998) realiza una crítica importante a esta definición que vale la pena recuperar, pues desde su punto de vista, “¿por qué hablar de significación como proceso y no como relación? ¿Los signos son activos o pasivos? La actividad se produce en el tiempo e implica un agente. ¿Tienen los signos en general características relacionadas con el tiempo? Si se considera que la semiosis incluye la interpretación, ¿se trata de una acción de los signos o de una acción sobre los signos

por parte de otro agente?" (p. 561) (énfasis en el original) (Traducción propia).

[2] Este mismo modelo será utilizado por Bronwen Martin y Felizitas Ringham (2000) para definir a la comunicación o un modelo comunicativo de base semiótica.

[3] El modelo de Jakobson será retomado también por Jean Marie Klinkenberg en su *Manual de Semiótica General* para definir a la comunicación. Para Klinkenberg (2006), la comunicación es el proceso de transmisión de información y para definirlo se basa en el esquema de las funciones del lenguaje de Jakobson. La expresión verbal del esquema comunicativo para Klinkenberg es el siguiente: "un emisor envía a un destinatario, a través de un canal, un mensaje a propósito de alguna cosa, mensaje que se elabora con la ayuda de un código determinado" (p. 53). Si bien la idea, la nomenclatura y la lógica del proceso tiene una clara referencia al modelo de la transmisión, no hay ni una sola referencia a la teoría matemática, por el contrario, Klinkenberg "semiotiza" los elementos y la lógica del proceso, pero claramente hay una visión de la comunicación como transmisión, la significación es el añadido semiótico. Los mensajes y la información se utilizan como sinónimos y se pone especial atención a la significación.

[4] Eco no hace referencia directa a la teoría de Shannon en este punto, aunque si en otros argumentos, sin embargo, le atribuye la fuente del esquema comunicativo a Tullio De Mauro en su libro *Senso e Significato* de los años sesenta.

[5] Es importante mencionar que Matts Bergman en los trabajos referidos hace un análisis crítico del metamodelo propuesto por Robert Craig (1999) y de la idea de "modelo de la comunicación". Sus trabajos tienen un vínculo muy importante entre la teoría de la comunicación y la semiótica peirceana.

[6] Para una información más detallada de la Asociación puede consultarse su página web en <http://www.biosemiotics.org/>

[7] Para una revisión más detallada de la discusión y de la revista se puede consultar su portal web en <https://chkjournal.com/>. En el año 2023 la revista celebró sus primeros 30 años con la publicación de un número especial donde se revisan varios sobre el estado de la cuestión en la discusión cibersemiótica.

Referencias

BERGMAN, M. (2020). "Toward a pragmatistic perspective on models of communication" en Bergman, M., K. Kirtiklis y J. Siebers (Eds). *Models of communication. Theoretical and philosophical approaches*. London, New York: Routledge, pp. 47-63.

___ (2012). "Pragmatism as a communication-theoretical tradition. An Assessment of Craig's proposal". *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 4(1), 1-16.

___ (2009). *Peirce's philosophy of communication*. London: Continuum International Publishing Group.

___ (2008). "The new waves of pragmatism in communication studies". *Nordicom Review* 29(2), 135-143.

___ (2004). *Fields of signification. Explorations in Charles S. Peirce's theory of signs*. Vantaa: University of Helsinki.

- BOUISSAC, P. (1998) (Editor). *Encyclopedia of semiotics*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- BRIER, S. (2008). *Cybersemiotics. Why information is not enough*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- ___ (2003). "The integration of second order cybernetics, autopoiesis and biosemiotics". *Cybernetics and Human Knowing* 10 (1), 106-109.
- COBLEY, P. (2013). "Semiotic models of communication" en Cobley, P. y P. J. Schulz (Eds). *Theories and models of communication*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 223-240.
- CORRAL, M. (2003). *La ciencia de la comunicación en México: origen, desarrollo y situación actual*. México: Trillas.
- CRAIG, R. T. (2013). "Constructing theories in communication research" en Cobley, P. y P. J. Schultz (Eds.). *Theories and models of communication*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 39-57.
- ___ (1999). "Communication theory as a field". *Communication Theory* 9(2), 119-161.
- DANESSI, M. (2000). *Encyclopedic dictionary of semiotics, media, and communication*. Toronto: University of Toronto Press.
- DEELY, J. (1990). *Basics of semiotics*. Indianapolis: University of Indiana Press.
- DONSBACH, W. (2008). *International Encyclopedia of Communication*. Oxford/USA: Blackwell Publishing.
- ECO, U. [1976] (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- EL-HANI, C. N, J. Queiroz y C. Emmeche (2009). *Genes, information, and semiosis*. Tartu: University of Tartu Press.
- FAVAREAU, D. (Editor) (2010). *Essential readings in biosemiotics. Anthology and commentary*. Dordrecht: Springer.
- FISKE, J. (1990). *Introduction to communication studies*. New York: Routledge.
- HARTLEY, R. (1928). "Transmission of information". *Bell System Technical Journal* 7(3), 535-563.
- HOFFMEYER, J. (2008). *Biosemiotics. An examination into the signs of life and the life of signs*. Scranton and London: University of Scranton Press.
- ___ [1993] (1996). *Signs of meaning in the universe*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- JAKOBSON, R. (1980). Closing statement: linguistics and poetics en Sebeok, T. (Editor). *Style in language*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, pp. 350-377.
- JENSEN, K. B. (2008). "Semiotics" en Donsbach, W. (2008). *International Encyclopedia of Communication*. Oxford/USA: Blackwell Publishing, pp. 4563-4569.
- KLINKENBERG, J. M. [1996] (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

KRESS, G. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. New York: Routledge.

LANIGAN, R. (2021). "Communicology, cybernetics, and chiasm: a synergy of logic, linguistics, and semiotics" en Vidales, C. y S. Brier (Eds.) (2021). *Introduction to cybersemiotics: a transdisciplinary perspective*. Dordrecht, Heidelberg, New York, London: Springer Nature, p. 161-192.

___ (2013). "Information theories" en Cobley, P. y P. J. Schulz (Eds). *Theories and models of communication*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 59-84.

LEEDS-HURWITZ, W. (2009). "Semiotics and semiology" en Littlejohn, S. and K. Foss (Editores). *Encyclopedia of communication theory*. New York, London: Sage, pp. 874-876.

___ (1993). *Semiotics and communication. Signs, codes, cultures*. Hillsdale, New Jersey: Laurence Erlbaum Associates Publishers.

LITTLEJOHN, S. and K. Foss (Editores) (2009). *Encyclopedia of communication theory*. New York, London: Sage.

LÓPEZ, F. (1997). *La ciencia de la comunicación. Método y objeto de estudio*. México: Trillas.

LOTMAN, I. (2013). *The unpredictable workings of culture*. Tallin: Tallin University.

___ (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Frónesis Cátedra. Madrid: Universitat de València.

___ (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis Cátedra. Madrid: Universitat de València.

LOZANO, J. C. (1996). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. México: Pearson, Alhambra Mexicana.

MARTIN, B. y F. Ringham (2000). *Dictionary of semiotics*. Londres, New York: Cassell.

MARTINELLI, D. (2007). "Zoosemiotics: proposals for a handbook". *Acta semiótica Fenica XXVI*. Helsinki, Imatra: Finnish Network, University of Semiotics, International Semiotics Institute, Semiotics Society of Finland.

MCQUAIL, D. (2010). *Mass communication theory: an introduction*. New York, London: Sage Publications.

NÖTH, W. (2014). "Human communication from the semiotic perspective". Ibekwe-San Juan, F. y T. M. Dousa (Eds). *Theories of information, communication and knowledge. A multidisciplinary approach*. New York, London: Springer, pp. 97-119.

___ (1995). *Handbook of semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

PETERS, J. D. (1999). *Speaking into the air. A history of the idea of communication*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

QUEZADA, O. (1996). *Semiosis, conocimiento y comunicación*. Lima: Universidad de Lima.

- SCHRAMM, W. (1963). *The science of human communication*. New York: Basic Books.
- SEBEEK, T. (2001a). *Signs. An introduction to semiotics*. Toronto: University of Toronto Press.
- ___ (2001b). *Global semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- SHANNON, C. (1956). "The bandwagon". *IRE Transactions. Information Theory* 2 (1). 3.
- ___ (1948). "A mathematical theory of communication". *Bell System Technical Journal* 27, 379-423, 623-656.
- SONESSON, G. (1998). "The notion of text in cultural semiotics". *Sign System Studies* 26, 83-114.
- SONI, J. y R. Goodman (2017). *A mind at play. How Claude Shannon invented the information age*. New York, London, Toronto: Simon & Schuster.
- THELLEFSEN, T. and B. Sørensen (Editores) (2014). *Charles Sanders Peirce in his own Words. 100 years of semiotics, communication and cognition*. Germany. De Gruyter Mouton.
- VIDALES, C. (2023a). *Hacia una teoría cibersemiótica de la comunicación. Fundamentos conceptuales*. Salamanca: Comunicación Social.
- ___ (2023b). "The quest of cybersemiotics: an open discussion on communication, signification, cognition, and information". *Cybernetics and Human Knowing* 30(3-4), 33-50.
- ___ (2019). "Definiendo a la comunicación desde la cibersemiótica". *Revista Iberoamericana de Comunicación* 36(1), 81-117.
- ___ (2017). "Building communication theory from cybersemiotics". *Cybernetics and Human Knowing*, 4(1), 9-32.
- ___ (2009). "La relación entre la semiótica y los estudios de la comunicación: un diálogo por construir". *Comunicación y Sociedad* 11, 37-71.
- VIDALES, C. y S. Brier (Editores) (2021). *Introduction to cybersemiotics: a transdisciplinary perspective*. Dordrecht, Heidelberg, New York, London: Springer Nature.
- VIZER, E. (2003). *La trama (in)visible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- WEAVER, W. (1949). "The mathematics of communication". *Scientific American* 181(1), 11-15.
- WINKIN, Y. (2005) (Editor). *La nueva comunicación*. Barcelona: Editorial Kairós.
- WOLF, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Buenos Aires: Paidós.

[ARTÍCULO]

Ruido y semiosis

Mirko Lampis

Departamento de Estudios Románicos y Germánicos
Universidad Constantino el Filósofo de Nitra (República eslovaca)
Email de contacto: mlampis@ukf.sk

Recibido: 5 de febrero, 2024**Aceptado:** 30 de mayo, 2024**Publicado:** 1 de agosto, 2024

Nota del autor: Este artículo es la reelaboración del apartado 4.3 de una monografía en fase de redacción titulada *La inteligencia de las cosas. Conocimiento, semiosis y realidad*.

Noice and semiosis

Cómo citar este artículo:

Lampis, M. (2024). Ruido y semiosis. *Revista Chilena de Semiótica*, 20 (76-88).

Resumen

Una vez definidas convenientemente las dos nociones de *semiosis* y *ruido*, se tratará de especificar su relación, su posible articulación y también, por ende, la pertinencia de la segunda para el discurso semiótico. ¿Cuándo y por qué, en los procesos de la semiosis, es legítimo hablar de ruido? ¿Se trata, así como nos enseñan los estudios ingenierísticos de la comunicación, de perturbaciones accidentales que afectan negativamente a la calidad y la cantidad de información transmitida? ¿O es el ruido, en cambio, un fenómeno intrínsecamente semiótico, inevitable y aun necesario en los procesos y la deriva de la cultura?

Palabras clave

Ruido; Semiosis, Cultura; Comprensión; Incomprensión.

Abstract

Once the two notions of semiosis and noise have been properly defined, we will try to specify their relationship, their possible articulation and also, therefore, the relevance of the latter for the semiotic discourse. When and why, in the processes of semiosis, is it legitimate to speak about noise? Is it, as communication engineering studies teach us, a matter of accidental disturbances that negatively affect the quality and quantity of information transmitted, or is noise, rather, an intrinsically semiotic phenomenon, inevitable and even necessary in the processes and drift of culture?

Keywords

Nois; Semiosis; Culture; Understanding; Misunderstanding.

1. Introducción

Experiencia común y de sentido común: cuando el ruido alrededor nuestro llega a ser demasiado fuerte, demasiado persistente, la voz se vuelve ininteligible, la de los demás, así como la de uno mismo. La voz. O la música. O el propio pensamiento. Es como si el ruido anulara la significancia –el espacio de los significados posibles– dejando en su lugar un caos multiforme de estímulos inconexos e incomprensibles.

Sin embargo, como a menudo ocurre en el campo de la semiótica, las conclusiones debidas al sentido común, a la común experiencia, no son las más adecuadas ni la más convenientes a fin de entender cómo nace, subiste, se comparte, circula o desaparece el significado. ¿En qué sentido y con qué sentidos, cabe entonces preguntar, en semiótica se emplea y resulta pertinente la noción de *ruido*? Una pregunta que nos insta a investigar, en primer lugar, la relación que hay que establecer entre el ruido y la noción central del discurso semiótico (o, al menos, de *cierto* discurso semiótico): la semiosis. ¿Cuáles son los efectos del ruido en los procesos semióticos? ¿Existen procesos semióticos “libres” de ruido? ¿Es acaso el ruido un efecto (¿indeseado?) de la semiosis? ¿Hablamos de dos fenómenos independientes o interdependientes?

A fin de poder contestar a estas preguntas, es preciso especificar, ante todo, aunque sea solo operacionalmente, el significado de las nociones que nos ocupan –veremos primero la semiosis, después el ruido– para poder averiguar, luego, a partir de las definiciones formuladas, su posible ámbito de articulación.

2. La semiosis

Conocemos, si bien solo de forma aproximada, la historia del término semiosis. En 1880, en la Johns Hopkins University de Baltimore, EE. UU., Allan Marquand defendió una tesis de doctorado titulada *The Logic of the Epicureans*, dedicada sobre todo al estudio del sistema de lógica expuesto en una obra atribuida al filósofo Filodemo de Gadara y fechada a mediados del siglo I a.C. Esta obra se conoce como *De signis* o, en griego, *Peri sēmeiōn kai sēmeiōseōn* (*Sobre el signo o la semiosis*). En ella, el término *semiosis* designa la inferencia sígnica, lo que ahora se generaliza mediante la fórmula “si se da p, entonces q” (Manetti, 2013: 234-237; Castañares, 2014: 124). Como aclara Manetti:

Una inferencia semiótica, o *sēmeiōsis*, es un proceso que permite pasar (*metabainein*) de un signo a su significado: esto equivale a pasar desde lo que se conoce a lo que no se conoce o, más específicamente, desde lo que es evidente a lo que se esconde a la percepción (Manetti, 2013: 237; aquí y en adelante, es mía la traducción al español de las fuentes consultadas en otros idiomas).

La tesis de doctorado de Marquand fue supervisada por Charles Sanders Peirce, quien encontró en el *De signis* de Filodemo, verosíblemente,

términos e ideas útiles para –o por lo menos en sintonía con– sus propias hipótesis acerca de los procesos cognoscitivos que involucran signos. Esto le llevó a acuñar, años más tarde, el término *semiotics* para designar la ciencia general de los signos [1] y a emplear *semiosis* para designar el proceso por el que algo, lo que fuere, funciona como signo. Así trata de explicitar el propio Peirce, en un texto redactado alrededor de 1907, su uso de la noción:

Es importante entender lo que quiero decir por *semiosis*. Toda acción dinámica, o acción de fuerza bruta, física o psíquica, o bien tiene lugar entre dos sujetos – ya reaccionen igualmente uno sobre otro, o sea uno el agente y otro el paciente, completa o parcialmente– o bien en todo caso es un resultado de tales acciones entre pares. Pero por “semiosis” entiendo, por el contrario, una acción o influencia que es, o implica, una cooperación de tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante, no siendo esta influencia tri-relativa reducible de ninguna manera a acciones entre pares. Σημείωσις en griego del periodo romano significaba, ya en la época de Cicerón, si recuerdo correctamente, la acción de casi cualquier tipo de signo, y mi definición confiere a cualquier cosa que actúe así el título de “signo” [2] (Peirce, 1998: 495).

Un signo, recuerda con frecuencia Peirce, acudiendo a una definición “clásica” de la noción, es *algo* que representa a *alguna otra cosa* para alguien en *algún* aspecto o carácter. El elevado número de indefinidos que incluye tan breve definición ya puede dar una idea del alcance del pansemiotismo peirceano. Pero el punto es que la existencia y el funcionamiento de los signos solo se vuelven posibles y efectivos en un régimen cognoscitivo y comunicativo de tipo semiósico. Parafraseando e integrando las diferentes definiciones que Peirce da de la semiosis y de la actividad sígnica, se podría llegar a la siguiente formulación:

- La semiosis es el proceso por el que un *signo* se correlaciona con un *objeto*, produciendo el acto de correlación un efecto, otro signo: el *interpretante*, de modo tal que este se correlaciona tanto con el primer signo como con el objeto, llevando adelante la actividad correlacional.

O de manera algo más detallada:

- La semiosis es el proceso por el que un signo –una expresión, una forma, un cambio o conjunto de cambios aperecebido y pertinente en el flujo cognoscitivo– se correlaciona con –re-presenta, indica, se refiere a: co-ocurre y co-varía con– un objeto (otra expresión, forma, cambio), produciendo el acto de correlación un efecto, el interpretante (otra expresión, forma, cambio), de modo tal que este se correlaciona tanto con el signo como con el objeto, llevando adelante –o atrás, o de lado, o por otros derroteros– la actividad correlacional.

En cuanto a las tres “partes” o “concreciones” de la semiosis, el signo, el objeto y el interpretante, cabe decir, como bien apuntó Emilio Garroni, que:

ninguno de los tres términos –ni siquiera el objeto– puede ser definido con independencia de su relación con los otros dos. [...] El comportamiento semiótico (y todo comportamiento humano, según Peirce, es tal) es más bien

una continua reorganización de la relación signo-objeto, la cual consiste precisamente en esta continua reorganizabilidad (Garroni, 1978: 34).

Aunque también el objeto y el interpretante, al desplegarse la semiosis, funcionan como signos, hasta alcanzar el corazón mismo del *pragma* y de la acción, desde donde arranca y hacia donde vuelve todo el proceso, Peirce estaba muy lejos de defender, aceptar o siquiera tolerar las posturas gnoseológicas de tipo nominalista, pues creía firmemente en la existencia de la realidad: lo que es como es con total independencia de nuestras opiniones y deseos. Pero el realismo peirceano es un realismo sui generis, un *realismo semiótico*, y la noción de *interpretante* desempeña en esto un papel clave, puesto que, si la relación signo-objeto se reorganiza de forma continua, es justamente en virtud de la correlación con -y producción de- nuevos y diferentes interpretantes que desplazan, de forma más o menos perceptible (paulatina, a veces abrupta), los equilibrios y límites de lo expresivo y lo significante. Es en este sentido, sobre todo, que se puede hablar, con Umberto Eco, de *semiosis ilimitada*:

La fertilidad de esta categoría [la de semiosis] se debe al hecho de que nos muestra cómo la significación (y la comunicación), por medio de continuos desplazamientos, que refieren un signo a otros signos o a otras cadenas de signos, circunscriben a las unidades culturales de manera asintótica, sin llegar nunca a “tocarlas” directamente, pero volviéndolas accesibles, de hecho, a través de otras unidades culturales. [...] Rechazar esta situación por teóricamente insatisfactoria solo quiere decir no comprender cómo es el modo humano de significar, el mecanismo a través del cual se hacen historia y cultura, la manera en que, definiendo al mundo, se actúa sobre él, transformándolo (Eco, 1975: 104, 105).

No obstante, la semiosis sí tiene límites. Y no me refiero a los que se derivarían, supuestamente, de las constricciones objetuales del mundo (el propio Eco vuelve a ocuparse de la cuestión en 1997, limando de forma considerable su “culturalismo” [3]), sino al hecho de que la semiosis es, más que ilimitada, indefinidamente recursiva y que dicha recursividad resulta atenuada y aun anulada por cuestiones de conveniencia (“esto nos vale”), cansancio (“hasta aquí hemos llegado”) e ignorancia (“más no sabemos”, “más no nos es dado saber”). De hecho, en ocasiones, la conveniencia, el cansancio y la ignorancia funcionan como auténticos y explícitos “interpretantes de arresto” [4].

Hay que considerar, además, que la recursividad y la deriva semióticas, el constante vaivén correlacional entre objetos, signos e interpretantes, se dan -genética, evolutiva y estructuralmente- en un dominio de inter-acciones sociales y comunicativas. Porque los seres humanos somos, como ya dijera Aristóteles, animales sociales. Animales políticos. Porque vivimos en conversación. Porque nuestros cachorros están llamados a integrarse en un dominio -heterogéneo, tentador, amenazador- de prácticas comunicativas y relaciones significantes ya constituidas y consuetudinarias. La semiosis es, en suma, un juego al que todos jugamos porque nacemos y vivimos entre jugadores empedernidos y, por ello, la identificación y el uso o realización de objetos, estados, acciones, interpretaciones y signos concretos son, de necesidad, asuntos colectivos. Colectivos y reticulares (Lampis, 2013; 2018).

“Cuando empezamos a creer algo –escribió Ludwig Wittgenstein (1969: § 141)–, lo que creemos no es una única proposición sino todo un sistema de proposiciones. (Se hace la luz poco a poco sobre el con-junto)”. Y no es sino en conjunto, precisamente, que se presentan y funcionan las concreciones de la semiosis, de modo que el acceso que tenemos a ellas –identificarlas, usarlas, conectarlas entre sí, tanto en los ámbitos más cotidianos y familiares como en los más técnicos y especializados– es siempre una cuestión plural: los objetos, los signos y los interpretantes son tales porque participan en, emergen de, son puestos en relación con redes de objetos, signos e interpretantes activos en una comunidad de intérpretes (una comunidad epistémica, como diría van Dijk, 2016). Los interpretantes, en particular, se integran en específicos repertorios mnésicos, memorias individuales y colectivas, generales y especializadas, que solemos llamar enciclopedias.

3. El ruido

Así definen la noción de *ruido* los principales repertorios lexicográficos de la lengua española:

Diccionario de la lengua española: Del lat. tardío *rugītus* ‘rugido’, ‘estruendo’. 1. Sonido inarticulado, por lo general desagradable. 2. Litigio, pendencia, pleito, alboroto o discordia. 5. Ling. En semiología, interferencia que afecta a un proceso de comunicación (RAE y ASALE, 2014).

Diccionario de uso del español: 1. Sonido no armonioso. “Jaleo”. Mezcla inarmónica de sonidos de cualquier naturaleza (Moliner, 1994).

Diccionario del español actual: 1. Sonido inarmónico. b) Mezcla confusa de sonidos. 2. Serie abundante de comentarios o discusiones provocados por alguien o algo. 3. Alboroto o pendencia. 4. Teoría de la comunicación. Perturbación que estorba la comunicación (Seco, Andrés y Ramos, 1999).

Decididamente, se trata de una noción de valor negativo: es *ruido* lo que no es agradable ni informativo, lo que no es armónico, lo que no es ordenado, lo que estorba, interfiere, perturba. No puede sorprender, por lo tanto, que en el ámbito del estudio y la optimización de las operaciones y los aparatos de transmisión de señales con valor informativo se haya empezado a designar como ruido todo lo que “se come” a la información transmitida: un problema técnico que es necesario minimizar tanto como sea posible Véase, por ejemplo, lo que defiende Warren Weaver, uno de los primeros promotores, junto a Shannon, de la *Teoría Matemática de la Comunicación*:

En el proceso de transmisión, desafortunadamente, es característico que se añadan a la señal ciertos elementos que no estaban previstos por la fuente de información. Estos añadidos no deseados pueden ser distorsiones del sonido (en telefonía, por ejemplo), o interferencias estáticas (en la radio), o distorsiones en la forma o el sombreado de la imagen (televisión), o errores de transmisión (telegrafía o facsímil), etc. Todas estas alteraciones de la señal transmitida se denominan *ruido* (Weaver, 1949: 7-8).

Y también Norbert Wiener, padre de la Cibernética:

Con frecuencia se encuentra un mensaje contaminado con extrañas confusiones que llamamos nosotros *ruido de fondo*. Entonces hacemos frente al problema de recomponer el mensaje original, o el mensaje con una dirección dada, o el mensaje modificado por un retraso dado, con un operador aplicado al mensaje deformado (Wiener, 1948: 39).

Queda claro, por otra parte, que la relevancia “comunicacional” del ruido depende necesariamente del significado que decidamos atribuir a la propia noción de comunicación. Si la definimos como “transmisión física (desde una fuente hasta un receptor) de señales o mensajes cuyos elementos tienen un determinado valor informativo”, podemos sin duda aceptar la modelización “ingenierística” de Shannon, Weaver y Wiener. Pero si defendemos una definición cercana a la de Maturana y Varela (1984) y concebimos la comunicación como un *proceso de coordinación conductual* –en otros términos: una conducta que genera coherencias operacionales compartidas (también a través de la producción y circulación de expresiones específicas)– entonces la identificación de lo que es o no es ruido no admite una categorización demasiado estricta, dependiendo en cada caso concreto de la actividad de los sujetos comunicantes y de su contexto interaccional.

El asunto se nos relativiza ulteriormente, además, al considerar la noción de *información*. Si, por ejemplo, definimos la información, con Gregory Bateson (1979: 228), como “cualquier diferencia que genera una diferencia”, la existencia y la importancia del ruido quedan supeditadas a sus posibilidades de aplanar distinciones o de convertirse él mismo en factor diferencial. Si, en cambio, seguimos a Shannon y nos centramos en la cuantificación de la información en tanto que probabilidad de que en un mensaje aparezca un elemento dado de entre un conjunto de elementos posibles, el ruido se convierte en un factor externo cuyo efecto, también cuantificable, es el de reducir el valor informacional de la cadena de elementos. Si, finalmente, aceptamos el punto de vista cibernético-constructivista de Heinz von Foerster, no hay, hablando con propiedad, información y tampoco, por tanto, ruido [5]. Examinemos algo más de cerca la cuestión.

4. Apuntes cibernéticos

En perspectiva cibernética, es importante distinguir entre los procesos *autorregulados* (mediante retroacción negativa) y los procesos *autoalimentados* (mediante retroacción positiva [6]). Estos últimos serían, en resumidas cuentas, según Magoroh Maruyama (1963: 164), “todos los procesos de relaciones causales mutuas que amplifican un impulso inicial insignificante o accidental, acumulan desviación y divergen de la condición inicial”. Es lo que Maruyama (1963) llama *morfogénesis*, objeto de estudio privilegiado de la “segunda cibernética”. No se olvide que el propio término *cibernética*, acuñado por Norbert Wiener, remite etimológicamente a un concreto proceso autorregulado mediante retroacción negativa: el operar de un timonel de la antigua Grecia, *kybernetes*, que constantemente corrige y redirige el rumbo de su barco. La “primera cibernética” sería, por ende, la que se ocupa de los mecanismos de autorregulación (o servomecanismos).

No es infrecuente, de todas formas, sobre todo en las dinámicas y la deriva de los sistemas complejos (meteorología, regulación orgánica, evolución biológica, transformaciones ecológicas, flujos migratorios, creación artística, etc.) que los procesos autorregulados y los autoalimentados actúen conjuntamente en ciclos interembutados –de manera alternada, simultánea o fluctuante, en lo que Maruyama llama “Positive and Negative Feedback networks”– y es interesante destacar el papel que en esto desempeñan los eventos y elementos “insignificantes” y “accidentales”, o, en otros términos, el ruido.

Hay que considerar, además, que junto a esta “segunda cibernética” centrada en los efectos de la retroacción positiva, los procesos autoalimentados, la morfogénesis y la emergencia, también existe otra importante distinción: la que se da entre la cibernética de los sistemas observados (y objetivados), o “cibernética de primer orden”, y la de los sistemas que observan, o “cibernética de segundo orden” (von Foerster, 1987). Con lo cual se abre también la posibilidad de hablar, sin más, de una cibernética de la observación: el proceso por el que emergen y se definen a la vez el sistema observado y el sistema observador.

Ya sabemos que, al hablar de observación (descripción, explicación, modelización, interpretación), no resulta posible aislar el objeto observado (descrito, explicado, modelizado, interpretado) de los sujetos que observan (describen, explican, modelizan, interpretan), con todas sus circunstancias e historias, si no es en virtud de una fuerte operación de abstracción y simplificación (tan fuerte, en efecto, que a menudo resulta irresponsable o insensata). Lo sabemos, así como lo sabe Edgar Morin:

El sistema observado, y en consecuencia la physis organizada, de la cual forma parte, y el observador-sistema, y en consecuencia la organización antroposocial de la que forma parte, llegan a estar interrelacionados de forma crucial: el observador forma parte también de la definición del sistema observado, y el sistema observado forma parte también del intelecto y de la cultura del observador-sistema. Se crea, en y por una tal interrelación, una nueva totalidad sistémica que engloba a uno y a otro. [...] Es en esta perspectiva, a la vez imposible y prohibida por la ciencia clásica, en la que se abre la vía del nuevo desarrollo teórico y epistemológico; *este desarrollo no solo necesita que el observador se observe a sí mismo al observar los sistemas, sino también que se esfuerce por conocer su conocimiento* (Morin, 1977: 170-171).

Cabe destacar que lo que se hace patente, en todas las modelizaciones cibernéticas, es el problema del *origen del orden* en tanto que régimen o sistema estable –y, por ende, viable e inteligible– de vínculos. Solo existen, al parecer, cuatro modalidades de “cosmogénesis”:

- i) orden desde el desorden (por ejemplo: el nacimiento del universo);
- ii) orden desde el/otro orden (por ejemplo: la emergencia de la vida);
- iii) orden desde el ruido (por ejemplo: el conocimiento estratégico, abductivo);
- iv) más orden (complejidad) desde el ruido/el desorden/otro orden (por ejemplo: la deriva biológica, los procesos culturales).

Sin embargo, si algo nos enseñan la segunda cibernética y la cibernética de segundo orden, es que i) las fórmulas son reversibles, puesto que el desorden y el ruido también nacen del orden y la complejidad, y ii) los términos son relativos e intercambiables, puesto que lo que es orden (estructura, información, redundancia) y lo que es desorden o ruido solo se puede establecer desde un punto de vista y en un contexto observacional determinado. Debemos insistir, por tanto, con von Foerster (1987: 121), en la necesidad de considerar el “orden” –al igual que el “desorden” y el “ruido”– como una relación entre sujeto y objeto, y no como una propiedad inherente a las cosas. Lo cual es válido incluso si se defiende que el “pasaje” de la relación a la propiedad responde a una operación de objetivación –reificación, diría Quine (1990)– que hoy en día resulta particularmente consistente porque se inscribe en el marco de un sistema de saberes dotado de oportunos mecanismos de control y legitimación (verificación experimental, congruencia teórica, rigor formal, refutabilidad, etc.): el sistema de la ciencia. Aclarado este punto, podemos centrarnos en el papel que el ruido desempeña en el funcionamiento de las co-ordenaciones (y co-derivadas) humanas.

5. Ruido y cultura

Las principales nociones formalizadas en el ámbito de los estudios ingenierísticos y matemáticos de la comunicación estaban destinadas a difundirse mucho más allá de este ámbito [7]: a partir de los años sesenta, sobre todo, la información, la redundancia, la entropía [8] y el ruido encontraban un lugar estable en el discurso de las ciencias del discurso. Valga, al respecto, la siguiente cita de Iuri Lotman [9]:

Desde el punto de vista de la teoría de la información se denomina ruido a la irrupción del desorden, de la entropía, de la desorganización en la esfera de la estructura y de la información. El ruido anula la información. [...] El arte –y en ello se manifiesta su afinidad estructural con la vida en la naturaleza– posee la capacidad de transformar el ruido en información, hace su estructura más compleja a costa de la correlación con el medio exterior (Lotman, 1970: 101).

Este ensanchamiento de horizonte, lejos de suponer un abuso terminológico, conllevó el delimitarse de un nuevo ámbito de problemas, comprobaciones e hipótesis, sobre todo porque, al enfrentarse a situaciones comunicativas donde toda “racionalización/simplificación ingenierística” resultaba, a la postre, mutiladora e ineficaz, cobraba nuevo sentido la exigencia (o al menos la conveniencia) de flexibilidad descriptiva. Como ya apuntara Morin:

fuera de un cuadro relacional en el que el *quid*, el *quod*, el *hic* y el *nunc* están muy delimitados y determinados, las nociones de información, redundancia, ruido, pierden sus claridades y distinciones, se enmarañan, incluso se permutan. [...] si se considera el carácter limitado y pobre de las condiciones que permiten definir sin equívoco los tres términos, nos vemos llevados a invertir la visión, y lo más importante para una teoría compleja de la información resulta la relatividad de los conceptos de información/redundancia/ruido. Esta relatividad es fundamental; su distinción clara no es más que local y condicional (Morin, 1977: 392-393).

Lotman afirmaba, en la cita anterior, que “el arte, al igual que la vida, posee la capacidad de transformar el ruido en información”. En otras palabras: el arte transforma lo extra-sistémico en sistémico; lo meramente saliente en pregnante; la contingencia en sentido. Piénsese en los efectos estéticos – inherentes al sentir, al sentimiento y al gusto– debidos a algún accidente histórico o biográfico: la estatua mutilada; la obra inacabada o abandonada en fase de “borrador”; la pérdida de color de ciertas decoraciones; el ennegrecimiento de ciertas superficies; etc. Piénsese, asimismo, en los accidentes que ocurren durante la elaboración y composición de la obra y tienen el efecto de modificar el plan del artista o artífice, el rumbo del proceso creativo, aunque, dado su carácter privado, no lleguen a trascender. Podemos hablar, en todos estos casos, de ruido “accidental”. Sin embargo, quizá resulte aún más importante lo que ocurre cuando se dan procesos de interferencia/convergencia/integración de códigos distintos.

Un código es, en muy resumidas cuentas, un sistema más o menos riguroso, coherente y exhaustivo de correlaciones entre los elementos que integran dos (o más) series o conjuntos distintos (cuya existencia no debe ser necesariamente independiente del propio proceso de correlación). El código es, en otros términos, un *modelo correlacional*. Sabemos, por otra parte, que la semiosis es un proceso indefinidamente recursivo que parte de, opera en y conduce a una red (y un flujo) de objetos, signos e interpretantes. Por lo tanto, en su funcionamiento semiótico, cualquier código –incluyendo los más estructurados y unívocos, como el código morse o el código penal– es también, de forma necesaria, un transcódigo: implica y llama en causa a otros códigos, sobre los que se apoya, a los que reenvía, de los que se sirve, con los que se enzarza.

Habrà quizá quienes prefieran hablar de hipercódigo, así como se habla de hipertexto y de hipercultura (Han, 2005): los últimos llegados de la fantasmagórica familia de las nociones rizomáticas. Y en un rizoma, con buena paz de los problemas técnicos que ocasionalmente puedan surgir a la hora de transmitir algún tipo de mensaje, muy poco sentido tiene la noción de ruido. Si es que tiene alguno. En un rizoma, solo hay presencias, variaciones y posibilidades. Sin embargo, no me parece que estén equivocados quienes defienden que todavía vivimos importantes procesos transcódificantes, como son las operaciones traductivas (por lo menos las no triviales), la formación de algún pidgin o alguna koiné, los procesos de criollización e hibridación, los intentos de síntesis científicas o artísticas, etc.

El punto es que, desde la perspectiva de los usuarios de un código dado, los elementos no codificados y los que pertenecen a otros códigos, si llegan a interferir con la actividad codificante (decodificante y recodificante), se perciben como ruido: presencias asignificantes, acaso perturbadoras. Más aún: la propia actividad codificante crea sus propios órdenes de ruido. Por un lado, tacha y elimina los elementos “no funcionales”, relegándolos y acumulándolos en el “gueto” de lo inútil, lo no pertinente, lo accidental, lo irrelevante. Por otro, produce hábitos y redundancias que pueden “desfuncionalizarse” y “fossilizarse”, lastrando las posibilidades y dinámicas correlacionales.

Obtenemos así, por lo pronto, tres diferentes clases de ruido: el ruido “fronterizo”, el ruido “guetizado” y el ruido “estructural”, si se me permiten tales denominaciones, del todo provisionales. Estas formas de ruido son, desde luego, relativas a unas actividades, unas circunstancias y unos agentes específicos, pero se distinguen del caso del ruido “accidental” que comentábamos antes en tanto que representan una fuente estable (o meta-estable, si se prefiere) de perturbaciones. Lo que también significa que representan una fuente estable (o meta-estable) de elementos desestabilizantes y, por ende, dinamizantes. Más concretamente, si el ruido “estructural” llega a ser tan fuerte o extendido como para estancar y aun obstaculizar el normal desempeño del código (lo que ocurre a menudo en el inquieto dominio del arte), la atención de los intérpretes se dirige hacia el ruido “fronterizo” y el “guetizado” en busca de soluciones y estrategias codificantes alternativas. O también puede darse el caso de que sea el ruido “fronterizo” que se vuelve más fuerte o extendido, o que el ruido “guetizado” desborde las barreras erigidas a fin de contenerlo y exorcizarlo, tanto como para modificar los equilibrios, el estatus y la función de todos los elementos en juego.

Frente al ruido “estructural”, en suma, el ruido “fronterizo” y el “guetizado”, así como también el “accidental”, contribuyen a lo que Lotman (1978: 38) llamaba “la reserva de lo no identificado, de lo que aún hay que conocer, definir y comprender”. Una “reserva” indispensable a fin de garantizar al sistema cultural flexibilidad frente a los cambios en las condiciones de contorno y, sobre todo, a fin de dinamizar los procesos significantes. En términos lotmanianos: la producción de información nueva, una de las funciones fundamentales del sistema cultural.

6. Conclusión: comprender el ruido

Resulta, pues, que también desde el punto de vista del ruido los sistemas culturales (los dominios semióticos) son heterogéneos, semiodiversificados y semiodiversificantes. Y si bien no sería legítimo identificar, sin más, la oposición ruido/información con aquella, mucho más general, de incomprensión/comprensión, sí cabe reconducir ambas fórmulas a una única razón dicotómica (la misma, por cierto, que también justifica la oposición entre ignorancia y saber). Todo depende de si el sujeto, en su dominio interaccional, en su dominio social, puede o no operar, aprendió o no a operar, decide o no operar con determinados interpretantes. Es ruido – incomprensión, ignorancia– todo lo que cae del lado del “no”.

En otros términos: *se interpretan* como ruido aquellos factores que generan incomprensión o se resuelven en ella, mientras que la información – el cambio, la novedad significativa– presupone un proceso de comprensión, la inteligibilidad de las expresiones (objetos, signos e interpretantes), los códigos, los modelos, su integración en las redes e historias que *forman y actualizan* el sentido. El ruido, por tanto, proceda de donde proceda, solo se vuelve semióticamente activo en la medida en que se hace inteligible, comprensible, de forma más o menos abductiva y estratégica. Pero no debemos cometer el error de olvidar cómo funciona la semiosis: la eliminación

de todo ruido –la “correcta” transmisión de todo mensaje, la comprensión plena entre todos los sujetos, la inteligibilidad absoluta e inequívoca de las cosas– equivaldría a la muerte semiótica del universo.

Se entiende, entonces, por qué, en este panorama o pandemonio por donde inevitablemente circulamos, el papel de los científicos sigue siendo el de lidiar con la complejidad, la contingencia, la indeterminación, la incertidumbre y la ignorancia, por más docta o ilustrada que esta se presente. Todas nociones, nótese bien, que se entretujan (con-textualizan) con la de saber. Así que el discurso científico –cualquier discurso, en efecto, así como la vida para Luigi Pirandello, así como la semiosis– lisa y llanamente no concluye. “Como ocurre siempre en una ciencia verdadera”, escribió Iuri Lotman (1970: 104) refiriéndose a la semiótica, “solo se puede andar; llegar hasta el final del camino es imposible. Pero esto es un defecto únicamente a los ojos de aquellos que no comprenden qué es el conocimiento”.

NOTAS

[1] No fue Peirce, sin embargo, el primero en defender la existencia de una disciplina de este tipo. Hay que recordar por lo menos a John Locke, quien, al finalizar el *Essay concerning human understanding*, propuso la siguiente división general de las ciencias: la primera ciencia fundamental es la Física, o Filosofía natural, cuya finalidad es “el conocimiento de las cosas como son en su propio ser”; la segunda ciencia es la Práctica, cuyo objeto es “aquello que el hombre mismo debe hacer, como un agente racional y voluntario”; la tercera ciencia “se puede llamar Σημειωτική [*Semeiótica*] o doctrina de los signos, y como las palabras constituyen lo más usual en ella, se le aplica también el término de Λογική, Lógica” (Locke, 1690: § XXI 1-4).

[2] “El *Greek-English Lexicon* de Liddell y Scott da los siguientes significados de σημείωσις: indicación, noticia (Plutarco), inferencia a partir de un signo (Filodemo), observación de síntomas (Galeno) y signo o caso visible (Salmos)” (nota de N. Houser y Ch. Kloesel, en Peirce, 1998: 653).

[3] Se puede decir mucho de la realidad, y de muchas maneras distintas, ¡pero no se puede decir cualquier cosa! Hay fenómenos perceptivos comunes, experiencias e historias compartidas, hechos brutos y Eco (1997) trata de dar razón de tales fenómenos, experiencias y hechos a través de nociones explicativas tales como *iconismo primario, tipo cognitivo, contenido nuclear y modalidades alfa y beta de la semiosis*.

[4] Si no fuera por conveniencia, cansancio o ignorancia, ¿cesaría el discurso? Al fin y al cabo, toda historia, por más sencilla que fuere, puede narrarse de muchas maneras distintas y toda conversación resulta indefinidamente prolongable y articulable mediante rectificaciones (sin embargo...), concesiones (aunque...), consecuencias (por ello...), hipótesis (si... entonces...), reformulaciones (en otras palabras...), etc.

[5] La postura constructivista de von Foerster puede ser ejemplificada mediante los siguientes dos aforismos: i) lo que crea descripciones del ambiente, o sea informaciones sobre el ambiente, son los procesos cognitivos de los organismos; ii) el ambiente, por sí solo, no contiene ninguna información. El ambiente es tal y como es (von Foerster, 1987: 151).

[6] Retroacción. Hablamos, obviamente, de *feedback*, proceso por el cual el efecto actúa sobre el proceso que lo produce, corrigiéndolo (retroacción negativa) o reforzándolo (retroacción positiva). Prefiero traducir *feedback* como “retroacción”, y no “retroalimentación”, por considerar que el primer término es semánticamente más preciso.

[7] En cierto sentido, esta expansión había sido preconizada por los propios iniciadores de la teoría matemática de la comunicación. Weaver (1949: 4-6) señala la existencia de tres tipos de problema relacionados con la comunicación. El “problema técnico” (¿con qué nivel de *exactitud* pueden ser transmitidos los símbolos de la comunicación?). El “problema semántico” (¿con qué nivel de *precisión* los símbolos transmiten el significado deseado?). El “problema de la *efectividad*” (¿con qué nivel de efectividad el significado recibido afecta a la conducta del modo deseado?). Sin considerar la perspectiva “utilitarista”, evidente ya a partir de los problemas seleccionados y el léxico empleado, queda el hecho de que Weaver reconoce que la teoría de Shannon solo se ocupa del primer problema, el problema técnico, aunque, añade, las limitaciones halladas al tratar este problema se aplican necesariamente a los otros dos y la teoría del nivel técnico es, en última instancia, también la teoría del nivel semántico y del de la efectividad.

[8] Resulta particularmente interesante la historia de la noción de *entropía*. Introducida a mediados del siglo XIX por Rudolf Clausius como medida de la progresiva desorganización térmica de un sistema cerrado (en relación, por ende, con el segundo principio de la termodinámica, que establece la irreversibilidad de las transformaciones energéticas), fue luego elegida por razones esencialmente analógicas, a mediados del siglo XX, por Claude E. Shannon para designar la cantidad de información (de elección, de incertidumbre) presente en un sistema de elementos usados para transmitir mensajes (a partir de la probabilidad de uso de cada elemento). De ahí pasó a emplearse también en lingüística y en teoría de la literatura, por lo común de forma vaga e imprecisa.

[9] El interés de Lotman por la teoría de la comunicación y la cibernética va más allá de la difusión transdisciplinaria de una “teoría de moda”. En *Estructura del texto artístico*, Lotman habla del trabajo de Shannon, comenta las teorías estadístico-informacionales de Kolmogorov (avaluándolas positivamente, pero relativizando su utilidad para el estudio de la literatura) y cita, en nota, la traducción rusa de *Introducción a la cibernética* de W. R. Ashby (Lotman, 1970).

Referencias

BATESON, G. (1979). *Mind and Nature. A Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton.

CASTAÑARES, W. (2014). *Historia del pensamiento semiótico. 1 La antigüedad grecolatina*. Madrid: Trotta.

ECO, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1994.

____ (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.

GARRONI, E. (1978). “Creatività”. En *Enciclopedia Einaudi. Tomo 4* (p. 25-99). Torino: Einaudi.

- HAN, B.-Ch. (2005). *Hiperculturalidad. Cultura y globalización*. Barcelona: Herder, 2018.
- LAMPIS, M. (2013). *Tratado de semiótica sistémica*. Sevilla: Alfar.
- ___ (2018). *Tratado de semiótica escéptica*. Sevilla: Alfar.
- LOCKE, J. (1690). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- LOTMAN, I. M. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 2011.
- ___ (1978). “El fenómeno de la cultura”. En I. M. Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (p. 25-41). Madrid: Cátedra, 1998.
- MANETTI, G. (2013). *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica*. Milano: Bompiani.
- MARUYAMA, M. (1963). “The Second Cybernetics: Deviation-Amplifying Mutual Causal Processes”. *American Scientist*, 51, 2, 164-179.
- MATURANA, H. y F. Varela (1984). *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- MOLINER, M. (1994). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MORIN, E. (1977). *El método 1. La naturaleza de la Naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PEIRCE, CH. S. (1998). *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- QUINE, W. V. (1990). *La búsqueda de la verdad*. Barcelona: Crítica, 1992
- RAE y ASALE (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. Disponible en línea: <https://dle.rae.es> [08/11/2023].
- SECO, M., Andrés, O., Ramos, G. (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- SHANNON, C. E. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. University of Illinois Press, 1998.
- VAN DIJK, T. A. (2016). *Discurso y conocimiento*. Barcelona: Gedisa.
- VON FOERSTER, H. (1987). *Sistemi che osservano*. Roma: Astrolabio.
- WEAVER, W. (1949). “Some Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication”. En C. E. Shannon, *The Mathematical Theory of Communication* (p. 1-28). University of Illinois Press, 1998.
- WIENER, N. (1948). *Cibernética. O el control y comunicación en animales y máquinas*. Guadiana: Madrid, 1960.
- WITTGENSTEIN, L. (1969). *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa, 2003.

[ARTÍCULO]

El amante y la inocente.

Análisis semiótico de la representación arquetípica en el filme *La bella persona*

Ximena Díaz Santillán

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Email de contacto: xdiazsantillan@gmail.com

Recibido: 22 de mayo, 2024
Aceptado: 30 de junio, 2024
Publicado: 1 de agosto, 2024

**The lover and the innocent.
Semiotic analysis of the
archetypal representation in
the film *The Beautiful Person***

Cómo citar este artículo:
Díaz Santillán, X. (2024). El amante y la inocente. Análisis semiótico de la representación arquetípica en el filme *La bella persona*. *Revista Chilena de Semiótica*, 20 (89-103).

Resumen

En el presente texto se lleva a cabo un análisis desde la perspectiva semiótica de Julia Kristeva (1988) y Charles Sanders Peirce (1976) del filme *La bella persona* (2008) del director Christophe Honoré con la finalidad de identificar la manera en que se representan las relaciones de pareja en el mencionado filme; así mismo, se pretende señalar su relación con los arquetipos (Carl Jung, 1970) de *el amante y la inocente* como una manifestación del cine de poesía (Pier Paolo Pasolini, 1970), esto con la finalidad de mostrar la función que los arquetipos cumplen en la representación fílmica en relación con la forma en que se concibe el amor romántico y el final trágico de esta historia. Para ello se toman en cuenta las cualidades de los personajes protagónicos del filme, el código cromático de este y las relaciones intertextuales con otras narrativas.

Palabras clave

Amante; Inocente; Arquetipo; Cine.

Abstract

In this text, an analysis is performed from the semiotic perspective of Julia Kristeva (1988) and Charles Sanders Peirce (1976) of the film "La bella persona" (2008) by director Christophe Honoré with the purpose of identifying the way in which they represent the couple relationships in the aforementioned film; in addition, it is intended to show its relationship with the archetypes (Carl Jung, 1970) of the lover and the innocent as a manifestation of poetry cinema (Pier Paolo Pasolini, 1970), this with the purpose of showing the function that the archetypes fulfill in the film representation in relation to the way in which romantic love and the tragic ending of this story are conceived. To do this, are considered the qualities of the film's main characters, their color code and intertextual relationships with other narratives.

Keywords

Lover; Innocent; Archetype; Cinema.

Introducción

Entre los temas que con mayor frecuencia se representan en el arte se encuentra el del amor romántico, ya que este constituye una de las cuestiones más importantes para la sociedad. El cine ha recurrido a esta temática con regularidad, creando producciones que alcanzan una gran popularidad y reconocimiento. Dicha cualidad le confiere una considerable relevancia en la sociedad debido a que, mediante las imágenes proyectadas, encontramos una confirmación de la percepción de determinados elementos en una cultura.

El filme *La bella persona* (Christophe Honoré, 2008) presenta una complicada historia de amor en la que cada personaje actúa según las convenciones que les son asignadas: mientras que Junie es percibida como la mujer joven e inocente que provoca afecto, Nemours actúa como el amante rendido a los encantos de la joven.

Carl Jung estableció el concepto de los *arquetipos*, que hacen referencia a aquellos modelos que se encuentran en el inconsciente de las personas y que cumplen unas funciones determinadas. Todas las ideas, según Jung, poseen antecedentes históricos; esto es, se basan en formas primitivas arquetípicas que se hicieron patentes en una época donde primaba la percepción (1970: 39-40). Es debido a ello que las representaciones de la realidad, ya sea en forma de mitos, narraciones literarias o producciones cinematográficas, presentan personajes con características similares que cumplen una función narrativa, como señala Pier Paolo Pasolini: “el cine es fundamentalmente onírico por la elementalidad de sus arquetipos.” (1970:17). Por este motivo es posible afirmar que en *La bella persona* se encuentran presentes dos arquetipos principales, cuya naturaleza permite un funcionamiento por oposición, como es el caso del *amante y el inocente*. El primero remite a un modelo de entrega total al ser amado, mientras que el segundo se refiere a un personaje ingenuo y soñador despreocupado por las pasiones (Martínez, 2021).

Entre los múltiples productos artísticos -incluso en los mitos- que representan las relaciones de pareja de manera similar a la que se da en *La bella persona*, se encuentra una constante de conclusión trágica, casi siempre derivada de la pasión que el amante profesa hacia su amada y la respuesta de esta. Tal situación nos lleva a la pregunta que guía nuestra investigación:

¿Cómo se representa la relación entre la figura de la mujer que provoca el afecto del amante -Junie- y la conclusión trágica de la historia?

Por tanto, la presente investigación tiene como objetivo identificar, mediante un análisis semiótico, la manera en que se representan las relaciones de pareja en el filme *La bella persona* (2008), así como señalar su relación con los arquetipos de el amante y la inocente, con la finalidad de mostrar la función que estos cumplen en la representación en relación con la forma en que se concibe el amor romántico y el final trágico de esta historia.

Entendemos por semiótica “el lugar en que la ciencia se cuestiona la concepción fundamental del lenguaje, del signo, de los sistemas significantes, su organización y su mutación.” (Kristeva, 1988, p. 267). Julia Kristeva explica

que la semiótica estudia los sistemas en tanto lenguajes, es decir, sistemas en que unos signos se articulan según una sintaxis (1988: 267). Siguiendo esta definición, podemos afirmar que es posible analizar *La bella persona* (2008) como un texto, entendiendo al texto como “una porción de la realidad en la que diversos elementos se combinan para dar vida a un sentido más o menos coherente” (Polidoro, 2016: 11).

Kristeva señala también que “el cine requiere la proyección del sujeto en lo que ve y se presenta no como la evolución de una realidad pasada sino como una ficción que el sujeto está viviendo” (1988: 285); es debido a ello que lo representado en los filmes reviste una gran importancia para la sociedad.

Los arquetipos presentes en los productos cinematográficos se basan en la percepción que los individuos tienen respecto a determinados temas, por lo que estos pueden reafirmar concepciones problemáticas; en el caso de *La bella persona*, estos pueden reafirmar la idea de que las relaciones románticas deben pasar por un sacrificio desmedido que llega a ser poco saludable, por lo que se genera una insatisfacción y desdicha, pues los roles que deben cumplir los integrantes de la pareja son rígidos y limitan su desarrollo humano. Pese a que los roles en *La bella persona* parecen ser muy marcados, Junie se sale un poco de este encarcelamiento, fluctúa entre dos imágenes en apariencia contradictorias que ayudan a entender la importancia de no limitarse a una idea específica sobre lo que debe ser una mujer, así como lo que puede suceder cuando una mujer elige por sí misma.

La cualidad de representación del mundo interno de los individuos con que cuenta el cine le otorga una gran importancia, pero también una responsabilidad en la manera de representar diversas temáticas. *La bella persona* (2008) presenta una historia de amor en la que se manifiestan las concepciones sociales acerca de estas, por lo que es pertinente analizar cómo se construyen los personajes, qué cualidades presentan y cómo esto influye en su relación, a fin de entender cómo funciona a nivel narrativo y en relación con la sociedad.

Marco Teórico-Conceptual

La semiótica, como se mencionó anteriormente, es la disciplina que se cuestiona la concepción de los signos y los sistemas significantes (Kristeva, 1988); es decir, la semiótica estudia las producciones culturales, entendiendo a la *cultura* como un sistema de conocimientos de carácter convencional (González y Ávila, 2021). Un cómic (por citar un ejemplo), aun cuando no forme parte de la literatura legitimada puede considerarse como una manifestación de la cultura, pues se trata de un producto visual-narrativo que surge de una sociedad que comparte valores y creencias que se manifiestan a través de este

La bella persona es una manifestación de la cultura que en el presente trabajo se analiza en calidad de texto desde el *intentio operis* (Eco, 1992) es decir, centrando la atención en los elementos visibles en el texto y su función dentro de este. Umberto Eco señala que “Lo que constituye una connotación en cuanto tal es el hecho de que esta 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 se refiere, por tanto, al significado primario mientras que la connotación se refiere a los significados secundarios que son asignados al mismo signo; es por lo que la connotación resulta relevante para el análisis de los productos culturales.



Figura 1: Significación y comunicación (Elaboración propia)

El filme *La bella persona*, del director Christophe Honoré toma inspiración del *cine de poesía* postulado por Pier Paolo Pasolini (1970), al que este entiende como una representación del mundo onírico de los sujetos en el que la construcción de las imágenes se basa en *arquetipos*. Pasolini señala que:

Por este motivo, el cine es, de momento, un lenguaje artístico no filosófico. Puede ser parábola, nunca expresión conceptual directa. He aquí, por consiguiente, un tercer modo de afirmar la prevalente artísticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metafóricidad. Como conclusión, todo esto debería hacer pensar que la lengua del cine es fundamentalmente una «lengua de poesía» (1970: 18).

Debido a la imposibilidad por parte de los directores de conocer el mundo interno -onírico- de cada uno de los posibles espectadores de sus creaciones, estos se apoyan en arquetipos que son “la integración mímica de lo hablado y la realidad vista por los ojos con sus mil signos estrechamente señaléticos” (Pasolini, 1970: 20); es decir, se refieren a las imágenes mentales que se generan en las personas como respuesta a los estímulos lingüísticos y la percepción de la realidad con base en el modelo social-cultural al que los individuos pertenecen. Si enunciamos la palabra “dios”, cada persona la visualizará de manera distinta de acuerdo con el entorno en donde se ha desarrollado: una persona que creció en un hogar católico probablemente pensará en un hombre adulto con barba y vestido de blanco, debido a que esta es la forma en que suele representarse en el arte religioso. Por lo tanto, los arquetipos que emplea el cine “son brutalmente objetivos, pertenecen a un tipo de «comunicación con los demás» tremendamente común a todos y estrechamente funcional” (Pasolini, 1970: 20).

Elena Martínez (2022) señala que el término arquetipo tiene sus orígenes en el término griego “arjé”, que significa “fuente” u “origen”, mientras que tipos significa “modelo”; por ende, este concepto se refiere a un modelo original que se reproduce. Es por lo que Carl Jung (1970) denomina de esta manera a los modelos compartidos por el *inconsciente colectivo*, que determinan la manera en que los individuos perciben y organizan el mundo.

Aunque el psicoanalista afirma que el inconsciente colectivo es universal, es pertinente acotar dichos contenidos mentales a la cultura en donde se desenvuelven los individuos que comparten una visión de la realidad.

A pesar de su cualidad de modelo original, Jung señala que: “El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (1970: 11). Esto implica que cada arquetipo tiene diversas maneras de representarse según el individuo en el que se manifieste; a su vez, cada manifestación de la vida interna de los sujetos contiene de fondo una cualidad arquetípica que ayuda a organizar su pensamiento.

El arquetipo que Jung denomina como el *anima* se encuentra en relación con las sirenas, melusinas, dríades, entre otros seres temidos por sus cualidades misteriosas y a la vez atractivas (1970). Aunque el concepto de anima refiere al alma, explica que este tipo de alma es una “representación dogmática que persigue el fin de conjurar y atrapar algo inquietantemente espontáneo y vivo” (Jung, 1970). Por lo tanto, el anima representa lo vivo en el hombre, pero también una trampa para que este caiga, cediendo a sus impulsos.

Jung (1970) explica que, lo que no es yo (lo masculino), es probablemente femenino: el anima es considerada como no correspondiente al yo, por lo que se proyecta sobre mujeres. Sin embargo, también considera que cada sexo lleva dentro de sí algo del otro sexo, por lo que dicho arquetipo forma parte de la vida psíquica de todos los individuos (Jung, 1970). Es pertinente señalar la relación que se establece entre este arquetipo considerado femenino y las criaturas mitológicas del agua y los bosques: ambas vienen de un entorno natural, salvaje y, por lo tanto, potencialmente peligroso para el ser humano. Como se verá de manera más clara en el análisis, el anima tiene una gran importancia en *La bella persona* como la fuerza que impulsa a Nemours y Otto a actuar llevándolos a su perdición, pero también como el aliento que permite a Junie seguir con su vida.

Puesto que “[...] los arquetipos intervienen regulando, modificando o motivando la configuración de los contenidos conscientes, se comportan como instintos” (Jung, 1970: 149), es posible señalar que estos ayudan a modelar la conducta de los individuos. Debido a ello, los arquetipos presentes en *La bella persona* son un modelizador semiótico de la forma en que se comportan Junie, Nemours y Otto; estos son *el amante* y *el inocente*.

El amante tiene el objetivo de encontrar la armonía en todo lo que hace, evitando el conflicto a toda costa, por lo que le resulta difícil lidiar con los conflictos; este arquetipo se caracteriza por ser muy pasional y diplomático, aunque corre el riesgo de perder su identidad con el fin de sentirse amado (Des Arts, 2023; Martínez, 2021). La diplomacia de este puede ser empleada para persuadir a su ser amado -objeto de deseo-, a riesgo de perderse en su propio juego de seducción.

El inocente, por otro lado, es aquel que presenta una confianza sin reservas, que intenta ver lo bueno en los demás y se caracteriza por ser soñador e ingenuo. Su meta es ser feliz, aunque corre el riesgo de confiar demasiado en los demás (Des Arts, 2023; Martínez, 2021). Se trata entonces

de un ser transparente y honesto, susceptible de ser víctima de engaños o manipulación; aunque puede cometer errores, teme a sus consecuencias.

Existe un punto en común en ambos arquetipos, manifestado de manera distinta según sus características y que será fundamental para la narrativa de *La bella persona: el deseo*.

Jacques Lacan refiere que el deseo es una dialéctica que puede conciliar lo imaginario con lo simbólico (2000). Este cuenta con una estructura triádica que consta de un significado y dos significantes: el objeto de deseo y su representación en el mundo real. El siguiente esquema presenta dicha estructura:

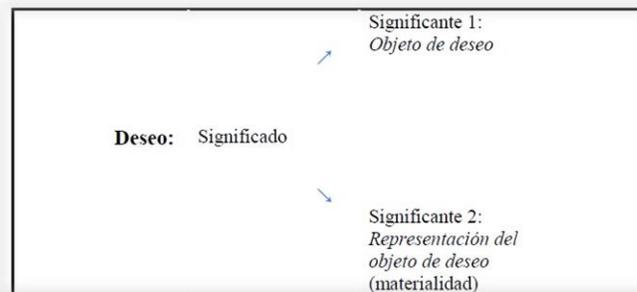


Figura 2. Estructura del deseo (Elaboración propia).

Por lo tanto, el deseo actúa como una guía para encontrarnos con nuestro ser puro, ya que lo deseado representa una carencia en el mundo interior del sujeto que requiere ser llenada. Debido a ello, podemos señalar que el deseo es una manifestación de la cualidad del ser y que le es elemental para constituirse como sujeto; sin embargo, es necesaria la mirada de reconocimiento del otro para afirmar dicha cualidad, razón por la cual se busca la aprobación del ser deseado, como ocurre en el caso de *La bella persona*, en donde Nemours busca la aprobación de su amada, mientras que Junie desea ser.

Tomando como base el marco teórico, se lleva a cabo un análisis semiótico del filme *La bella persona* (2008), en el que se identifica la construcción del modelo arquetípico de los personajes protagónicos: Nemours, como representante del amante y Junie como el inocente. Para ello, se identifican las características de cada personaje, señalando las connotaciones de los elementos que los constituyen.

Del mismo modo, se identifica la función que los personajes Nemours y Junie cumplen en la relación, apoyándonos para ello en los conceptos señalados de manera que sea posible establecer su significado en el contexto del presente análisis, así como su relación con las historias mencionadas en el filme; esto último mediante el establecimiento de los puntos en común de las historias citadas.

Con dicha finalidad, se toma en cuenta el código cromático del filme ya que, en palabras de Iñaki Lazkano (2014), el cine se ha valido de la luz y el color para reforzar la narrativa de los filmes. El color, por lo tanto, constituye

un medio de expresión que va más allá de la cuestión ornamental, pues este forma parte del plano del contenido de los productos audiovisuales, ayudando a crear significados para el espectador. Así mismo, se toman en cuenta algunos diálogos de los personajes protagónicos que refuerzan la construcción arquetípica de Junie, Nemours y Otto.

Diseño metodológico

El análisis de *La bella persona* se realiza desde la perspectiva semiótica de Julia Kristeva, considerando al filme como un texto que, por lo tanto, está compuesto de una serie de signos interrelacionados susceptibles de interpretación.

Los elementos tomados en cuenta para el presente análisis son:

- Cualidades de los personajes protagónicos del filme (Junie, Nemours y Otto), que se manifiesta a través de actitudes y diálogos que se revisan a detalle para establecer su carácter arquetípico.
- Colores empleados en la vestimenta de los personajes protagónicos desde el código cromático, a fin de señalar la manera en que esta refuerza la narrativa del filme y las cualidades de los personajes.
- Puntos de convergencia o nodos entre las diversas narrativas que se hacen presentes dentro del filme mediante el empleo de la intertextualidad (Kristeva, 1988), con la finalidad de entender la función de estas relaciones en la narrativa.
- Itinerario de Junie en la narrativa, desde la imagen que transmite desde su llegada al liceo hasta la integración de sus cualidades al marcharse de la ciudad.

Finalmente, para la realización del análisis se emplean fotogramas como apoyo visual que ilustran el desarrollo de este; también se emplean apoyos conceptuales como las tablas de vaciado de contenido que ayudan a establecer de manera más concreta la relación entre las diversas obras.

La bella persona narra la historia de Junie, una joven de 16 años que, en un intento por recuperarse luego de la muerte de su madre, se muda con la familia de su primo Mathias y se integra a la escuela en donde este lleva a cabo sus estudios. Al llegar a la nueva escuela, Junie descubre que el ambiente del lugar es dominado por los sentimientos amorosos tanto de los estudiantes como de los profesores, quienes se relacionan sin tener en cuenta las implicaciones éticas de sus actos. Otto, amigo de Mathias, se siente atraído por Junie y se acerca a ella, estableciendo una relación, completando la integración de esta al entorno.

La situación se complica cuando Nemours, un joven profesor de italiano, conoce a Junie pues sentirá una fuerte atracción hacia la joven que lo impulsa a buscar la cercanía con ella. Pese a la resistencia de Junie, el sentimiento se vuelve mutuo, generando una tensión entre ambos personajes que provocará una serie de enredos e incertidumbre en Junie al no saber qué hacer respecto a su relación con Otto.

Como señalamos anteriormente, los arquetipos son modelos que

representan las imágenes mentales que se comparten en una sociedad respecto a un concepto; en términos de la semiótica, constituyen el significante -es decir, la materialidad- de un significado regulado por la cultura. En *La bella persona* se representa el arquetipo del inocente en Junie, una mujer bella y honesta que no teme mostrar sus sentimientos ni sus cuestionamientos acerca de la manera en que las personas del liceo se relacionan. Junie suele vestir colores claros, casi siempre el blanco que, según la clasificación establecida por Kandinsky desde una perspectiva occidental, tiene las connotaciones de pureza y alegría (Cuñarro y Finol, 2013). El color de la vestimenta de Junie, por lo tanto, refuerza la imagen de un ser puro y alegre ya que, a pesar de la tristeza por el duelo, constantemente sonríe ante situaciones sencillas que le producen alegría.

A pesar de ello, la actitud de Junie en ocasiones se modifica de un momento a otro, pasando de la alegría o la ternura hacia Otto a una seriedad cercana al enojo que desconcierta a este y a su primo Mathias, quien la reprende por su actitud. Este aspecto de Junie la conecta con el arquetipo del alma, pues esta es de naturaleza dual y se presenta tanto en su naturaleza creadora como en su potencial destructivo ya que: “la vida en sí misma no es solamente algo bueno sino también algo malo. Al querer el alma la vida, quiere lo bueno y lo malo” (Jung, 1970: 34).

La relación de Junie con el alma se ve reforzada en la narrativa por la constante presencia del agua, elemento relacionado con dicho arquetipo (Jung, 1970). Este se presenta desde el inicio del filme a través de las lágrimas que la ayudan a liberar las emociones contenidas, es decir, a llevar a cabo una catarsis. Otro momento en que el agua adquiere una significación relevante es cuando Junie, luego de leer un poema de amor durante la clase de Nemours (y que pareciera dedicado a este) llega a una cafetería empapada por la lluvia; la joven se sienta y observa las parejas de su entorno mientras suena de fondo una canción que habla de una relación fallida y la añoranza de esta, que en este caso constituye una especie de advertencia para Junie de lo que puede suceder si se relaciona con Nemours.

El arquetipo del amante es representado por Nemours, personaje que desde el inicio se presenta como un hombre atractivo que despierta la simpatía de las mujeres del liceo. Pese a que este se relaciona con varias de ellas, este no muestra un mayor apasionamiento hasta el momento en que aparece Junie; su elevado interés se manifiesta desde un primer momento mediante el hecho de que toma la fotografía olvidada por Junie y niega haberla visto cuando esta le pregunta por ella. De esta manera se evidencia la admiración que la belleza de Junie despierta en él, así como el deseo de posesión de la amada.

Nemours constantemente viste colores neutros como el gris y el negro, los cuales son asociados con el luto y la muerte (Cuñarro y Finol, 2013); en la narrativa, dichos colores cumplen la función de reforzar el carácter melancólico del profesor, ya que a lo largo del filme muestra sentimientos de desolación debido a la indiferencia de Junie y a la imposibilidad de establecer una relación más cercana con ella a pesar de sus esfuerzos.

Existe otro personaje que encarna el arquetipo del amante, aunque en

un sentido distinto a Nemours: se trata de Otto, el joven con el que Junie establece una relación amorosa. Este también presenta un interés inmediato hacia Junie, sin embargo, su carácter tímido y reservado le dificulta su acercamiento en un primer momento. Otto, una vez que establece la relación con Junie, se muestra fiel y devoto hacia ella, pasando por alto sus desplantes y el dolor que estos le provocan.

Iñaki Lazcano (2014) señala que el color rojo puede emplearse como un augurio de muerte debido a su relación con la sangre, aunque este también se emplea como sinónimo de pasión. La vestimenta de Otto se caracteriza por una constante presencia del color rojo en alguno de sus elementos, lo cual refuerza su amor apasionado por Junie, pero también un preludio del final trágico que este tendrá cuando Junie le confiese que está enamorada de alguien más. De este modo, podemos señalar al arquetipo del amante como un significado que presenta dos significantes, cada uno de los cuales representa un carácter distinto del arquetipo: por un lado, se encuentra el amante abnegado que da su vida por la amada y, por el otro, el amante que desea poseer y ser reconocido por su *objeto de deseo*.

A lo largo de *La bella persona* se hace referencia a obras de la literatura en las que se narra una historia de amor compleja que termina en tragedia. La primera mención aparece durante la primera conversación entre Otto y Junie: el joven señala que “Junie” es el nombre de la mujer que atormenta a Nerón en la obra *Británico*, de Jean Racine.

La segunda mención ocurre en la clase de italiano de Nemours, que será la primera vez en que este y Junie se encuentren: uno de los alumnos presenta como su trabajo para la clase una adaptación musical de la obra *Lucía de Lammermoor* de Donizetti, que narra una trágica historia de amor en la que Enrico, hermano de Lucía, quiere que esta se case con Arturo en un matrimonio por conveniencia, pero ella se niega porque está enamorada de Edgardo, con quien se prometió fidelidad. Enrico le dice a Lucía que Edgardo la engaña, por lo que ella accede a casarse; sin embargo, en su noche de bodas ella mata a su esposo en un ataque de ira. La historia culmina con la muerte de Lucía y el suicidio de Edgardo, que el estudiante describe como “lo usual” (*La bella persona*, 2008).

Es posible afirmar que dichas referencias no son casuales, para lo cual recurrimos al concepto de *Intertextualidad*, acuñado por Julia Kristeva en el año 1967, quien señala que todo texto es un mosaico de citas, es decir, todo texto es la absorción y transformación de otro texto (Higuera, et. al. 2015: 191). Ambas historias presentan características similares que refuerzan la narrativa de *La bella persona* y dan indicios de las posibles consecuencias que tendría como resultado una relación entre Nemours, el amante que desea a toda costa el amor de Junie, y la joven que, ante todo, desea la tranquilidad.

Con la finalidad de establecer los puntos de convergencia o *nodos* en las narrativas mencionadas, se presenta la siguiente tabla:

La bella persona	Británico	Lucía de Lammermoor
<ul style="list-style-type: none"> ❖ Representación arquetípica de los protagonistas. ❖ Triángulo amoroso Nemours-Junie-Otto. ❖ Enamoramiento y deseo de posesión por parte de Nemours. ❖ Nemours está en dos relaciones cuando conoce a Junie. ❖ Suicidio de Otto. 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Figuras históricas como protagonistas. ❖ Triángulo amoroso Nerón-Junia-Británico. ❖ Amor apasionado y posesivo por parte de Nerón. ❖ Nerón se encuentra en matrimonio cuando se enamora de Junia. ❖ Británico es envenenado. 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Representación arquetípica de los protagonistas. ❖ Triángulo amoroso Arturo-Lucía-Edgardo. ❖ Suicidio de Edgardo.

Tabla 1. Nodos entre las narrativas (Elaboración propia).

Los nodos de estas historias permiten la constitución de una narrativa en las que el amor se presenta de forma trágica, causando la ruina de uno de los amantes. Es relevante el hecho de que, en las tres obras, quien muere es el amante apasionado que no muestra un deseo de posesión hacia la amada; es decir, el amante egoísta se impone ante el amante abnegado que da su vida por amor.

Por otro lado, es posible notar que la conexión entre *La bella persona* y *Británico* es muy transparente, ya que incluso los nombres de los protagonistas son similares. Nerón y Nemours, por tanto, representan al amante egoísta que desea más de lo que ya tiene (sus relaciones anteriores) y que actúa sin considerar nada más que sus sentimientos.

De este modo, podemos afirmar que el filme se apoya de narrativas anteriores para crear una relación de intertextualidad que otorga la pauta para interpretar la historia que presenta *La bella persona*. Dicha pauta funciona tanto para las similitudes entre las narrativas como para aquellos elementos que diferencian al filme de las obras anteriores: mientras que en *Lucía de Lammermoor* se presenta la muerte de Lucía y en *Británico* Junia debe refugiarse para no sufrir daños, en *La bella persona* Junie no solo conserva su integridad, sino que es capaz de enfrentar el deseo posesivo de Nemours, generando un contraste entre lo que el espectador podría pensar que sucederá y lo que realmente acontece.

Mediante la noción del goce es posible establecer una relación del título del filme con la relación de Junie y Nemours. Ponce-Díaz y Ávila-González (2022) señalan que el proceso de semiosis producto de la interacción entre un signo, un espectador y un artefacto tiene un resultado sensorial al que se denomina experiencia estética. Dicha experiencia no se refiere únicamente a sensaciones placenteras, ya que:

La experiencia estética, además del placer, involucra la instancia del goce, entendido, desde la perspectiva de Jacques Lacan, como la experiencia de la tensión, el forzamiento, del gasto y la hazaña, experiencia ligada estrechamente al dolor y a la proeza de sobrevivir al mismo (Ponce-Díaz y Ávila-González, 2022: 64).

La bella persona, por lo tanto, es una referencia a la percepción que los

estudiantes y Nemours tienen de Junie, así como al goce estético que nace de su contemplación y que deriva en el enamoramiento de Otto y Nemours hacia la joven. Esta idea se refuerza mediante la escena en que Nemours encuentra una fotografía de Junie y la contempla detenidamente: este experimenta un goce estético, pero también un encuentro con la imagen de su deseo.



Fotograma 1. La bella persona (2008), Christophe Honoré.

Nemours observa en la fotografía el modelo ideal, es decir, el arquetipo que no ha podido encontrar en otras mujeres; la fotografía es estática, presenta una imagen bella, inocente, sin posibilidad de acción, y se muestra desde un plano subjetivo (Pasolini, 1970), es decir, la cámara enfoca la fotografía de Junie desde un ángulo en picada, lo cual sitúa al espectador en el lugar de Nemours. Esta estrategia permite al espectador entender la forma en que Nemours percibe a Junie, así como entender la razón por la que se despierta en el profesor un profundo interés hacia ella, que deriva en un enamoramiento.



Fotograma 2. La bella persona (2008), Christophe Honoré.

Junie se convierte en el objeto de deseo de Nemours debido a sus cualidades, pero también a su aparente imposibilidad de aprehensión: en una escena el profesor confiesa su enamoramiento de Junie a Sancerre, su amigo y colega de trabajo, asegurando que es un desastre debido a su enamoramiento ya que ella jamás lo amará (*La bella persona*, 2008).

A pesar de que los sentimientos de Nemours son correspondidos por Junie, esta manifiesta otro deseo que se contrapone a sus sentimientos: ella quiere, ante todo encontrar la tranquilidad para poder ser. La edad de la joven es un factor determinante tanto en su constitución de la inocente, como en su deseo de evitar una relación para la que no se encuentra preparada y que podría tener consecuencias fatales, tal como se señaló anteriormente.

La sinceridad de la joven y su intención de no lastimar a otros la lleva a plantearse la decisión de irse a vivir con su papá, alejándose del entorno problemático en que se encuentra. Esta le confiesa a Otto que se aleja para protegerse a sí misma de alguien de ahí, alguien de quien no quiere enamorarse; ante el reproche de Otto por esconderle sus sentimientos, esta responde que le ha confesado que hay alguien más porque no quiere esconder cosas como los otros, reafirmando su honestidad y la claridad de lo que no desea ser.

Otto también desea el amor de Junie, por lo que no se satisface con la respuesta de esta: él decide investigar quién es la persona de la que Junie quiere huir y descubre que se trata del profesor. El dolor de Otto ante esta situación es proporcional al amor apasionado que siente por Junie, por lo que toma la decisión de quitarse la vida en medio del patio de la escuela dejando un rastro de su sangre, lo que confirma el augurio negativo de su vestimenta roja. Este hecho también conecta al filme con las narrativas citadas anteriormente (*Británico* y *Lucía de Lammermoor*), además de convertirse en un punto esencial de la narrativa, ya que este será uno de los detonadores de la huida de Junie.

El otro detonador es la esperada confesión de los sentimientos de Nemours: este busca a Junie y le dice que tiene que hablar con ella, para lo que la lleva a un lugar alejado del liceo y de la casa de esta y su primo Mathias. En este punto vuelven a presentarse las cualidades de los arquetipos que representa cada personaje, ya que Nemours espera una respuesta amorosa de parte de Junie mientras que esta habla de manera franca y abierta sobre las razones por las que no puede corresponderle. Junie le señala a Nemours que un día la dejará para amar a otra a la que encuentre más agradable, que ya lo ha hecho antes y que ella no sobreviviría a ello; es decir, el goce de desear por parte de Nemours le impediría permanecer al lado de Junie, caso contrario de Otto quien, en palabras de Junie, fue el único que la amó toda su vida.

Nemours, sin embargo, no se rinde ante la negativa de Junie pues le asegura que ella no puede resistir sola en contra de su amor porque él no la dejará hacerlo. Luego de acompañarla de regreso a casa, Nemours pregunta a Junie cuándo puede ir a verla, a lo que esta le responde un día y una fecha; pero cuando llega el momento y el profesor va a buscarla, Junie ya no está.

Es pertinente señalar una vez más la conexión de Junie con el arquetipo del alma en su parte destructora ya que, desde una perspectiva simplista, es la belleza y el actuar de Junie lo que causa el final trágico de los amantes, es decir, el suicidio de Otto y la desolación de Nemours. Sin embargo, esta aparece también en su parte positiva y en favor de Junie, dado que al final del filme esta viaja en barco hacia la casa de su padre; es decir, el agua funciona como elemento salvador de Junie a través de las lágrimas con las que libera

sus sentimientos y como medio para llegar a un lugar en donde pueda satisfacer su deseo de tranquilidad.



Fotograma 3. La bella persona (2008), Christophe Honoré.

Si atendemos a la cualidad poética del cine, señalada por Pasolini, podemos afirmar que Junie se aleja también de la clásica narrativa del amor romántico que termina con la ruina de los amantes: se libera de la atadura al papel de amante para encontrar su propio camino. Como Jung señala:

La confrontación con un arquetipo o un instinto representa un problema ético de primer orden, cuya perentoriedad sólo llega a percibir quien se ve ante la necesidad de decidirse sobre la asimilación de lo inconsciente y la integración de su personalidad (1970: 153).

Es decir, solo aquellos que sienten insatisfacción con su vida anímica presentan esta necesidad de confrontación, lo que ocurre en el caso de Junie, quien debe tomar decisiones a fin de modificar su situación aun cuando esta pueda tener consecuencias para aquellos que deciden permanecer en el papel del amante, como es el caso de Otto y Nemours. Dado que el alma tiene una sabiduría oculta, Jung afirma que es necesaria una discusión con esta para que pierda su carácter impulsivo y compulsivo, lo que recibe el nombre de *proceso de individuación* (Jung, 1970). Junie lleva a cabo ese proceso, y es gracias a ello que el agua se presenta como su salvación: al dialogar con el alma, esta se vuelve en su favor.

Los humanos somos seres culturales que, a través de sus creaciones, representan la visión de la realidad y estas contienen siempre una postura, aunque esta no sea intencional; como señalan Ponce-Díaz y Ávila-González: “No todo el arte es político, pero toda obra sí tiene contenido político e ideológico” (2022: 109).

La relación que se presenta en *La bella persona* reproduce los ideales del amor romántico presentes en diversas narrativas literarias y audiovisuales, así como los riesgos que este puede llegar a encarnar en la vida de las personas que se encasillan en su papel del amante, pues este los limita e impide que conozcan todas sus versiones posibles.

El filme analizado es un ejercicio poético -en los términos de Pasolini (1970)- que emplea los recursos como el color, el estilo y la intertextualidad

con las mencionadas obras para crear un mosaico de narrativas acerca del amor y el deseo en sus diversas manifestaciones. *La bella persona* es también una representación del camino que recorre una joven para llegar a su ser pleno, librando las dificultades que presenta el enamoramiento a temprana edad y el valor de entender las pasiones propias y emplearlas en favor del desarrollo personal.

Conclusiones

La presente investigación pretende mostrar cómo se representa al amor romántico en el cine, así como su conexión con la idea que existe en la sociedad de cómo debería ser la figura del amante. Mediante el análisis semiótico del filme es posible concluir que las cualidades de esta figura -el amante- son propicias para crear narrativas de carácter dramático; sin embargo, es necesario llevar a cabo la representación de manera cuidadosa ya que se encuentra en estrecha relación con las expectativas sociales acerca de las relaciones románticas.

Para llevar a cabo el análisis se emplea la perspectiva semiótica de Julia Kristeva (1988) debido a que la autora, siguiendo la línea de Charles Sanders Peirce (1976), considera que la semiótica puede emplearse para analizar cualquier tipo de signo, por lo que abarca diversas manifestaciones culturales (incluso las no legitimadas); además, la autora considera al cine como la proyección del sujeto, lo que se encuentra en consonancia con el postulado de Pier Paolo Pasolini (1970), quien también considera al cine como la manifestación del mundo interior u onírico de los sujetos. Esta visión del cine lo conecta con el psicoanálisis, en tanto que para esta disciplina es posible acceder al mundo interior de los sujetos (en este caso, los personajes del filme) a través de sus expresiones, ya sean verbales, conductuales e incluso estéticas.

La elección de la postura de Julia Kristeva también parte de un posicionamiento político, pues consideramos que las aportaciones de las mujeres al campo de la semiótica son igual de valiosas que las de los autores, además de otorgar una visión distinta desde la perspectiva de género que permite entender el actuar de Junie.

Esperamos que este ensayo aporte al campo del análisis de los productos culturales para comprender un poco más acerca del funcionamiento que estos tienen dentro de una sociedad, así como facilitar el acceso a la visión del mundo de estas. Del mismo modo, este texto puede funcionar como una propuesta para la realización de charlas o cineforos con estudiantes del área de las humanidades y las ciencias sociales interesados en la cinematografía y su análisis desde la semiótica.

Referencias

- CUÑARRO, L. y Finol, J. E. (2013). "Semiótica del cómic: códigos y convenciones". *Signa*, (22), 267 - 290.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4147470.pdf>
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ___ (2000). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ, J. y Ávila, I. (2021). *Reflexiones sobre semiótica. De la teoría a la práctica*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en colaboración con la Universidad de Matanzas.
- HIGUERA, E., Naranjo, C., Carrillo, David, & Cueva, L. (2015). *La intertextualidad como método de análisis filosófico*. Sophia, <https://www.redalyc.org/pdf/4418/441846096010.pdf>
- HONORÉ, C. (director). (2008). *La belle personne* [Película]. ARTE France.
- ___ (2008). *Nemours observa la fotografía* [Fotograma]. Recuperado de <https://youngpi.tumblr.com/post/154491961042/la-belle-personne-dir-christophe-honor%C3%A9-2008>
- ___ (2008). *Fotografía de Junie* [Fotograma]. Recuperado de <https://youngpi.tumblr.com/post/154491961042/la-belle-personne-dir-christophe-honor%C3%A9-2008>
- ___ (2008). *Junie se aleja en barco* [Fotograma]. Recuperado de <https://images.app.goo.gl/eqkgdDDRLJPfEFai9>
- JUNG, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivos*. Barcelona: Paidós.
- KRISTEVA, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Editorial Fundamentos.
- LACAN, J. (2000). *El deseo y su interpretación*. Escuela Freudiana de Bs. Aires.
- LAZKANO, I. (2014). *El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak*. *Revista de letras y ficción audiovisual*, (4), 97 - 121. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4675527>
- MARTÍNEZ, E. (2021, 02 de octubre). Los 12 arquetipos de personalidad de Carl Jung. *PsicoActiva*. <https://www.psicoactiva.com/blog/los-arquetipos-de-jung/>
- PASOLINI, P. y Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- POLIDORO, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?* Universidad del País Vasco.
- PONCE-DÍAZ, R. y Ávila-González, I. (2022). *Ser y estar en un espacio digital navegable: Una aproximación desde los estudios visuales al esfuerzo no-trivial, al campo de existencia de las imágenes, y a la metempsicosis dentro de los videojuegos*. Universidad de Matanzas, Cuba.
- ¿Qué es un arquetipo de personajes y cuáles hay?* (2023, 01 de septiembre). Des Arts. <https://www.escueladesarts.com/blog/arquetipo-personajes-ejemplos/>

[CRÍTICA]

Himno

Un rojo amanecer para los pueblos del mundo

Esteban Andaur

Crítico de cine; director Audiovisual y Multimedia

Email de contacto: fvalenzuela@dam.ucsc.cl



En febrero pasado, la revista *Rolling Stone* revisó su famosa lista de «Las 500 mejores canciones de todos los tiempos», para incluir algunas de lo que va de la década. La evolución de la lista es notable si la comparamos con la primera versión de 2004 y sus actualizaciones posteriores; ahora hay más presencia de mujeres y hasta de música latina. A propósito, no pude evitar preguntarme qué canción chilena sería incluida en una lista semejante, si no en aquella. Quizá una de Violeta Parra, Víctor Jara u otro exponente de la *Nueva Canción Chilena*. Yo elegiría una de *Los Prisioneros*, según mi gusto.

Pero el director y musicólogo Martín Farías argüiría a favor de una que muchos calificarían de incendiaria, revolucionaria, imprudente, hermosa. Él diría que es un himno, y la inscribe como tal en nuestro imaginario popular, porque el sustantivo le da título a su nuevo documental. *Himno* (2023) cuenta la historia de «El pueblo unido jamás será vencido», canción de protesta cuya música fue compuesta en 1973 por el renombrado pianista Sergio Ortega, quien también coescribió la letra con los miembros de *Quilapayún*, grupo folclórico que la interpretó y grabó, en vivo y en estudio, por primera vez.

Todos los adjetivos anteriores le son apropiados. Es una canción política. Representa a un sector específico de la sociedad. Genera reacciones

controvertidas. Y el filme abraza la controversia desde las escenas contextuales, sacadas de un documental anticomunista estadounidense, en blanco y negro, que instruye a los espectadores sobre cómo detectar a un comunista para denunciarlo ante las autoridades. Es probable que date del macartismo.

El material gringo es a lo menos irrisorio, una triste persuasión cuya absurdidad contemplamos socarronamente. Farías, a cargo del montaje, lo alterna con registros en color de gente alegre en marchas y conciertos, y entrevistas a los artistas que crearon el canto y a quienes lo difundieron por el planeta. Es un ejercicio musicológico que nos permite observar sus múltiples significados, debido a que, a lo largo de los años, «El pueblo unido jamás será vencido» ha sido reapropiado por culturas foráneas y los más diversos géneros musicales, y comprendemos su profundidad y su vigencia.



Ortega nos impresiona con su erudición y una mezcla de fervor y candidez en entrevistas de archivo. Murió en 2003, cuando aún militaba en el Partido Comunista y vivía exiliado en París. Basó la melodía en la obra de Brahms. Sin embargo, oírlo decir que la originalidad no le interesa, sino el análisis político, es liberador para cualquier mente creativa, y da cuenta de un talento distintivo, de principios sólidos y de una seguridad a menudo malentendida como arrogancia.

A veces el carácter expositivo de *Himno* pareciera cruzarse en el camino de una biografía del compositor. Pero volvemos a él, puesto que las repercusiones mundiales de la canción sólo nos remontan a las circunstancias que la produjeron. En 1973, al igual que en 2019, el descontento social estribó en el capitalismo.

Conscientes del Chile de su tiempo, Ortega y los Quila plasmaron en sus versos el sentir de una izquierda resiliente, la que se opuso con tenacidad a la invasión intelectual y económica de EE. UU., país que, como líder del bloque capitalista en la Guerra Fría, financió el golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende Gossens, para iniciar una cruenta dictadura cívico-militar. Nuestra situación se replicó en el resto de Latinoamérica.

Eduardo Carrasco, uno de los fundadores de *Quilapayún*, describe cómo la melodía crece hasta desembocar en la consigna del título, y afirma, lúcido,

que eso es muy original, contradiciendo a Sergio. Yo diría que la «melodía» emula la emocionalidad de toda lucha social, mientras que la «estructura» emula sus estadios. Aunque este último concepto no se menciona, para mí es donde reside la fuerza de la composición. El ritmo expresa la perseverancia del proletariado. De pronto una pausa, una suerte de murmullo. Es la resistencia que se vigoriza en el silencio, para alzarse en la lucha con voz de gigante y estallar en un clamor de emancipación.

Asimismo, Carrasco menciona un concepto clave: «tensión». Es decir, en las notas y en las palabras hay un conflicto. Hay un drama, con actos y un clímax. La letra le da al público una acción para interpretar. El escenario, pues, no abarca sólo a la banda, y todos son un elenco universal, que canta y grita los versos con júbilo y a pleno pulmón. Sin un público que coree, no funciona. Es una interacción dramática y colectiva que restaura la dignidad de los oprimidos, y les ofrece consuelo, esperanza, catarsis. Tal vez sea fruto de la experiencia de Ortega en el teatro musical.

Y cuando una pieza de arte tiene un poder tan convocador, es inevitable que franquee los lindes de su país de origen y la obsolescencia de las épocas, y se convierta en un emblema mundial e imperecedero de resistencia popular.

Y el director es uno de sus abanderados. Con Himno, se planta y anuncia su adherencia a la ideología que aún sustenta el legado del canto, justificando, de paso, la existencia del largometraje, que no incurre en el sectarismo ni en el proselitismo. En cambio, es accesible y sofisticado, porque echa mano de elementos mixtos.

La música del orbe emite una sonoridad caleidoscópica, siempre apasionante. Las imágenes más viejas, filmadas en celuloide, sugieren una experiencia tangible. Todo deviene en un producto de arte pop, donde la principal fuente de intertextualidad es «El pueblo unido jamás será vencido», como si Farías asimilara la opinión del pianista sobre la originalidad. Y al ser pop, necesita humor. Hallamos una cierta ironía en cómo se refuta el anticomunismo (más que el capitalismo per se) y en la textura, que se vale de la cultura de masas y el consumo como su eje estético.

Esto es palmario en unos fragmentos documentales en color, sobre una típica jornada en una fábrica de vinilos de *RCA Victor*, donde trabajan hombres y mujeres; y luego una clienta pone en su tocadiscos lo que les compró: «De pie, cantar, que vamos a triunfar...». Precisamente, la distribución masiva de vinilos permitió la ubicuidad del himno. Y es gracioso. Esos diligentes obreros nunca habrían vislumbrado que sus discos se usarían aquí abajo para esparcir el pensamiento político que allá arriba vituperaban tantos de sus conterráneos. Porque no todos. En un momento aparece Angela Davis, la icónica filósofa marxista y feminista, hablando en una manifestación. Así que no creo que esto sea un alegato en contra del Tío Sam.

El montaje es enérgico, y los pintorescos entrevistados internacionales nos entregan testimonios de melancolía y estoicismo. No obstante, faltan textos que identifiquen a las personas y las locaciones; nuestra mente se detiene en estas incertidumbres, antes de deducir la información, saboteando la fluidez general.

Y a pesar del ingenio y la investigación exhaustiva, no escuchamos completa ninguna de las primeras grabaciones que Quilapayún hizo del tema. Y es una lástima, ya que habría sido el máximo honor para todos quienes comparten los sueños eternizados en la composición, y una oportunidad maravillosa de apreciarla para quienes no la conozcan.

Quizá esperaba un poco más de poesía, un poco más de belleza, algo inspirador como ver la luz de un rojo amanecer. Pero este es un buen documental. Funciona muy bien en las emociones, y está hecho con ambición artística y responsabilidad, y un aire festivo adecuado a un himno que todavía entonan multitudes eufóricas.

No sé si esta sería la canción que *Rolling Stone* seleccionaría para su lista, y tampoco si mi inquietud al respecto sea un síntoma del imperialismo. Empero, sé que los rankings no son tan importantes. La música lo es. Madonna canta que la música hace que la gente se una. Y unidos jamás seremos vencidos.



Ficha técnica

Dirección, investigación, guion, cámara y montaje: Martín Farías

Producción y asistencia de investigación: Eileen Karmy

Sonido directo: Martín Farías, Eileen Karmy

País: Chile

Año: 2023

Duración: 70 minutos

Casa productora: Palimpsesto

Idioma: español, inglés, finlandés, alemán, portugués, japonés, francés; con subtítulos en español

Distribución: Miradoc, actualmente en salas de todo el país

[ENSAYO]

La imagen visual de *Joker* como dispositivo

Wilbert Gallegos Riquelme

Programa de Magister en Comunicación y Cambio Social
Universidad Católica de la Santísima Concepción (Chile)
Email de contacto: wgallegos@magister.ucsc.cl



“The Joker” (*El guasón* en Latinoamérica) es un personaje de *DC Cómics* e icónico integrante del abultado panteón de villanos de Batman. Un personaje multimedia susceptible de ser analizado bajo el sustrato teórico en las dimensiones visual básica, fotográfica, cinematográfica y digital. Con ello, uno pensaría que su atractivo tiende a ser el hecho de la identificación con algún aspecto humano que trasciende sus propias limitaciones básicas: No tiene un superpoder. Entonces, ¿Es posible que Joker sea un dispositivo en sí mismo? Y, desde el punto de vista comunicacional: ¿La imagen visual de Joker corresponde a un dispositivo? Consideraré para el presente ensayo un extracto audiovisual que servirá de ejemplo: El “Why so serious” (“The Dark Knight”, 2008). Veamos si este cuestionamiento tiene una solución.

El eje central y articulador de este análisis, después de una sesuda reflexión, es la noción de dispositivo presentada por Agamben y también, toda

la diatriba de Vilchis sobre la relación entre iconicidad y semejanza. A partir de ellos se articulará todo lo demás y se dará una respuesta posible al entuerto en que me he metido con este escrito.

Creo que lo esencial en Agamben es la necesidad de explicar algo sugerido por Foucault. De ahí que el concepto de dispositivo lo establezca desmenuzando el concepto en acepciones posibles que den sentido al término y conduzcan a una correlación contextual. De ahí su recorrido desde una definición cultural base hasta la búsqueda del origen vía Hegel o, incluso, el ejemplo del Oikomos en la noción trinitaria de la deidad cristiana para establecer la operatividad del término.

Pero lo que señala el filósofo francés pareciera que lo inserta en una estrategia de dominación, en una estrategia ligada al poder. Dentro de mis apuntes destacué en primera instancia esta no-definición de Foucault: la gobernabilidad o el gobierno de los hombres. Si proyecto esto en la esencia conceptual del mismo Joker, pienso que el personaje es un arquetipo o un conjunto heterogéneo en el que cabe lo anterior y otras descripciones o frases (referentes sociales). Me surgen las siguientes preguntas: ¿Por qué tendría una función estratégica concreta? ¿Cómo serviría como un vehículo del poder? ¿De qué forma podría ser una “red” que incluye aquello que permite distinguir lo que es aceptado como enunciado científico de lo que no lo es? ¿Genera sentimientos mediante la coerción y su comportamiento? ¿Joker sirve como un enlace entre los seres vivos y su momento histórico? De esto último: ¿Lo será en instituciones, procesos de subjetivación y reglas que se concretan en las relaciones de poder? ¿Es un ente que reconcilia las partes o incentiva el conflicto?

Para toda la pregunta retórica expuesta con anterioridad: *Joker es un dispositivo* mientras es importante como un actuante en las relaciones, mecanismos y juegos de poder presentes en una creación artística y que son un reflejo de nuestra sociedad. Ya avanzado el documento, Giorgio Agamben postula su definición que corresponde a: “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2011:5). Indicando posteriormente una enumeración pormenorizada de aquello que encierra dentro de “cosa” que va desde objetos físicos dentro de la realidad hasta insustanciales como lo son “el lenguaje”. Joker es un concepto que reúne una serie de aspectos que son humanos y que permiten una caracterización como tal, pero es ficcional: funciona dentro del lenguaje vía consenso cultural. Y su discurso con el que interacciona con otros personajes: también lo es. Esto trae como consecuencia en mí una curiosa paradoja. Agamben indica que los seres vivientes corresponden a “sustancias” y que la relación entre estos con los dispositivos da origen al “sujeto”. Joker no es una sustancia, pero sí un dispositivo y a la vez: es un personaje concreto, aunque sea ficcional, y que permite una identificación con el *lector/spectator*.

No es posible salir de esta paradoja sin recurrir a *La lectura de la imagen* de Lorenzo Vilchis. El autor comenta que todo uso y significado son en sí un producto de una variedad de representaciones. No de cualquiera, sino de aquellas que se dan dentro de la sociedad. El método en que se da esta

dependencia es a partir de cómo estas representaciones influyen en su forma de transformación. Ante esto quedan punzantes preguntas: ¿La imagen es la representación de algo? Y en Joker... ¿Esta imagen lo realiza una representación? La imagen de Joker por sí misma no significa nada a menos que quién la observe le dé un sentido. En este caso, desde un punto de vista fotográfico: el operador superpone el mundo cultural de lo visual por sobre la dependencia de lo real.

Cuando se aborda el fragmento “Why so Serious” en *The Dark Knight* contenido entre el minuto 00:30:04 y el 00:32:10 se desarrolla un fragmento centrado en la interacción de dos personajes. Gambol, es un capo mafioso del bajo mundo de Gotham cuya caracterización es la siguiente: Afroamericano de edad media, atlético, ceñido en traje a rayas y corbata. Los decorados brillantes son perfectamente visibles en su reloj de pulsera y sus accesorios metálicos. Su performance y rictus acentúan un talante formal. Sus diálogos hacen eco de acuerdos y procedimientos propios de un contexto de respeto a la tradición de las organizaciones criminales a las que representa. Sus secuaces siguen la misma línea. Por otra parte, tenemos al Joker: Un hombre que viste traje pero que contrasta con un maquillaje desatendido. Con reminiscencias al estilo *Grunge*. La coloración propia de lo que entendemos como Joker: Blanco, verde, rojo y morado parece difuminado en un pelo que pierde la tintura verde, está sucio y aparentemente transpirado; Misma humedad que afecta al blanco de su cara también invadida por un maquillaje negro alrededor de sus ojos y un rojo en sus labios, en iguales condiciones. El rojo oculta heridas físicas que acentúan como conjunto una sonrisa grotesca. Se muestra ecléctico en su andar, encorvado en postura corporal, sobreactuados sus gestos y su voz con la misma cadencia. Recuerda el ritmo y tono de su voz a la proporcionada por Bugs Bunny y el Pato Lucas de los Looney Tunes. Sus diálogos subvierten el acuerdo y consenso tradicional en el pacto de honor criminal. Sus secuaces carecen de la formalidad de sus oponentes.



El fragmento comienza con Gambol jugando billar en su oficina, el montaje expresa un plano medio con enfoque al personaje y privilegia un juego entre la luz cálida y sombras. La orientación de la luz cálida viene de este a oeste en la escena: simula una iluminación solar. Uno de sus hombres le indica que han traído al Joker. Les pide que entren con el príncipe payaso del crimen. Cuando dos de ellos traen un bulto envuelto en bolsas de basura. Detrás de ellos vemos quienes son los responsables de cumplir con la misión.

Con anterioridad a esta escena quedaba establecido que el mafioso daba una cifra millonaria por su captura vivo o muerto. La cámara queda en primer plano mientras Gambol mueve la bolsa y queda al descubierto el rostro de Joker. Aparentemente está muerto.



Existe un elemento interesante en este primer plano. Por una parte, muestra con toda intención el estado en que llega el personaje, pero a su vez podría considerarse un plano detalle porque ese alguien es un algo, una cosa. La imagen discurre en la descripción visual que hacen del personaje un no-alguien, a través solo de sus detalles y formas en el rostro. Dos detalles son importantes en toda esta interacción de Joker; está en todas las escenas de los fragmentos analizados. Tanto el comienzo con Gambol y la finalización con un Joker triunfante corren con una cámara estable. Pero en todo el intermedio la cámara es temblorosa. Mismo asunto tiene relación con el sonido. Cada vez que Joker entra en escena parte todo desde un silencio hasta que suele ser interrumpido por un *fade-in*. Este crescendo implica tensión constante. Es típico en Hans Zimmerman y acá juega una estrategia junto a la cámara temblorosa.

Ese no-alguien sigue siendo relevante mientras Gambol se acerca a quienes quieren recibir la recompensa según el supuesto estado en que lo trajeron. La cámara enfoca el cuerpo mientras los demás dan la espalda al espectador. Aquí hay un juego con un plano Nadir. Se repetirá al finalizar el fragmento mientras Joker sale triunfante desde la escena, pero esta vez sin desenfocar a él. Es una subversión de la expectativa del poder.

Adjunto tres fotogramas en que se muestra cómo Joker demuestra que es un timo lo que está sucediendo: todo es un plan deliverado de parte de él. Tres momentos esenciales para entender cómo Joker es un fenómeno que trastoca la narración de diversa forma. La primera y en primer plano consiste en centrar en el espectador por primera vez en conocer un origen de su apariencia, física y, por extensión, psicológica. Aquí es importante sus cicatrices, el cómo pronuncia las palabras, la imprevisibilidad de su estado emocional, la tensión física contra Gambol. Y su historia: Las cicatrices son generadas como una retorcida forma en que el ebrio de su padre quiere que sonría frente a una violencia familiar de la que es testigo. En este fotograma él comenta la frase: "Why so serious, son?"



Es gracias a este forcejeo entre el fotograma dos y tres que entendemos cómo Joker es una metáfora de la naturaleza humana: Joker sale del encuadre en un par de ocasiones y hace que la cámara tambalee tanto que el punctum, que es él mismo, devore la pantalla y salga por momentos del encuadre. No contento con eso, Joker en el segundo cuadro mira a la pantalla y le pregunta al espectador: ¿Por qué estás serio? Para después mostrar en primer plano a un secuaz de Gambol moviendo la cabeza mientras el sonido marca el máximo volumen en su vaivén. El más alto en todo el fragmento. El campo ciego completa lo que ha sucedido: Gambol ha sido herido con la navaja que porta Joker de forma horrible.

Posteriormente la cámara vuelve a hilar planos medios, incorpora plano americano y sigue temblando mientras Joker marca un monólogo en el que de forma sarcástica compara su accionar con lo que en el lenguaje empresarial se conoce como “expansión agresiva”. Decidí rescatar este fotograma en el que se ejemplifica el histrionismo del personaje. El fragmento

cierra con la oportunidad de que los secuaces se unan a su causa. Existe una condición en su ofrecimiento: deben pelear a muerte ambos candidatos y el que sobreviva puede unirse. Con esto cierra la escena mientras Joker les da la espalda antes de que surja un vencedor entre los próximos batientes. Destroza el honor tradicional en el delincuente organizado de Gotham tratando de probar que no existe el honor si debes cuidar tu vida. Es Joker actuando como dispositivo en varios frentes: desde lo discursivo como mensaje y desde la cinematografía en todos sus frentes. A ello añadido el de las formas geométricas: todo lo relacionado a Gambol está expresado en líneas rectas, Joker altera los ángulos desde su caracterización física hasta su movimiento.



Antes de volver a la paradoja que me planteé es bueno también recurrir nuevamente a las palabras de Vilchis en torno a la semejanza y la iconicidad. El iconismo es la interacción entre signo, el significado y el objeto. Para que esto sea expresado en cámara estratégicamente Christopher Nolan recurre a esa multiplicidad de elementos descritos en el comentario de los fotogramas anteriores para establecer que Joker es una fuerza va en contra del orden establecido y permite que esa sensación emocional animal y elemental de miedo se dispare a nosotras y nosotros como espectadores de su producto audiovisual. Educa al espectador o dispone de los elementos semióticos al espectador promedio para que entienda el peligro que encierra Joker a través de todos sus sentidos. Y lo hará también a partir del perverso carisma del personaje, por algo es el enemigo por antonomasia de Batman, como motivación. También por la analogía respecto de cómo el ser humano promedio no tiene por qué responder a los consensos sociales. Todo esto será acentuado en la película cada vez que Joker directa o indirectamente estará involucrado con las situaciones que suceden. No es extraño afirmar entonces que el mismo Joker es el protagonista de este largometraje.

La solución a la paradoja la trae la historiografía en cómic del personaje. Alan Moore en *The Killing Joke* parece comprender esta disyuntiva en aquel cómic. Su solución es la indefinición en el origen del personaje. Coloca en palabras del "príncipe payaso del crimen": "¡Si voy a tener un pasado prefiero que sea de múltiples opciones!". Al hacerlo, no lo circunscribe tan solo a un personaje, sino que lo hace como una fuerza de la naturaleza humana. Joker no es tan solo él como personaje, sino que se superpone como una fuerza que produce imprevisibilidad en lo establecido. Si existe un orden, él es el caos. Si existe un sistema basado en el honor, él es la subversión de aquello. Si existe bien y mal, él es la zona gris: lo agríndice.

Un último alcance: Para la campaña promocional de *The Dark Knight* se empleó una estrategia multimedial. La experiencia previa al estreno de la cinta consideró toda una inmersión en el concepto desde un punto transmedia. Se utilizaron desde acercamientos desde lo audiovisual, lo interactivo digital y la experiencia en la vida real. Fue altamente inmersiva porque llevó la situación de la campaña, que se llamó “Why so serious”, porque confluyó a una experiencia de realidad aumentada en la que todo influía: recepción de correos electrónicos, votación eleccionaria de personajes que forman parte de Gotham, el recorrido en una ciudad real cumpliendo objetivos antecediendo a fenómenos más actuales como Pokémon Go, etc. Desde el punto de vista de los participantes de todo el mundo fue la ilusión de entrar en un posicionamiento social dentro del universo de DC Comics previo a la experiencia de las redes sociales. Desde el punto de vista de la creación cinematográfica fue la oportunidad de crear fidelización hacia una película desde catorce meses antes. El objetivo para los fans era calificar como secuaz del Joker.

Por todo lo expuesto en el presente escrito, podemos indicar que Joker desafía las convenciones establecidas desde lo lingüístico y desde lo visual, por eso tiene esa plasticidad. Tiene la facilidad de activar diversas dinámicas con el fin de incentivar la desinformación, la anarquía, la manipulación de la percepción y la crítica a las estructuras de poder establecidas en la sociedad. Con ello se concluye que la imagen visual del Joker es un dispositivo.

Ficha Técnica

Título: The Dark Knight

Director: Christopher Nolan

Guionistas: Christopher Nolan y Jonathan Nolan

Productores: Christopher Nolan, Charles Roven, Emma Thomas

Música: Hans Zimmer y James Newton Howard

Fotografía: Wally Pfister

Edición: Lee Smith

Diseño de producción: Nathan Crowley

Reparto principal: Christian Bale como Bruce Wayne / Batman; Heath Ledger como Joker; Aaron Eckhart como Harvey Dent / Two-Face; Michael Caine como Alfred Pennyworth; Gary Oldman como James Gordon; Maggie Gyllenhaal como Rachel Dawes

Estudio: Warner Bros. Pictures

Fecha de estreno: 18 de julio de 2008 (Estados Unidos)

Duración: 152 minutos

Presupuesto: Aproximadamente 185 millones de dólares

Ganancias de taquilla: Más de 1.000 millones de dólares a nivel mundial

Referencias

AGAMBEN, G. (2011). “¿Qué es un dispositivo?” *Revista Sociológica*, n.73, pp. 249-264

BARTHES, R. (2003). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

FLASHBACKFM. (2020, abril 14). Why so serious? | The Dark Knight [4k, HDR] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PoyejjGajk>

FOUCAULT, M. (2012). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Eterna Cadencia.

HAN, Byung-Chul (2022). *Infocracia*. Madrid: Taurus.

KAKUTANI, M. (2019). *La muerte de la verdad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

MOORE, A. (2011). *Batman: La Broma Asesina*. Santiago: Unlimited Cómics.

Universitat de València. (2017, octubre 10). El transmedia en las campañas. Blog Transmedia UV. Recuperado el 29 de junio de 2024, de <https://blogtransmediauv.blogspot.com/2017/10/el-transmedia-en-las-campanas.html>

UNIR. (s.f.). Campañas transmedia. Revista de Marketing y Comunicación. Recuperado el 29 de junio de 2024, de <https://www.unir.net/marketing-comunicacion/revista/campanas-transmedia/>

VILCHES, L. (2005). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós.

[RESEÑA DE LIBRO]

Escrito por cineastas. Un libro para guionistas

Rubén Dittus

Universidad de Santiago de Chile

Editor Revista Chilena de Semiótica

Email de contacto: ruben.dittus@usach.cl



Carolina Urrutia & Marcelo Ferrari (editores) (2023). *Escrito por cineastas*. La Pollera Ediciones, Santiago de Chile, 352 páginas.
ISBN 978-956-6267-12-6

Escrito por cineastas (2023, La Pollera Ediciones) fue presentado en octubre del año pasado en el 30° Festival de Cine de Valdivia. Fue editado por Carolina Urrutia y Marcelo Ferrari, quienes, además, introducen los 28 textos que conforman el libro de 352 páginas. Ferrari, además, es compilador y uno de los coautores, demorando cuatro años en articular este ambicioso proyecto editorial (tal como consta en el prólogo y en las entrevistas dadas al respecto).

Se trata de una recopilación de miradas, experiencias y reflexiones personales sobre el modo de hacer cine (tanto de ficción como no ficción) de igual número de realizadores chilenos, hombres y mujeres, que han nutrido el campo audiovisual a lo largo de su historia.

Rápidamente el texto se difundió en medios y revistas especializadas del campo. Su distribución se inició en el mes de octubre, y siendo parte de las promociones en librerías nacionales y en tiendas virtuales (incluida la editorial La Pollera y buscalibre.cl), convirtiéndose en un texto indispensable para quienes investigamos sobre cine. Mis anotaciones detectaron que se trata de un texto que sigue la senda de otros clásicos: *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 1990-2010* y *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 2006-2016*. En ambos, son los directores/as quienes hablan, exponiendo sus procesos creativos, métodos y anécdotas. También, junto al recientemente publicado *Escrito por cineastas*, forman parte de mi biblioteca de libros físicos, de los cuales aproximadamente 200 pertenecen al campo del lenguaje audiovisual, y de estos 62 hablan del guion cinematográfico, ya que dediqué dos proyectos con financiamiento estatal (FONDECYT/ANID) para estudiarlo como objeto problemático.

El libro en cuestión habla del oficio de filmar. Es una especie de bitácora íntima de los más destacados cineastas chilenos: son huellas, vivencias y voces que tienen un hilo conductor: el proceso creativo y los métodos que ocupan para darle forma al relato de su película. En algunos textos la palabra *guion* se menciona varias veces, en otros, se habla de investigación o métodos escriturales, de estructuras narrativas o discursos autorales. Es la metodología que parte desde la idea (al átomo dramático) y las motivaciones de hacer una película, pasando por los bocetos, los croquis, los diálogos, el trabajo colaborativo, los ajustes en el rodaje y el montaje definitivo: tal como lo señalan Ignacio Agüero (“me alejo de las escaletas, palabra que detesto”, p. 39; “el guion es mis películas es imposible”, p. 45); María Paz González (“no me imagino ejecutando a la perfección un guion”, p. 62); Tatiana Gaviola (“fuimos a la estación a pedir permiso de rodaje con un guion falso porque no podíamos mostrar el que teníamos”, p. 87); Silvio Caiozzi (“son miles de guiones archivados en el olvido junto a los sueños que los crearon”, p.94); Alejandra Carmona (“y esa especie de magia que se genera no es algo que esté en el storyline de una buena historia”, p. 102); Vivienne Barry (“no sé cuántas horas he pasado concentrada en un personaje tal como lo imaginé en el guion ... y eso es lo inigualable en el stop motion: el pequeño error. La sorpresa”, p. 105-106); Sebastián Lelio (“para mí los personajes siempre han sido proyectos abstractos que están a la espera de que aparezcan los actores”, p. 122); Marcela Said (“fue a partir de esa idea que comencé la escritura de mi nota de intención y la búsqueda de un productor que creyera en esto”, p. 128); Christopher Murray (“quería escuchar sus historias para nutrir el guion y así realizar sesiones de casting para encontrar actores locales”, p. 150; “por un lado, estaba la búsqueda y recolección de historias para nutrir el guion y, por otro, las sesiones de casting para encontrar personas que representasen el relato, p. 153; “el corazón de mi metodología fue el proceso de colaboración creativa... estaba recolectando información para un guion, p. 170); Marcelo Ferrari (“constituía una práctica cotidiana y contrastar con los otros compañeros: la investigación, el punto de vista, los guiones, las propuestas de tratamiento audiovisual, los pre-montajes”, p.188); Roberto Doveris (“el cine

independiente no es un manual o un modelo que pueda replicarse aquí y allá como quien aplica una técnica: es siempre actual, factual, emplazado, concreto y específico”, p.207); Che Sandoval (“Apareció la figura de Benjamín Galemiri como profe de Guion 3, quizás el primer otro que tomó una decisión importante en mi vida... en la primera clase nos hizo hacer un trabajo... vayan al patio y traigan dos páginas de diálogo”, p.220; “ese guion fue ninguneado en la Escuela. Pensé en botarlo a la basura... entonces puso un asesor de guion para todos los proyectos”, p. 223); Matías Bize (“los guiones de mis películas no son descriptivos... en mis guiones nunca hago biografías de los personajes... al escribir un guion, intento siempre evitar la primera idea que se me viene a la cabeza”, p. 252, “las experiencias personales son la clave para un buen guion, lo que uno ha vivido, las propias experiencias, ese mundo interior será la clave de un buen guion”, p. 253); Andrés Waissbluth (“la ética de una historia se expresa en la forma como se resuelve. Ética y estética se fusionan en una sola cosa... hay mucho cine en el cual no hay un conflicto central, cine que incluso niega el conflicto”, p. 266); Niles Atallah (“creo que es un error aprender técnicas que otros han desarrollado... la técnica heredada está muerta”, p. 284); Cristóbal León y otros (“el guion cambió de rumbo...comencé a desdibujarme, a perder el control de la película”, p. 307-309); Cristian Sánchez (“la restricción que responde a una regla de un método es en consecuencia una proposición que solamente tiene validez para quien se la impone. Mi método, entonces, es totalmente intuitivo”, p. 318); Patricio Guzmán (“el documental es un espacio de reflexión... no puede definirse a partir de esos logros porque no copia las fórmulas de éxito que están en la base de la industria del cine de ficción. No puede copiarlas”, p. 324-325); Carlos Flores (“Ruiz elude el conflicto central creando una estructura que hace posible que el acontecimiento contado se desplace, como un barco sin motor y sin rumbo: a la deriva”, p. 339).

Por todas las citas anteriores, mi invitación está dirigida más que a directores, a los guionistas, que se hagan parte de la comunidad de lectores que se deleita con este festival de voces que narran en primera persona sus experiencias en el arte y la práctica de hacer cine. Queda en evidencia, además, la importancia de una idea, un plan de rodaje o un camino a seguir que oriente el trabajo del equipo audiovisual, ese donde las miradas son variadas y, muchas veces, opuestas. Y cuando el debate rige la tensión entre estructura y anti-estructura, más imperativo se hace conocer sus límites.

En un campo donde lo que se publica sobre el(los) método(s) del guion es escaso o con poca profundidad experiencial, *Escrito por cineastas* es un oasis en medio de este desierto escritural. Como dice uno de sus apartados, más que autorreflexiones, son verdaderos “puntos de fuga”, en donde los espacios e imágenes previos al rodaje adquieren más protagonismo que nunca.