



ISSN 0717-3075

21

## CONTENIDO

Carlos Yévenes Guerra  
AMÁRRATE A SALAMANCA:  
LISÉRGICA, BRUJERÍA Y CULTURA POPULAR

Rubén Dittus  
COMENTARIOS Y OTRAS HIERBAS SOBRE  
DISCURSO POLÍTICO EN CHILE: MIRADAS  
DESDE UN PAÍS EN CAMBIO

Claudio Cabezas González  
ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO EN EL  
TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÁNEO

Raúl García Palma  
MODELOS CULTURALES Y LA ACCIÓN  
TRANSINTEGRAL A TRAVÉS DEL PERSONAJE  
LITERARIO

Vanessa Márquez Vargas  
SUSTANCIAS COMUNICATIVAS EN EL  
MARCO DE LAS CIENCIAS DEL SIGNIFICADO

Patricia Monserrat Laguna Gómez  
ANÁLISIS SEMIÓTICO COMPARATIVO ENTRE  
LA NOVELA Y LA PELÍCULA DE EL PADRINO

Luis Eduardo Cortés Riera  
LA FÁBULA DE LOS TRES CERDITOS EN LA  
VERSIÓN DE WALT DISNEY EXAMINADA  
DESDE LA SOCIOLOGÍA COMPRENSIVA DE  
MAX WEBER

Leticia Molinari  
INTERVENCIÓN ELECTROACÚSTICA DE LA  
OBRA COEUR DE BUSSOTTI. UNA MIRADA  
DESDE LA INDICIALIDAD

Gloria Favi  
EL ÑATO ELOY: CUERPO FICCIONAL  
REPRESENTADO EN UNA NOVELA DE  
CARLOS DROGUETT

Juan Martín Salandro  
TANGO Y ROCK NACIONAL: UNA RELACIÓN  
PROBLEMÁTICA EN "RUBIAS DE NEW  
YORK" DE CUCUZA CASTIELLO

## ¿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

### Asistente editorial

Francisco Pino Bustos

### 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 Ostria (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)

Presidenta: Dra. Elizabeth Parra Ortiz  
Vicepresidenta: Dra. Paulina Gómez Lorenzini  
Secretaria: Dra. (c) Kira Maldonado Opazo  
Director de Finanzas: Mg. Patricio Espinoza Henríquez  
Director de Relaciones Públicas: Dr. Rafael del Villar Muñoz  
Asistente de Comunicaciones: Mg. María Paz Donoso Espejo  
Director de la Revista Chilena de Semiótica: Dr. Rubén Dittus

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

revistachilenadesemiotica@gmail.com

## TABLA DE CONTENIDOS

### PRÓLOGO \_04

Amárrate a Salamanca:  
Lisérgica, brujería y cultura popular  
CARLOS YÉVENES GUERRA \_06

Comentarios y otras hierbas sobre  
*Discurso Político en Chile: miradas desde un país en cambio*  
RUBÉN DITTUS \_14

Estética de lo performativo en el teatro de sombras contemporáneo  
CLAUDIO CABEZAS GONZÁLEZ \_20

Modelos Culturales y la acción transintegral  
a través del personaje literario  
RAÚL GARCÍA PALMA \_27

Sustancias comunicativas en el marco de las Ciencias del significado  
VANESSA MÁRQUEZ VARGAS \_47

Análisis semiótico comparativo entre la novela y la película de *El Padrino*  
PATRICIA MONSERRAT LAGUNA GÓMEZ \_67

La fábula de Los tres cerditos en la versión de Walt Disney  
examinada desde la sociología comprensiva de Max Weber  
LUIS EDUARDO CORTÉS RIERA \_81

Intervención electroacústica de la obra *Coeur de Bussotti*.  
Una mirada desde la indicialidad  
LETICIA MOLINARI \_91

El ñato Eloy: cuerpo ficcional representado  
en una novela de Carlos Droguett (1960)  
GLORIA FAVI \_101

Tango y Rock nacional: una relación problemática  
en *Rubias de New York* de Cucuza Castiello  
JUAN MARTÍN SALANDRO \_113

## PRÓLOGO

Este vigésimo primer número de la *Revista Chilena de Semiótica* se despliega como una cartografía plural de investigaciones, ensayos y estudios semióticos que dialogan con la cultura visual, la literatura, el teatro, la música, el cine y el discurso político, en un cruce fértil entre la sensibilidad artística y el rigor analítico.

Iniciamos con el artículo de **Carlos Yévenes Guerra**, *Amárrate a Salamanca: lisérgica, brujería y cultura popular*, que ofrece un acercamiento ético-estético al cine social desde una pieza audiovisual chilena contemporánea, inscribiéndola en el linaje del Tercer Cine y del cine-escuela. Le sigue la reseña de nuestro editor, **Rubén Dittus**, *Comentarios y otras hierbas sobre Discurso Político en Chile*, que explora los márgenes del decir político en el contexto chileno post 2019, a propósito del libro colectivo editado por Gartenlaub y Arenas.

En el plano de las artes escénicas, **Claudio Cabezas González** analiza la *Estética de lo performativo en el teatro de sombras contemporáneo*, identificando sus relaciones con el juego, la magia y lo ancestral. A continuación, **Raúl García Palma** desarrolla el concepto de acción transintegral en la literatura, a partir de una lectura de la novela *Mahmud Darwish anda en metro*, destacando cómo el personaje literario permite entrever modelos culturales emergentes.

Desde una perspectiva más teórica, **Vanessa Márquez Vargas** propone una reflexión sobre *las sustancias comunicativas en las Ciencias del Significado*, haciendo dialogar matrices conceptuales que atraviesan la semiótica, la lingüística y la teoría de la comunicación. En una línea intermedial, **Patricia Monserrat Laguna Gómez** compara la novela y la película *El Padrino*, abordando sus estructuras significantes y la complejidad de sus universos narrativos.

Por su parte, **Luis Eduardo Cortés Riera** reinterpreta *La fábula de los tres cerditos en la versión de Walt Disney a la luz de la sociología comprensiva de Max Weber*, proponiendo una lectura inesperada que conecta el cuento infantil con los fundamentos de la acción social. En el ámbito de la experimentación sonora, Leticia Molinari analiza la intervención electroacústica de la obra *Coeur de Bussotti*, centrando su atención en los desplazamientos de la indicialidad y el papel del dispositivo técnico.

El volumen se cierra con dos artículos que abordan representaciones culturales desde el cuerpo y la música popular: **Gloria Favi** examina el cuerpo ficcional de *El ñato Eloy en la novela de Carlos Droguett*, mientras que **Juan Martín Salandro** tensiona la relación entre tango y rock nacional argentino a partir de una versión híbrida del tema *Rubias de New York*, interpretada por Cucuza Castiello.

Este número es, en suma, un testimonio de la vitalidad contemporánea de los estudios semióticos, capaces de seguir articulando interrogantes significativas frente a los discursos, las formas y los afectos que atraviesan nuestra cultura.

## Prologue

This twenty-first issue of the *Revista Chilena de Semiótica* unfolds as a plural cartography of research, essays, and semiotic studies that engage with visual culture, literature, theatre, music, film, and political discourse—an intersection where artistic sensitivity meets analytical rigor.

We begin with **Carlos Yévenes Guerra's** article, *Amárrate a Salamanca: lisérgica, brujería y cultura popular*, which offers an ethical-aesthetic approach to social cinema through a contemporary Chilean audiovisual piece, inscribing it within the lineage of Third Cinema and the “cinema-school.” Next, **Rubén Dittus** provides a commentary on the book *Discurso Político en Chile*, edited by Gartenlaub and Arenas, reflecting on the discursive margins of political expression in post-2019 Chile.

In the realm of performing arts, **Claudio Cabezas González** explores the aesthetics of the performative in contemporary shadow theatre, identifying its links to play, magic, and ancestral knowledge. **Raúl García Palma** then develops the notion of transintegral action in literature, through an analysis of the novel Mahmud Darwish *anda en metro*, showing how literary characters reveal emergent cultural models.

On a more theoretical note, **Vanessa Márquez Vargas** reflects on communicative substances in the sciences of meaning, drawing connections among semiotics, linguistics, and communication theory. In an intermedial analysis, **Patricia Monserrat Laguna Gómez** compares the novel and filme *The Godfather*, examining their signifying structures and complex narrative universes.

**Luis Eduardo Cortés Riera** reinterprets *The Three Little Pigs* in Walt Disney's version through Max Weber's *sociology of action*, offering an unexpected reading that links the children's tale to the foundations of social behavior. **Leticia Molinari** investigates an *electroacoustic intervention* of Bussotti's *Coeur*, focusing on shifts in indexicality and the role of technological mediation.

The issue closes with two contributions on cultural representations of the body and popular music: **Gloria Favi** examines the fictional body of *El ñato Eloy* in Carlos Droguett's novel, while **Juan Martín Salandro** explores the tension between tango and Argentine national rock in a hybrid version of *Rubias de New York*, performed by Cucuza Castiello.

Altogether, this issue testifies to the ongoing vitality of semiotic inquiry—capable of articulating meaningful questions around the discourses, forms, and affects that shape contemporary culture.

## [ARTÍCULO]

# *Amárrate a Salamanca:* Lisérgica, brujería y cultura popular

Carlos Yévenes Guerra

Universidad del Bío-Bío

Email de contacto: yevenescarlos@gmail.com

**Recibido:** 01 de octubre, 2024

**Aceptado:** 11 de noviembre, 2024

**Publicado:** 1 de diciembre, 2024

**“Amárrate a Salamanca”:  
Lysergic, witchcraft and  
popular culture**

**Cómo citar este artículo:**

Yévenes, C. (2024). Amárrate a Salamanca:  
Lisérgica, brujería y cultura popular.  
Revista Chilena de Semiótica, 21 (6-13).

## Resumen

El presente trabajo es un acercamiento ético-estético al filme *Amárrate a Salamanca*, tercera apuesta del binomio Rodríguez- Faúndez, que experimenta el lenguaje audiovisual como soporte de registro y creación para exploración de un cine B en educación. El artículo observa los mecanismos productivos, procedimientos técnicos, y sistemas de pensamiento que interactúan con la pieza influyendo su estructura, distinguiendo aspectos de la producción y de la creación como polaridades en tensión, que determinan diferencias epistémicas a la hora de abordar el Cine-Escuela como campos de significación en contextos educativos. Instala la propuesta de los autores en una línea de Cine Social o Tercer Cine, abordando *in extenso* su concepción americana junto a la cronología de su desarrollo en una “cinematográfica contemporánea en Chile”, desde los cánones del Nuevo Cine Chileno hacia los riptos de un Cine Post-dictadura finisecular.

## Palabras clave

Tercer cine; Cine Social; Cineclubismo; Educación artística; Cine-escuela

## Abstract

*This paper presents an ethical-aesthetic approach to the film “Amárrate a Salamanca”, the third collaboration of the duo Rodríguez-Faúndez, who experiment with audiovisual language as a medium for recording and creation to explore B cinema in education. The article examines the productive mechanisms, technical procedures, and systems of thought that interact with the piece, influencing its structure. It distinguishes aspects of production and creation as polarities in tension, which determine epistemic differences when addressing Cinema-School as fields of meaning in educational contexts. The authors’ proposal is placed within the framework of Social Cinema or Third Cinema, thoroughly exploring its American conception along with the chronology of its development in “contemporary cinema in Chile,” from the canons of the New Chilean Cinema to the remnants of a late 20th-century post-dictatorship cinema.*

## Keywords

---

*Third cinema; Social cinema; Film club; Artistic education; Film school.*

---

## 1. ¿De qué va el film?

*Amárrate a Salamanca* es la segunda película de Rodrigo Faúndez Carreño, autor y académico de Ñuble –Chillán- y doctor en Filología Española con áreas de investigación en literatura española y colonial de los siglos XVI y XVII. En conversación con Faúndez respecto de su última película nos señala: “este corto nace con los fondos de creación artística de la Universidad del Bío-Bío. Es la segunda vez que lo obtenemos para poder hacer un corto audiovisual...eso permitió ir creando una especie de trilogía, sumada a una primera obra generada también con Edén Rodríguez, que nos interesa en algún momento poder difundir”.

En esta tercera apuesta el binomio Rodríguez-Faundez continúa experimentando el audiovisual como soporte de registro para la exploración de un cine B en el campo educativo, recurriendo a las formas de la telenovela, el videoclip, el happening y el docu-reportaje, configurando un estilo propio. Se trata de una apuesta -por un lado- de cine comunitario-social y por otra más sesentera, televisiva-educativa, todo desde la contemporaneidad de los autores que combinan pop, brujería, paganismo y sincretismo con el mundo natural, en el acto de la creación colectiva.

La pieza se graba en la localidad de Salamanca, popularmente concebido como pueblo embrujado y tierra de brujas. El corto anterior se registró en Ralco, Alto Biobío, territorio pehuenche perteneciente al Wallmapu. Existe un claro objetivo entonces, de rescatar prácticas, usos, costumbres y leyendas situadas en voces y memorias subalternas, aproximando el horizonte de sus trabajos y producción cultural (del tiempo, del corto y del lugar) al realismo mágico en su creación, buscando contribuir a la fragmentación de una realidad totalitaria, diversa y menos plana, tras una visión estética corpórea, pagana e hiperreal, amalgamando un ecosistema de significados que se moviliza entre la naturalización de la cultura y la culturización de la naturaleza.

Al respecto Faundez señala; “quisimos proponer una realidad más mágica, más artificial (...) hay un aporte en volver a mirar la naturaleza y sus elementos. Creemos que este corto contribuye a esa observación en el área educativa”. *Salamanca* (*Salla*=peña. *Mancca*=bajo, infierno) es un vocablo quechua que refiere a aquelarre, reunión de brujas o almas juntas en el infierno, destinadas al goce; el baile la bebida y diversión, conspirando hacia los seres humanos y renegando de toda religión o moral. La Salamanca es algo así como un patrón geográfico o fenómeno que se repite en diferentes lugares del mundo; una especie de “espectro de potencias primordial” o *saeculum*, que representa un espacio-tiempo con patrones recurrentes. Luego hay múltiples Salamancas en diferentes lugares, todas con la misma constitución mítica. La Salamanca más importante es la de *Sanagasta*, sin embargo, existen innumerables locaciones, todas ellas en el hueco de algún monte o en cavernas

apartadas donde la topografía las hace inaccesible. Se ha pretendido derivar el vocablo del aimara *Salamanca* que significa "piedra abajo" pero la mayoría presume que tanto el mito como la denominación son de origen hispano y común en toda América del Sur.

Faundez comenta: "Cuando fuimos a Salamanca sabíamos que allá estaban los petroglifos. Se produjo entonces una investigación en torno a ellos, en la zona en particular denominada Chalinga". El equipo de la película inventa entonces a "La bruja de Chalinga", haciendo guiño a esos imaginarios y eco del misterio, generando una constitución oracular -en la figura de los petroglifos-, por ejemplo. La visión fantasma y el conjuro se conjugan con la presencia permanente de la naturaleza como protagonista y/o escénica en movimiento, dialogando en la mirada cinematográfica con la revitalización del Ngen, entidad espiritual mapuche -común asimismo a entidades de los pueblos del Tawaintinsuyo- que regulan los equilibrios entre el mundo natural y cultural de los seres humanos. La exaltación de la naturaleza en la película, como medio de coexistencia invita a valorarla desde otro lugar, proponiendo el rescate de un poder mágico -sobrenatural- presente en la tierra como personaje. Esta idea de fondo admite el desplazamiento de nuevas sensibilidades en las comunidades, que superan la tecnología como panacea y camino de realidad alternativa y progreso de la vida y los ecosistemas.



IMAGEN 1: Fotogramas de *Amárrate a Salamanca*.

## 2. ¿Cuáles son las ideas que sobrevienen?

Al videar el filme surgen algunas ideas sobre cine, autor, procesos de creación artística, identidad, educación, producción cultural regional y cine social. Al vincular cine-educación y sociedad, sobreviene la visión de que las universidades en tanto espacios abiertos-comunitarios de acceso,

transferencia y pensamiento crítico, están llamadas a constituirse en dispositivos para la circulación de producciones cinematográficas de autor, generadas al interior de los procesos creativos y de registro de la propia universidad, que no tienen cabida en otras plataformas de consumo audiovisual, generando canales y circuitos distributivos alternativos para dialogar y difundir una imagen otra; una pulsión social de cine y realización. Lo anterior precisamente es lo que da sentido a la existencia de Cine Clubes universitarios, que congregan prácticas “cinecublistas” como instancias educativas y culturales de apreciación, dialogo y creación ciudadana, constituyendo acciones de resistencia ante la pérdida de espacios para visionar películas fuera de un circuito de mercado comercial. Esta es la gran relevancia de los Cine Clubes en contextos educativos, junto a la invitación y acceso para que los públicos puedan visitar nuevas estéticas, materiales salvaguardados y la sistematización de un catastro contemporáneo de filmes; registros y películas, sin espacio en esferas ejecutivas comerciales.

### 3. ¿Qué es eso de la producción en la creación?

Una segunda línea de contenidos propuestos en/por el filme, y desde el punto de vista de la creatividad y el pensamiento crítico, observamos que el sistema de pensamiento de una producción autoral trabaja en un real que no es de la ciencia sino el del inconsciente propiamente tal. En ese vacío se desenvuelven los filmes de un cine-otro, un cine de autor. Las fisuras y grietas que acontecen a una imagen convencional -superpuesta en la mercadotecnia del cine comercial- admiten la corrosión subversiva de sus materiales, y la expansión de los horizontes contenidos en esa imagen, accediendo a la apreciación de otras tipologías de mundo y dimensiones tras la fuga del cuadro, desde el *studium* de la imagen hacia el *punctum* de la creación. Se disemina entonces una diversidad de poéticas, lenguajes e inconscientes, generados en y desde imágenes e imaginarios -a veces específicos y predominantes u otros alternos y desperdigados-, hallados en la búsqueda y azar de las comunidades imbricadas en la ruralidad de los cines del Sur; sueños y relatos. Dependiendo del observador y afinando la dioptría y el análisis- podemos apreciar -reunidas y/o desparramadas en el filme-, una amplia gama de temáticas que se topan y separan en un campo polisémico y al mismo (re)cursivo (re) constitutivo de signos idealizados, operando tras el velo espectral de un territorio corpóreo definido performáticamente como “Identidad”.

En ese punto conceptual asoma la noción instrumental de “producción regional”; un entramado cultural ad-hoc maquinizado al interior de los cánones productivos de una precaria industria audiovisual chilena. Esta forma de producción local, no obstante ser y constituir su propio núcleo de creación (su propio real), desde lógicas de centro y poder son considerados como imágenes de cines continentes “objetivas de un logos folk” en desplazamiento hacia un ethos susceptible de dar cuenta ya no de fugas subjetivas-creativas sino de representaciones; procedimientos y lenguaje- al interior de una producción sin centro conocido; descentrada por carecer de tributo y reporte histórico al capital. Luego la producción regional es siempre la producción de la ausencia; la carencia de centro, que inventa el lenguaje como prótesis para

hablar, hallar, sacar, etc. Luego la expresión “producción regional” es una subordinación acuñada para empaquetar contenidos culturales a la manera de *comodities*, sistematizando una expresión local de manera reductiva, sublimando una idea de “Cosa Total” donde superviven periféricas parcelas provincianas de un *todo constituido* por los flujos del capital. Para Lacan sublimar es crear un objeto que ponga el vacío en juego. En el caso del cine de autor, un cine-otro o descentrado, podríamos decir que se trata de cines constituidos por filmes de alto valor creativo y cinematográfico, que arrancan en un grado 0 de la imaginación suponiendo siempre la puesta en juego del vacío en su aventura proyectual. Sus temáticas tensionan, desbordan e hibridan la convención de la tecnología como respuesta a la construcción de un sujeto social contemporáneo, al tiempo que sus (des)estructuras y formatos responden a las plásticas y estéticas de un cine en ejercicio, un “Cine-Escuela”, como género de pertenencia y lugar de apreciación. Lo anterior nos lleva a pensar en este tipo de películas como espacios de liberación, que apuestan por la creación y el inconsciente más que por la convención de un promedio Identidad. No da cuenta de espacios totales sino más bien de agujeros -como los de Gordon Matta-Clark, que agrietan un *sensorium* - los sistemas de sentido actual - para la emancipación de la imagen y la aparición de su espectro visual, apresurando la conciencia al vacío, el sueño y la divagación, como materiales críticos para la construcción de futuro y sistemas de pensamiento divergente mediante la deriva y la imaginación.



IMAGEN 2: Fotogramas de *Amárrate a Salamanca*.

#### 4. Tercer cine y el nuevo cine chileno del 60

Durante la década del 60 el cine chileno participa de un acontecer continental que a partir de una problemática-escenográfica latinoamericana,

busca la (re) construcción-(re)evolución de la imagen propia, movilizandando las capas de la creación que daban forma al arte y la cultura hacia la creación colectiva participativa de un proyecto común y social de arte integrado, con lógicas, momentos, hitos y estéticas simultaneas en diversas zonas del continente y *Tawaintinsuyo* (palabra quechua que significa "Las Cuatro Regiones Juntas"). Hablamos del *Nuevo Cine Chileno* del 60, un fenómeno de cine social con base en la problemática de la cultura popular. Este *Nuevo Cine Chileno* se enmarca en lo que se conoció como Cine Social o Tercer Cine. Este movimiento se concibió en América Latina como proceso y dispositivo de "descolonización cultural". Se presenta como mecanismo técnico y de sentido, al servicio de la "liberación" de los países del Tercer Mundo y sus movimientos revolucionarios que se desarrollaban en las metrópolis americanas. El término nace con el manifiesto "Hacia un Tercer Cine" ligado a la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), nacida de la Primera Conferencia Tricontinental desarrollada en La Habana en 1966. Hacia 1967 surge en Chile como tendencia significativa, y se conecta con otros movimientos culturales de la época, como la Nueva Canción chilena y el Cinema Novo brasileño. Su acta de nacimiento se considera el Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, donde los cineastas chilenos se reunieron y compartieron intereses estéticos y políticos. Este movimiento estaba marcado por la revolución social, el antimperialismo y la construcción de una cultura local y propiamente autodeterminada.

El Nuevo Cine buscaba desarrollar una identidad cultural independiente y crítica, con base en las tensiones propias y comunes a los signos; campos y territorios subalternos de la cultura americana. Promovía la propuesta de una cultura nacional anticolonial; comunicando, educando e ideologizando mediante la imagen *mass media* sobre conflictos sociales; ruralidad o marginalidad presentes en las realidades locales de la población. *El Chacal de Nahueltoro* (1969, Miguel Littin), filmada en Ñuble, es una de las obras claves del periodo.

## 5. ¡¡La democracia pus loco... llegó la democracia!! Continuismos y poder

Los aportes del Nuevo Cine Chileno traspasan los 60. Sus procedimientos se traslapan al *Cine del Exilio* del 70 y se manifiestan también en el *Cine de la dictadura* del 80, proyectando sus métodos, visualidades y colaboraciones hacia adelante, en el denominado Cine de la Postdictadura (90) durante el retorno a la Democracia. Así por ejemplo en "*Caluga o Menta*" (1990, G. Justiniano) vemos a un grupo de jóvenes tendidos al sol en las calles de su población, dialogando con operadores y funcionarios municipales, luego de ser interpelados por estos respecto de su opinión sobre las propuestas de progreso proyectadas por el *establishment*, status quo de poder, dispuestas para el mejoramiento de su calidad de vida. Estas dicen relación con planteamientos urbanísticos -cosméticos y despolitizados-, desafectados de una idea humana de desarrollo, concretados en el hermoejamento de áreas verdes, la remodelación de calles, avenidas y multicanchas y la instalación de juegos en las plazas vecinales como sistemas de control comunitario, en un diseño que se mantiene hasta nuestros días.

Hacemos un paréntesis a la revisión del film para observar en este punto, la precariedad del proyecto social que arranca en los años 90, inaugurando un proceso aséptico de impunidad; continuismo y depuración programática, constituyendo un texto paradójico y estético de la desaparición en los términos de Roland Barthes y Juan Luis Martínez, uno teórico y el otro artífice de la muerte de la obra y del autor, pero en una clave emergente expresada por el poeta de la generación del 90 Javier Bello Chauriye, que homologa dicha estética en una doble dimensión de la desaparición; 1) la de los cuerpos y subjetividades mutiladas en dictadura militar, y 2) la del espacio público en tanto cuerpo colectivo, dilapidado en postdictadura.

Retomando luego la escena del filme, la propuesta de los operadores políticos es abordada por la sabiduría popular de uno de los jóvenes, que expresa de manera contundente su sentido representando la voz de toda una generación. El joven señala al funcionario: “tuvieron tanto tiempo...y ahora recién se acuerdan de los locos; ahora que nos volvimos locos”. La crudeza y velocidad discursiva del fragmento da cuenta temprana del fracaso del proyecto social que comienza a instalarse en Chile, en una época truncada por el descrédito hacia la clase política y el poder. Una señal de denuncia y desesperanza que solo el arte y la poesía lucida de la imagen son capaces de presentar en su reverso espectral, y que nadie tomó en cuenta en el anverso del tiempo y la política sociocultural.

Podemos decir que los elementos éticos y estéticos que orientan y divagan en el film de Faúndez buscan sondear esa fisura y espacio agrietado, por la desesperanza del poder como respuesta al desarrollo integral de la vida; la interacción del ser humano en sus vínculos, las relaciones con el medio ambiente y el entendimiento con las máquinas, otorgando posibilidades a lo desconocido como una forma azarosa de replantear nuevas comprensiones y aprensiones para tejer relaciones con el mundo más allá del logos, del conocimiento científico y del avance de la tecnologías, aproximando una nueva comprensión de ethos hacia un estado de lo ominoso.

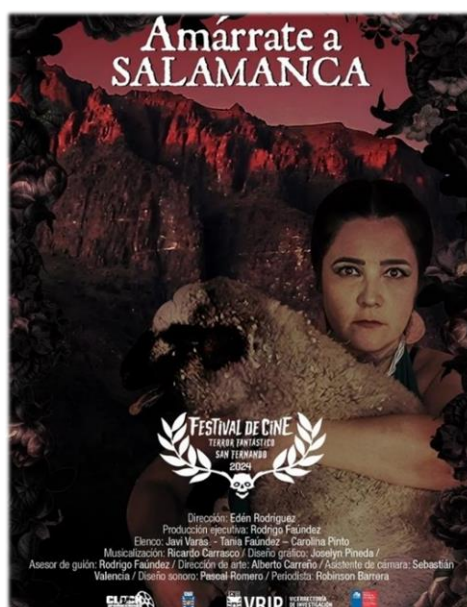


IMAGEN 3: Afiche promocional de *Amárrate a Salamanca*.

## Referencias

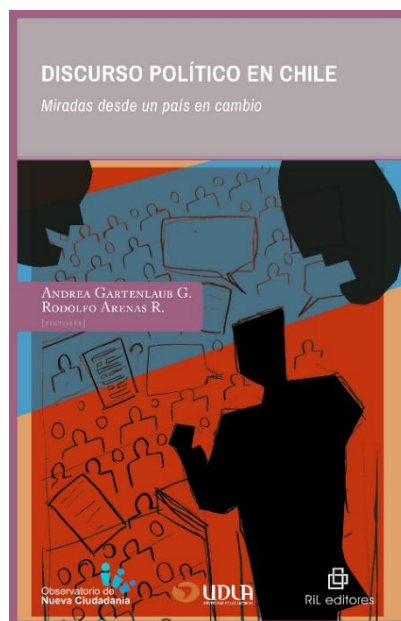
- BARTHES, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on Photography*. Macmillan.
- HERRERA, J; M. Garrido, R. Varas, C. Yévenes (2010). *Poetas al cierre*. Temporada 3. Mincap. Canal TVU.
- JUSTINIANO, G. (1990). *Caluga o Menta*. Arca Ltda. Disponible en:  
<https://cinechile.cl/pelicula/caluga-o-menta-el-niki/>
- LITTIN, M. (1969). *El Chacal de Nahueltoro*. Cine Experimental Universidad de Chile y Cinematográfica Tercer Mundo. Disponible en <https://cinechile.cl/pelicula/el-chacal-de-nahueltoro/>
- La Leyenda de Salamanca*. (s.f.). Disponible en  
<https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/colla/salamanca.html>. Consultado el 1 de agosto de 2024
- OCARANZA, E. J. o. Z.-. N. (s. f.). - Folklore argentino - [folkloredelnorte.com.ar](http://folkloredelnorte.com.ar)  
Disponible en: <https://www.folkloredelnorte.com.ar/>. Consultado el 1 de agosto de 2024
- OSSA, C.J. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Editorial Quimantú.
- Nuevo Cine chileno*. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. (s. f.). Disponible en: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92826.html>. Consultado el 31 de julio 2024

## [RESEÑA DE LIBRO]

# Comentarios y otras hierbas sobre *Discurso Político en Chile: miradas desde un país en cambio*

**Rubén Dittus**

Editor de Revista Chilena de Semiótica  
Investigador en Universidad UNIACC  
ruben.dittus@uniacc.cl



Andrea Gartenlaub & Rodolfo Arenas, editores (2024).  
*Discurso Político en Chile. Miradas desde un país en cambio.*  
RIL Editores, 216 páginas, ISBN 978-9560-114-938

Este libro presenta una novedosa, oportuna y variada mirada sobre el discurso político y sus efectos en la realidad chilena. O, dicho de otro modo, delinea los márgenes del discurso y la política a través de diferentes miradas sobre el fenómeno, con una hipótesis que reconoce el surgimiento de nuevos ethos sobre la gestión del poder tras los hechos acontecidos en Chile en octubre de 2019 y que confluyeron en el plebiscito constitucional de septiembre de 2022. Se cruzan reflexiones epistémicas –lo que confirma el proceso de construcción en el que se encuentra la noción misma de “discurso político” según la tradición disciplinar desde donde se aborde- y aplicaciones metodológicas que hacen una “bajada” del término, especialmente a quienes

se inician en dicho campo de estudio. En ese sentido, se cumple el propósito de la obra, declarado en su parte introductoria: pensar qué es lo político, a pesar de que se trata de una avenida extensa y difícil, sobre un asunto que excede las páginas de un libro como éste. Sin embargo, su carácter epocal permite que adquiera relevancia esta dimensión humana en sus dos dimensiones La Política con mayúscula y minúscula, en el Chile actual.

La obra se presenta estructurada en siete capítulos, a los cuales le antecede un prólogo a cargo del decano de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Las Américas, Mauro Lombardi, quien se encarga de abrir pequeñas ventanas desde donde mirar el discurso político y algunos emblemáticos casos a explorar: la polarización de la política en Estados Unidos desde la aparición de Donald Trump en la campaña presidencial o la revuelta chilena del año 2019, el que la historia se encargó de bautizar discursivamente como octubrismo (con una carga valórica implícita, ya sea como honra o deshonra, según el lado desde donde se le mire). La preocupación del profesor Lombardi no es antojadiza, pues es avalada al constatar lo acertado que han sido los pronósticos de pensadores como Francis Fukuyama sobre la noción de Identidad y Byung-Chul Han sobre el futuro de las democracias modernas en la era digital.

Hablemos de la Introducción. Ese primer apartado actúa como una especie de prefacio necesario y aclaratorio que invita a la lectura y posiciona a cada uno de los estudios que le preceden de una forma didáctica y con una profundidad que solo es lograda por quien maneja al dedillo el tema en cuestión; este caso, los académicos-editores Andrea Gartenlaub y Rodolfo Arenas Romero. Es mucho más que una presentación, ya que aterriza la discusión y enmarca las expectativas que se generan al inicio tras un breve comentario de los capítulos del libro. El viaje de lectura, entonces, se inicia bien. De hecho, el título es sugerente: *¿Qué hay de política en el discurso político? Reflexiones sobre un concepto en construcción*. Desde esa interrogante se articulan algunas teorías sobre el poder y cómo éste se vincula con la ideología, la pragmática, la lingüística o la comunicación; lugares desde los cuales se habla en cada uno de los capítulos que conforman esta obra. La introducción entonces no solo introduce. Seduce. Aclara. Define. Aproxima. Hay guiños a próceres de los estudios del discurso, y en otros casos, una abierta alusión: a Marc Angenot (quien presenta una holística e histórica revisión de todo lo que se dice, escribe, representa o está prohibido en un estado de la sociedad), a Jacques Rancière (para quien la política es un asunto estético), a Eliseo Verón (quien diferencia el discurso político de otros que no lo son), a Patrick Charaudeau (quien entiende la comunicación como expresión de la política, no el discurso en sí mismo), a Teun van Dijk (que distingue lo político de otras formas discursivas) o Paolo Fabbri (quien se enfoca en el fenómeno de la enunciación y en una gramática del discurso político). Y dado “que no existe una tipología ni márgenes claros para definir qué es el discurso político, cada autor se centrará en lo que le parece más relevante para describirlo, analizarlo y conceptualizarlo” (p.15). Esta cita refleja, así, una clara advertencia.

Esta diversidad es el reflejo de las disciplinas desde donde nace el Análisis del Discurso: Etnografía, Estudios Literarios, Retórica,

Etnometodología, Estructuralismo, Hermenéutica, Lingüística, Semántica, Semiótica, Psicología Social, Sociología Crítica, Estudios de Comunicación (prensa, cine, televisión, publicidad, videojuegos, redes sociales), por mencionar las más representativas.

Es por esta razón que la premisa con la que se trabaja en el libro (y en él, todos sus autores) indica que: el orden político no solo se manifiesta en lo institucional, el poder es también ideología, pero que adquiere forma en un festival de mensajes, formas, prácticas, enunciadores y enunciatarios.

Desde ahí, el vuelo adquiere dimensiones novedosas, pues cada apartado puede leerse según el interés del lector sin que el orden de éstos en la tabla de contenidos sea un requisito para su comprensión. Ello siempre supone un riesgo, ya que generalmente la estructura de un libro en coautoría no siempre está garantizada por un diálogo previo entre los autores participantes, lo que obliga al editor (en este caso los editores) a gestionar tareas que busquen evitar redundancias teóricas o metodológicas. A mi juicio, esto último se logra. No hay sensación de reiteraciones. Obviamente aparecen puntos de vista específicos en cada capítulo, pero que no contradicen la multiplicidad de miradas, sino que las complementan.

Como cualquier libro escrito en formato de autoría colectiva, los méritos científicos y el rigor metodológico son difíciles de medir con la misma escala. Hay énfasis, aproximaciones y explicaciones procedimentales más logradas que otras. Esto quizá se deba al enfoque desde el cual se redacta cada escrito: el historiográfico, el teórico, el antropológico, el sociológico, el semiológico-hermenéutico comparten posiciones con diferencias más formales que epistémicas. Sin embargo, los estilos de escritura no se ubican en posiciones extremas ni se enfrentan con murallas infranqueables desde las cuales no se logre conformar una comprensión de lo político y los alcances de dicho discurso. Hay un trabajo de edición que pavimenta el camino para que éstos se encuentren, reforzando la mirada multidisciplinar con diversidad de fuentes, referencias o técnicas de recolección de información. Lo anterior no hay que verlo como una falencia, sino como una ventaja de la obra, y ello se agradece.

Deseo destacar, a continuación, algunas ideas fuerza a lo largo del texto. No necesariamente se encuentran en un orden lineal, pero ayudará a exponer lo más sustantivo de este coro autoral. Un primer grupo que definiría (1) los imaginarios radicales del Discurso Político del Chile actual; y otro (2) las dimensiones secundarias, ya que, desde un aspecto específico del sistema discursivo, complementan los radicales.

Del primer grupo, identifico, por un lado, los factores discursivos que ayudan a comprender la revuelta de 2019 (y sus coletazos a nivel del debate constitucional); y, por otro lado, las condiciones que han hecho posible el discurso antisistema o anti-partidos históricamente en Chile.

Sobre el primer punto, hay dos capítulos que lo tratan directamente.

¿Podemos evitar la polarización discursiva? Es lo que nos explica Ignacio Riffo-Pavón desde la teoría de los imaginarios sociales. En su texto (capítulo segundo) *Polarización del Discurso Político en Chile: una reflexión a*

*partir de los imaginarios sociales en disputa* se propone que la polarización responde a una crisis de carácter simbólica vinculada a valores, ideaciones y expectativas éticas desde y hacia los habitantes de una comunidad. La crisis del relato estructurador del estado moderno ya no gozaría de un amplio consenso ni legitimidad: se verbaliza, ahora, el malestar. Capitalismo, desarrollo, materialismo, Estado subsidiario serían los responsables del endeudamiento, la desigualdad, la frustración y un marcado sentimiento de abandono. Y si a estos ingredientes le sumamos la corrupción de lado y lado, la endogamia de la clase política y empresarial, y la crisis de la ética de Occidente, el estallido social estaba a la vuelta de la esquina. La violencia y el desencanto prendieron con gasolina. “En otras palabras, aquella matriz significacional que durante años funcionó y estructuró a la sociedad, ahora ha dejado de hacerlo” (p.79).

El segundo trabajo (capítulo tercero) que aborda este pilar, titulado La irrupción de nuevos actores políticos en *Chile en el contexto del 18-O: una mirada desde el Análisis del Discurso con “D” mayúscula*, de Ricardo Martínez-Gamboa, pone énfasis en los comportamientos, valores y costumbres de los ciudadanos, dejando a la “d” minúscula referida a las llamadas interacciones verbales o lingüísticas. Es decir, para explicar el 18-O debemos abrazar las subjetividades. Según el enfoque que sostiene este capítulo, el Discurso es más amplio que el lenguaje: hay que investigar la comunidad discursiva. Se sigue el modelo de James Paul Gee que propone siete factores de uso de lenguaje para construir realidades: significado, ocupaciones, identidades, relaciones, política, conexiones, y sistema de signos y conocimiento. Así, este texto representa la primera aproximación a un método concreto para el estudio del Discurso Político en el libro. La herramienta permite caracterizar el Discurso con “D” mayúscula del 18-O, y en el que se instalan con gran visibilidad nuevos actores políticos y agentes de cambio: grupos feministas, ecologistas, multiculturales, antisistema y cualquier otra forma de minoría discursiva.

Y es que Chile no es la excepción a las corrientes contradiscursivas. Acá, el contradiscurso se enmarca en una visión histórica. El término hace alusión a ese modo de ver y sentir el poder, pero desde la marginalidad o la periferia discursiva. Los dardos habitualmente apuntan al *establishment* (o grupos de poder) o las reglas del juego que impiden que visiones críticas tengan la posibilidad de hacer cambios sustantivos al régimen constitucional para que este anule los poderes fácticos de un sistema. Es lo que ocurre con el capítulo uno, en el cual Octavio Avendaño rastrea las características de la *Política y Discurso antipartidos en Chile. Balance de dos etapas: 1946-1970; y 1989-2022*. Este trabajo no solo detalla los rasgos de esos períodos históricos, sino que los enmarca teóricamente en las formas en las que se expresa el antipartidismo, según la ciencia política, como el clásico caudillo outsider (Francisco Javier Errázuriz, MEO o Franco Parisi, competitivos candidatos y que inspiraron novedosos movimientos electorales) o en contra del sistema de partidos en general, tal como ocurrió con los grupos que apoyaron a Carlos Ibáñez del Campo o Jorge Alessandri en el primer período mencionado, con Joaquín Lavín Infante en su primera campaña presidencial, dejando fuera a los partidos de la derecha y, en la actualidad, el origen de los partidos agrupados en el Frente Amplio (hoy partido fusionado) o el Partido de la Gente. Se trata de movimientos que impulsan la alternancia y la renovación de las cabezas

dirigenciales de los conglomerados más tradicionales (el duopolio izquierda-derecha).

Junto a los imaginarios radicales, valoro especialmente el trabajo (capítulo 7) sobre el *Humor Ideológico y el análisis de los memes y nanovideos relativos a la campaña del plebiscito constitucional de 2022*. Pienso que sirve de corolario para comprender el efecto de los emblemas discursivos en época electoral. Como sabemos, el chiste y la parodia son formas de hacer crítica social. Y estudiar el humor es una tarea para tomarse muy en serio. Representa en sí mismo una posición política: regularmente subversiva. Es una expresión de contracultura o forma alternativa de persuadir e influir en la opinión pública. Este capítulo muestra una buena base teórica de dicho campo de estudio, y desde la cual se constata la desafección por la política, la menor interacción en procesos electorales y la rápida metamorfosis del discurso político que ha derivado en una cultura del entretenimiento digital. Así, las figuras de Kim Jong Il al estilo Boric, la Caperucita Roja y el lobo con cara de Chile Vamos o las verbalizaciones de un Adolf Hitler enfurecido (extracto de la película *La Caída*, 2004) por el Rechazo y otro por el Apruebo, configuran claros ejemplos de los 140 memes y videos analizados.

Por otro lado, están aquellos temas que, desde la complementariedad, nos ayudan a explicar dimensiones del Discurso Político que no son necesariamente visibles. A mi juicio, desde un método inductivo logran llenar esos espacios que no pueden ser vistos desde el epicentro informativo o la doxa, pues suponen un análisis del discurso, pero inverso. De dentro hacia afuera.

Vivir y pensar en y sobre las regiones. *El discurso oral de los territorios en Chile* (capítulo cuarto), de Juan Ignacio Jiménez y Rodrigo Márquez es una excelente forma de abordar el discurso centralista, pues se hace desde las bases subjetivas de las personas con su territorio: sus demandas regionalistas y locales. Es interesante ver como el capítulo muestra la tensión que produce las palabras “territorio” (vivencia, experiencia, lugar) y “vida”. Los resultados del estudio provienen de material cuantitativo (encuesta probabilística nacional) y evidencia cualitativa (16 entrevistas grupales), y en ellos se leen expresiones como lugar vivible, vida cotidiana, desigualdad territorial, amenazas externas, seguridad, vigilancia, permanencia, conservación y autarquía.

*¿Cómo entender el discurso político indígena? Un modelo teórico con base en las prácticas discursivas de intelectuales Aimara* (capítulo quinto), de Jaime González González, recoge un amplio marco desde el cual se entiende el discurso político indígena. Al igual que en trabajo anterior, los actos del lenguaje son clave para definir los conceptos de etnicidad e identidad étnica. Es desde allí que se reflexiona el comportamiento político indígena, concretamente en el extremo norte de Chile a partir del estudio del discurso escritural y el discurso oral: rasgos jerárquicos y autoritarios, símbolos cosmopolitas, dominio de conceptos disciplinares, relatos de vivencias, cantidad de palabras propias y castellanas, tipos de instrucción, ritos religiosos.

Desde la particularidad de lo oculto o desconocido podemos

comprender las posibilidades que tiene el discurso oficial de darle espacio, sin que exista el miedo de la fracturación política.

*Imaginarios sobre la primera dama en Chile* (capítulo 6), de Verónica Gómez-Urrutia, Felipe Tello-Navarro y Marcelo Valenzuela Cáceres, sorprende en un marco analítico para entender el sentido político de la figura (institución) de la primera dama. Desde el símbolo los autores se aproximan a la relación entre parentesco y política, y el arquetipo de madre-esposa. Es desde ese rol protector que los ciudadanos la han validado: es la conciencia del presidente de la República, del cual se puede pedir autoridad masculina y liderazgo. Ella, en cambio, representa la cara más benévola del poder. Con ese imaginario a cuestas, la figura presidencial se permite ser rudo y alejado del mundo infantil, para quien la primera dama tendrá que atender. El texto entrega una acotada, pero bien lograda mirada histórica de dicha institución, pasando por la excepción de Michelle Bachelet (a la cual no era exigible como madre, protectora y presidenta al mismo tiempo), llegando hasta la crisis provocada por la asunción de Gabriel Boric y la decisión de Irina Karamanos de aceptar el cargo para reformularlo por dentro, a pesar de las críticas hechas previamente.

Con todo lo anterior – temas medulares por los que se pasea este libro- vale la pena retomar unas preguntas que se hace el profesor Ignacio Riffó en su ensayo, que el libro deja abiertas para los lectores saquemos nuestras propias conclusiones (no sabremos si fue esa la estrategia inicial de los editores-compiladores): ¿Qué significa ser chileno? ¿Cómo puede definir simbólicamente el Chile actual? ¿Qué caracteriza al Discurso Político chileno?

**[ENSAYO]**

# Estética de lo performativo en el teatro de sombras contemporáneo

**Claudio Cabezas González**

Universidad Central de Chile

Email de contacto: claudiocabezasg@hotmail.com

**Recibido:** 29 de julio, 2024**Aceptado:** 30 de septiembre, 2024**Publicado:** 1 de diciembre, 2024

## Aesthetics of the performative in contemporary shadow theatre

**Cómo citar este artículo:**

Cabezas, C. (2024). Estética de lo performativo en el teatro de sombras contemporáneo. *Revista Chilena de Semiótica*, 21 (20-26).

## Resumen

Juego, magia, misterios por resolver. Estas son algunas de las sensaciones que las sombras generan en el que las experimenta, ya sea en su dimensión de naturaleza, juego creado de artificio por objetos, o con intención dramática, tal como lo es en los diversos teatros de sombras tradicionales o contemporáneos. El presente trabajo busca poder incursionar en la dimensión de la estética de lo performativo de este arte, es decir, aquello que vemos y apreciamos con nuestros sentidos y emociones figurando como bello o simbólico. Estas reflexiones sobre el teatro de sombras contemporáneo, y sus dimensiones descritas, me llevan a generar la afirmación de su real alcance transformador como arte y rito para los que son convocados a su realización. Quizás como lo fue en un acto arcano desde una caverna, un fogón tribal, o en medio de un espacio contemporáneo definido para este propósito.

## Palabras clave

Estética; Performativo; Teatro de sombras; Experiencia umbral.

## Abstract

*Play, magic, mysteries to be solved. These are some of the sensations that shadows generate in those who experience them, whether in their natural dimension, a play created by artifice of objects, or with a dramatic intention, as it is in the various traditional or contemporary shadow theatres. This work seeks to delve into the aesthetic dimension of the performative aspect of this art, that is, what we see and appreciate with our senses and emotions appearing beautiful or symbolic. These reflections on contemporary shadow theatre, and its described dimensions, lead me to generate the affirmation of its real transformative scope as art and ritual for those who are summoned to its realization. Perhaps as it was in an arcane act from a cave, a tribal hearth, or in the middle of a contemporary space defined for this purpose.*

## Keywords

*Aesthetics; Performative; Shadow theatre; Threshold experience.*

El teatro de sombras es un arte milenario, imágenes que cuentan historias nuevas o antiguas. Historias que desde los umbrales del hombre expresan lo cotidiano y a la vez lo mágico de su entorno físico, psicológico y social. Son innumerables los relatos que nos hablan de su aparición como teatro en los pueblos de Oriente, y es reflejado en registros del cine, la fotografía, y los modernos montajes teatrales de compañías por todo el mundo.

Desde los juegos visuales y pasatiempos como zoótropos, praxinoscopios, linternas mágicas o fantasmagorías entre otras, las personas en distintas épocas han jugado con ella y con su encantamiento, siendo la mayor de las veces descrita, o vista en forma popular en el artificio de las sombras realizadas con las manos (sombras Chinescas), que es y ha sido parte del juego cotidiano de muchos en todos los tiempos. Estas formas de antesala, en el actual estado del *teatro de sombras contemporáneo*, fueron caldo de cultivo para un desarrollo que aún queda por sistematizar y problematizar, como todo estado del arte, en sus dimensiones estéticas, históricas y academicistas entre otras.

Destaco la significativa riqueza que estas técnicas reúnen, como teatro codificado en sí mismo, que despliega una semiótica de signos que nos hablan de síntesis y del universo de las sombras, desde las texturas y desde lo visual. En el presente ensayo, indico el posible vínculo de ser establecido desde el propio trabajo teatral (lo performativo), cuyo desarrollo nos habla de síntesis y de posibilidades, con el teatro de sombra contemporáneo como tal. Vínculo generoso que a mi parecer nos brinda nuevas exploraciones en el imaginario de los espectadores y de todos los que concurren al hecho teatral. Al respecto rescato el valioso aporte de los autores citados, y en especial, al aporte que nos hace la investigadora teatral; Erika Fischer Lichte (2016), en donde encontré una reveladora imagen que logra ilustrar lo que aquí dibujo, respecto a la experiencia umbral que señalo para el teatro de sombras.

Lo propuesto exige, en primer lugar, establecer la diferencia que en la tradición del teatro de sombras existe, respecto a dos grandes mundos y desarrollos que este arte ha tenido en forma histórica y cultural. Me refiero primero al teatro de sombras tradicional, propio de culturas ancestrales que, en distintas regiones del mundo y tiempos diversos, refieren al hecho teatral en tanto práctica y complejo sistema de significantes y significados. Tradiciones como la javanesa, camboyana, indonesia, turca, griega o china, cada una con sus particularidades en su desarrollo dramático, ritual y exploración de la materialidad de su puesta en escena, entre muchas dimensiones culturales más.

En segundo lugar; lo que en Occidente se ha llamado *teatro de sombras contemporáneo*, que en su inicio se desprende de la evolución del teatro de sombras tradicional que llega a Europa en distintos momentos, siendo en el siglo XIX su mayor auge. Todo esto concordando con la invención de nuevas fuentes de luz, y con las corrientes artísticas de vanguardia, destacando entre ellas la fotografía y el cine.

No es objeto del presente ensayo, describir este vasto mundo de tradiciones, más bien me interesa centrarme en este último tipo de teatro, el teatro de sombras contemporáneo que se desarrolla desde estas fundacionales tradiciones, mixturado con nuevas dramaturgias, elementos materiales y técnicos que comienzan en su conjunto, a explorar al igual que en las otras artes (sobre todo visuales), sus propios lenguajes.

Al igual que el teatro tradicional y sus largos caminos, pasando por las vanguardias de inicios de siglo, que desencadenan los cuestionamientos por lo entendido como teatro dramático, las artes escénicas dan paso poco a poco a una infinidad de exploraciones que hoy denominamos en su conjunto teatro postdramático. En este contexto, el teatro de sombras contemporáneo no transcurre ajeno a estas nuevas miradas y búsquedas en la iniciada transformación de las nuevas teatralidades desplegadas, sobre todo, en el cuestionamiento del texto y el propio espacio teatral como principio de realidad. Es aquí donde mi mirada cae sobre estos nuevos lenguajes, que desde la nominación performativa reinician las posibilidades de la experiencia teatral, y en ello el teatro de sombras contemporáneo que se va centrando en un transitar desde las sombras tradicionales a nuevas ideas de la luz, la dramaturgia y los materiales.

“En una representación teatral todo se convierte en un signo. El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos para comprender lo que ocurre frente a sus ojos y oídos” (Cornago, 2005).

Esto es lo que acontece en el mundo de las sombras contemporáneas. Toda la puesta en escena permite la definición por medio de síntesis visuales, simbólicas expresivas, el dar cuenta con ese acontecer-relato-imagen-experiencia, que posibilita el acercamiento de quién lo experimenta. Esto para extraer de su contexto real, los signos que van quedando vacíos de su significado contingente y pasan a ser dispuestos a su utilización en un plano simbólico, para de allí habitar nuevas dimensiones del papel de la sombra, no como ausencia de luz, si no como un mundo a habitar con sus reglas y espacios propios.

De lo anterior, lo fundamental es hacerse parte de una zona del imaginario y del lenguaje en lo visual y simbólico, para tomarlo desde la técnica y colocarlo en un punto nuevo de significantes para la persona. Esto define el carácter movilizador y constructivo de esta técnica teatral para establecer una narrativa propia para quién lo experimenta. Una narrativa que libera y da paso a la proyección de nuevas posibilidades de leer las emociones y acontecimientos propios desde la pantalla. Esto es lo que posibilita completar, en muchos casos, lo que se ve con lo que se trae. Ver y sentir lo que se gatilla en el inconsciente y que se revive. Eso que se experimenta en un develar modificado, libre de cargas y abierto al juego con la magia que invita a habitar a nuevos mundos.

Esta operación tiene un efecto de vaciado de esos signos que se han subrayado. Este procedimiento está a la base de cualquier lenguaje artístico, que por medio de su materialidad exterior se proyecta hacia un plano simbólico en el que adquiere una pluralidad de significados.

Es por esto por lo que una obra de arte se ofrece a una diversidad de

interpretaciones, porque los signos sobre los que se construyen, extraídos de contextos reales, son proyectados en función de su materialidad específica, hacia un plano poético. “La teatralidad está, por tanto, en la base de cualquier operación artística” dice Cornago (2006).

El teatro de sombras moviliza aspectos familiares, individuales y civilizatorios. Aspectos de las propias matrices del contenido simbólico de las personas, miedos, angustias, zonas de incertidumbre. No por ello gratuitamente, en todo tiempo, desde el mito de la caverna de Platón, pasando por el oscurantismo católico y los diversos símiles con la muerte y el infierno, se ha hecho de la sombra una zona oscura para el pensamiento cotidiano y caricatura de lo que no se nombra. Eso es fundamental para entender por qué, en la mayoría de los casos, las sombras despiertan tanto interés en los espectadores, un revival de elementos culturales, principio que es significativo dada la posibilidad de leer en sus códigos y ficciones, eso que el relato popular nombra y habita en cada uno de los espectadores.

El uso de pantallas móviles o fijas, permiten desde la experiencia en esta área, un filtro de lo proyectado, un distanciamiento de lo que soy y quiero expresar. Un cubrirse o refugiarse en una sombra que es otro... *un velo que separa lo real de lo que no es*. Una posibilidad de encubrir y disimular el propio yo. Los objetos hablan: las luces, los colores elegidos, las texturas, tamaños y materiales también. Elaboran un conjunto de elementos a trabajar en la técnica y posibilitan desarrollar un método que guía al participante a un auto descubrir sus zonas oscuras y de luz.

La escena postdramática, en el mundo teatral, se cierra sobre la condición procesual que funda todo acto de representación, de ello la *dimensión performativa* es en esencia un continuo hacerse aquí y ahora. Juegos de repeticiones, necesidad de llenar el espacio con acciones degradadas, echando mano a ejercicios de simultaneidad y fragmentación entre otros, hacen en su conjunto enfatizar en el carácter procesual de la experiencia escénica de la que se participa. Búsqueda de un tipo de teatro que se funda en una resistencia a todo aquello que escénicamente puede ser entendido como resultado fijo, ligado a un texto o contextos que hacen de la experiencia para quién participa de ella un producto acabado. El teatro de sombras contemporáneo no está ajeno a esta búsqueda, entendiendo a esta práctica como elección de dirección y dramaturgia que se explora en lo experimental. Me refiero al camino que va desde la mimesis, propuestas literales de dibujos vinculados al naturalismo, al punto de fuga, el símbolo, lo no acabado, el bifrontismo de la imagen y la inter-dimensión de planos.

El uso de fuentes de luz y los propios objetos a proyectar, definen también el carácter procesual que se busca en la dimensión performativa de las nuevas teatralidades. Símbolos-objetos que hablan desde sí mismos, dando datos múltiples y diversos en su uso y elección por parte del ejecutor y el participante. Datos de lo que acontece en la psique y que se proyecta en la pantalla, más no un teatro acabado, ya representado, sino más bien, narrativa de lo que sucede en aquí y ahora como hecho teatral.



Imagen: Laboratorio de Teatro de Sombras, Isla de Maipo, Chile.

El teatro de sombras contemporáneo, al igual que la dimensión performativa, desde mi punto de vista, busca con sus medios y métodos posibilitar una pesquisa de nuevos elementos emergentes, para poder dar cuerpo a una disciplina lúdica y en movimiento, que da vida a la comprensión de la imagen como luz y sombra de la realidad humana. Duplicidad del ser o no ser. Un amplio campo en la percepción y el yo en estos juegos visuales en movimiento. Campo que despliega mundos y despierta al inconsciente en cada una de sus puestas en la pantalla y las sombras.

“A través de estas estrategias performativas la escena recupera la posibilidad de crear un efecto de presencia, de realidad inmediata y previa a los procesos de intelectualización y abstracción que tratarán de conferir un significado predeterminado” (Montecchi, 2016).

La poética de las sombras no es la ausencia de luz, es una luz distinta. Un negativo iniciático de la dualidad del mundo y la psiquis humana, en tanto cúmulo de experiencias vividas y acopiadas, qué para quién las experimenta, las permite filtrar en el acto inmediato de su develación.

“la experiencia estética en el teatro se describe como una experiencia umbral. La experiencia umbral o también llamada experiencia liminal se refiere a un modo de experiencia, que puede conducir a la transformación del que vive tal experiencia” (Fischer-Lichte, 2016).

Desde mi punto de vista, estas experiencias umbrales consiguen transformar al participante. Prácticas y miradas que dan cuenta de la creación de un espacio distinto al tradicional de representación, uno que imanta y fascina, dado el hacerse visible de manera de acción en proceso, como acontecimiento, imagen y sensación como presencia inmediata.

El arte del teatro de sombras contemporáneo entiende y aplica, desde hace años (y se refleja en sus cultores regionales e internacionales), estos principios gracias a la experimentación y a la búsqueda de nuevos lenguajes que conectan el inconsciente y subconsciente con la presencia de la sombra, que desde la teoría Freudiana y la C.G.Jung, dan al proceso de la imagen una particular mirada de la ritualidad, como un lugar desde donde se vivencia y expresada todo desde un modo sensorial, espiritual y físico, por sobre la intelectualidad lineal. Así se determina que la experiencia estética, como también la ritual, se entienden como experiencias umbrales, “aquello quiere decir simplemente, que en ambos casos se trata de una experiencia que para los que la atraviesan podría conducir a una transformación” (Fischer-Lichte, 2016).

El teatro de sombras contemporáneo atraviesa su evolución y búsqueda desde los mismos paradigmas que las sociedades occidentales. Vivencia en sus crisis globales el flujo y reflujo dialéctico de situaciones y condiciones históricas (que por lo que respecta a las sociedades americanas, cruzadas por los aspectos de la modernidad y las matrices culturales europeas), buscan desde las artes, una forma de lectura de lo que le acontece. En lo que refiere a este ensayo, en el teatro de sombras y la dimensión performática, lo que logro visualizar es un cúmulo de miradas y experimentos que se expresan desde su emergencia centrados en el acontecer del ser. Condición de búsqueda de matrices y categorías culturales. Búsqueda de una teatralidad que ilustre sus procesos y propias poéticas en el hacer, ya sea en sus matrices europeas o asiáticas, con la propia búsqueda de los cultores latinoamericanos que pueblan con sus imaginarios sus propios relatos.

De lo anterior subrayo el aporte de diversas compañías latinoamericanas, investigadores y cultores, que en general con sus pesquisas funden el sentido procesual de estas decisiones de trabajo, y construyen bases significativas para la apropiación en nuestro continente de estos lenguajes, mediando entre lo colonizado del arte que se recibe desde las prácticas de academia, y lo que surge en esos espacios para ser llenados con nuevos lenguajes e imaginarios. Esta figura ilustra respecto a lo que se puede apreciar con la imagen de lo rizomático, múltiple y diverso que, extrapolado al mundo escénico, se piensa a sí mismo en andamios cambiantes de múltiples salidas y entradas.

Finalmente, para concluir en la presentación de la temática planteada, destaco la poética de las sombras como un encantamiento. Como un acto de magia pura en donde aparece y desaparece la realidad inmediata en medio de artilugios de alquimia de los sombristas. Una *experiencia umbral*, no tan solo para el participante convocado al rito, sino también, para aquel que lo practica. Capas de análisis y comprensión que este arte despliega en los participantes y que transforma por minutos la realidad, como en una ensoñación, como en un mundo diverso. Esa es la experiencia que se vivencia por parte también de quién la práctica. Una forma de ver y entender el arte que es visual y que es también textura. Texto o ausencia de este. Lo fundamental es lo que se experimenta. El dar ánima a los objetos, el proyectar el cono de luz en planos múltiples, el poder dar forma a la sombra o a su negativo en luz. En suma, un vasto campo de trabajo y experiencias

compartidas en un descubrir lo que se devela.

En su conjunto el teatro de sombras contemporáneo es esto y más. Es deseable de ser permitido como punto de inicio de una experiencia sensorial y afectiva que transforma. No solo como lectura lineal de una trama definida, si no que, sorpresa en su resultado para todos los practicantes. “Más allá de la pantalla” nos dice Fabrizio Montecchi. Un enorme potencial que se encuentra nutriendo procesos de búsqueda de los cultores en los continentes y que, en nuestros territorios, se funde con variados crisoles de formas culturales nuevas o antiguas, que dan sentido a la búsqueda que el arte hace en la belleza y en su cotidiano.

### Referencias

CORNAGO, O. (2005). La teatralidad ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Argentina. *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

\_\_\_ (2006). “Teatro posdramático: Las resistencias de la representación”. En SÁNCHEZ, José A. Sánchez (coord.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca, UCLM, pp. 165-179.

FISCHER-LICHTE, E. (2016). “Experiencia estética como experiencia umbral”. *Revista De Teoría Del Arte* (18), Universidad de Chile, pp. 79–100.

MONTECCHI, F. (2016). *Más allá de la pantalla*. Buenos Aires: UMSAM.

## [ARTÍCULO]

# Modelos culturales y la acción transintegral a través del personaje literario

**Raúl García Palma**

Universidad Nacional Experimental de los Llanos Ezequiel Zamora UNELLEZ-Venezuela

Email de contacto: garciapalma.rgp@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7202-3709>

**Recibido:** 15 de noviembre, 2024

**Aceptado:** 10 de marzo, 2025

**Publicado:** 2 de mayo, 2025

## Cultural Models and Transintegral Action through the Literary Character

**Cómo citar este artículo:**

García Palma, R. (2025). Modelos culturales y la acción transintegral a través del personaje literario. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 27-46.

## Resumen

Aunque hoy la literatura, especialmente la narrativa, tiene baja visibilidad como promotora de modelos culturales, sigue siendo clave para identificar tendencias éticas y comportamientos emergentes. Este artículo examina la teoría transintegral —una propuesta que vincula lo humano y lo místico desde los niveles de conciencia— mediante el análisis de personajes en la novela *Mahmud Darwish anda en metro*, de Miguel Antonio Guevara. A través de su evolución desde acciones corporales inconscientes hasta decisiones guiadas por el orden espiritual, se identifica un modelo cultural alternativo centrado en la conciencia como motor de sentido.

## Palabras clave

Modelos Culturales; Teoría Transintegral; Personaje Literario; Niveles de Conciencia.

## Abstract

*Although literature—especially narrative fiction—has a low profile today as a promoter of cultural models, it remains crucial for identifying ethical trends and emerging behaviors. This article explores transintegral theory—a proposal that links the human and the mystical levels of consciousness—by analyzing characters from “Mahmud Darwish Rides the Metro” by Miguel Antonio Guevara. The characters’ transition from unconscious bodily actions to spiritually guided decisions reflect an alternative cultural model grounded in consciousness as a source of meaning.*

## Keywords

*Cultural models; Transintegral theory; Literary character; Levels of consciousness.*

## Introducción

Este artículo parte de un supuesto: concebir la literatura como generadora de modelos culturales. Desde esta perspectiva, resulta esencial describir cómo dichos modelos se configuran a partir de la cultura personal, entendida como un sistema de símbolos cargados de valor signifiante. Estas matrices simbólicas pueden incluir, por ejemplo, las memorias autobiográficas, que almacenan y generan significados. Tanto la cultura personal como la cultura general se hallan en permanente producción de sentido, y en su constante mutación dentro de la complejidad del mundo, propician el surgimiento de subjetividades que se reconocen en la intersubjetividad, posibilitando así diálogos culturales.

Las culturas, desde el nivel colectivo y otro personal se traspasan en los acercamientos entre el individuo y los productos y prácticas culturales. Desde los productos culturales se referencia el cruce entre lo público y lo privado, en esos puentes de significados surgen modelos culturales que bien intentan ser copia de lo real o son críticos y señalan a un modelaje utópico. “Por supuesto, la realidad personal está hecha de experiencias fenoménicas que no pueden ser compartidas; sin embargo, cuando cultura pública y cultura personal entran en contacto, ambas se ven afectadas y se reestructuran, aunque en grado variable” (Rosa y otros, 2008: 173). En esta interacción permanente de referencialidad, se desglosan modelos culturales que son asumidos desde el arte.

El modelaje cultural se da a través de los productos culturales como la música, la pintura y la literatura entre otros. “Los modelos culturales más allá de concebirse como una descripción de la identidad (...) puede servir para reconocer la memoria y políticas de grupos en la actualidad y hasta intentar establecer, hacía dónde podrán orientarse en su historia y faceta social” (Rico Noguera, 2022).

En el modelaje cultural en la segunda década del tercer milenio, hay productos culturales de bajo perfil y otros como los medios de comunicación apuntalados por la tecnología, que acuden a la web y son considerados por ello, de alto perfil para impactar en este modelaje. Algunos productos culturales como los provenientes de los temas de la literatura o la música popular, tuvieron alta incidencia para el modelaje cultural, esta posibilidad para incidir se basó en propuestas de tipo sociológica o de variación artística, como la hibridación de temas clásicos con los denominados folklóricos. La literatura en el siglo XIX fue fundamental para los modelos culturales entre ellos el positivismo. Como corriente filosófica, el positivismo representaba la llegada a una sociedad moderna y tenía como íconos a la industria y al desarrollo urbanístico. El modelaje que comenzó a surgir desde sus productos culturales se centró en un sujeto que se imponía como moderno, frente a sociedades rurales y sin posiciones sostenibles como calidad de vida y posibilidades de ser consumidor.

En Venezuela, novelas como las de Rómulo Gallegos representaron el modelaje cultural del positivismo. En este producto cultural se buscó reflejar al sujeto de la modernidad e incluso, la crítica la presenta con una

denominación como novela fundacional, porque en ella se exhibe el modelo cultural venezolano para su época: posindependencia y el inicio de la Venezuela petrolera (Egaña, 2022). Con esta novelística, se hace evidente el valor de la literatura en el modelaje de la sociedad, por cuanto sus habitantes, se remitían a ella para reconocerse y responder a las preguntas de ¿qué somos? y ¿cómo somos?

A pesar de que, en la actualidad, la literatura y en particular, el género narrativo, son de bajo perfil en la transmisión de modelos culturales, si son importantes para conocer sus tendencias en los últimos diez años (Rosales Suárez, 2021). Tendencias que pueden hacer evidentes marcos de valores y éticos que requieren maneras y formas de comportamientos. Este marco ético y de valores, puede estar sustentado por teorías sociológicas o psicosociales, donde se localizan caracterizaciones que, en literatura, pueden dar origen a una guía para determinar qué tipo de personaje impulsa qué modelo cultural. Aspecto que, en la historiografía de la literatura en Venezuela, es un aporte cuando en su campo problemático surge la necesidad de establecer si en el género narrativo venezolano de la última década hay propuestas culturales como parte de las historias y acciones realizadas por los personajes.

Entre las tendencias que poco han sido caracterizadas a través de los productos culturales está la denominada teoría transpersonal o transintegral. Esta forma de ver y conocer al mundo se presenta sobre todo en algunas ciencias como la psicología y la sociología, donde se teoriza sobre cómo es o debería ser el actuar humano desde este enfoque. En ese modelo cultural, que se ha denominado transintegral, se busca su diferencia con dos que lo anteceden como son el medieval y la modernidad, que originaron personajes literarios con referencias a esas etapas con sus significados culturales.

La realidad y la ficción, como conceptos entrelazados, han permitido trazar distinciones que revelan cómo una se reproduce a partir de la otra. Desde Aristóteles hasta Ricoeur, diversos teóricos han reflexionado sobre las condiciones que permiten la aparición de lo verosímil: ese acontecimiento que, sin ser real, guarda un parecido estructural con lo verdadero. Según los críticos de la trilogía realidad-ficción-realidad (Soní Soto, 2017), a la realidad —entendida como ámbito de lo que es o ha sido— se le contrapone la ficción, que busca imitarla mediante un juego imaginativo de aproximación. Este juego se hace evidente en la tradición literaria a través de la distinción entre la “persona”, como figura de lo real, y el “personaje”, como construcción ficcional. En este intercambio de máscaras, la noción de persona ha perdido su centralidad como referente de lo humano, y con ella también su reflejo en la literatura. El personaje ya no responde a una identidad unívoca: teme mostrar sus profundidades psíquicas y requiere ser interpretado desde una perspectiva actancial que permita rastrear su dinámica interna.

En la literatura venezolana, esta pérdida de credibilidad de la figura humana se ha manifestado en narrativas fineseculares y postmodernas. Desde la perspectiva del sistema actancial, los personajes encarnan un descrédito del modelo-mundo (Kosac, 2000; Castañeda Durán, 2022). No obstante, persiste en ellos la capacidad de representar a las personas, incluso de modelarlas simbólicamente desde una utopía posible. Esta mirada postula que, si la modernidad fragmentó a la persona, en los albores del tercer milenio emerge

una estética de lo grotesco: una personalidad desgarrada que privilegia la conciencia sobre el cuerpo, como forma de resistencia frente a la racionalidad instrumental. Esta oposición —que nace del deseo de emitir juicios certeros en una época regida por la técnica— abre la posibilidad de nuevos caminos.

En la narrativa de Miguel Antonio Guevara, dicha condición de personajes fragmentados, cuyas acciones emergen desde lo real y revelan crisis existenciales y el descrédito del concepto “persona” como vía de comprensión de lo humano, se expresa con particular fuerza en su obra *Mahmud Darwish anda en metro* (2019). El libro, ganador del VI Premio Nacional Universitario de Literatura «Alfredo Armas Alfonzo» 2017, fue reconocido por un veredicto que destaca lo siguiente:

Nuestra elección se funda en el hecho de que el libro juega con la **ambigüedad** del propio género literario, pues, aunque hay un evidente entramado narrativo (construido con un lenguaje sin acumulación excesiva de anécdotas, imágenes y adjetivaciones innecesarias), en ocasiones los personajes y la propia historia se **difuminan**. De esa manera, los relatos funcionan como un collage que impone una unidad basada en textos con denominadores comunes y una escritura suelta y muy atenta a los detalles observados con detenimiento. Todo ello nos lleva a considerar este volumen como la expresión de un discurso que se apoya en la **fragmentación** y apela a la realidad no como un conjunto de materiales a ser descritos, sino como un **derivado** de los experimentos verbales (Guevara, 2019: 77) (*Subrayado nuestro*).

Se plantea como propósito de este artículo: que en la obra citada de Miguel Antonio Guevara, sus personajes van del uso del cuerpo sin conciencia a determinaciones donde el tránsito en los niveles de conciencia es la acción prevaeciente, basado en aspectos del uso semiótico de la ambigüedad del propio género literario: cuento o novela corta, incluso el poema en prosa, donde las historias se difuminan y el discurso narrativo, se apoya en la fragmentación y reflejando que la construcción artística del relato, se debe a que la realidad amerita de experimentación para buscar sentido en la misma.

Si la escritura permite plasmar ideas (Coronado López, 2021: 8), las ideas fragmentadas, las vidas sin metas o las acciones efímeras de cada día, tendrán necesidad de los experimentos verbales, representando un mundo cultural posible y asumiendo, el ejercicio epistémico de personajes, apenas segmentados en los juegos actanciales, que necesitan un corpus teórico para su posterior deconstrucción, necesidad a cubrir en los siguientes apartados.

## 2. Materiales y método

### 2.1 De lo Transpersonal o Transintegral

En el campo de la psicología, una de las corrientes reconocidas es la escuela transpersonal, también conocida como psicología integral. Esta perspectiva surge del interés por ampliar el análisis de la personalidad más allá del cuerpo y la psique, planteando que la conciencia humana evoluciona progresivamente a través de cuatro niveles: cuerpo, mente, alma y espíritu. A diferencia de las escuelas freudiana, conductista y humanista —centradas en los dos primeros niveles—, la psicología transpersonal incorpora

dimensiones trascendentes del ser. Su enfoque integral se nutre tanto de saberes orientales como occidentales, entrelazando lo metafísico con lo científico, lo arcaico con lo contemporáneo, y lo religioso con lo profano. Por ello, suele asociarse con la filosofía perenne, al proponer una visión cultural y epistemológica de alcance universal (González Ramírez, 2012).

La transformación de la consciencia es una de las contribuciones más reveladoras del modelo de la psicología Integral, cuando apoyados en Piaget y las escuelas del pensamiento oriental, han denominado estas etapas: pre-personales, personales y transintegrales y con ellas, logran ubicar los niveles superiores e inferiores que cruzan los individuos y de cómo cada uno de estos niveles, determina nuevos desafíos, habilidades y patologías (Kaspro & Scottoon, 1999). Estos desafíos por supuesto, contienen signos y por ello, impulsan el manejo del lenguaje que determina a su vez, modelos culturales. Para los procesos narrativos en la literatura, es en la construcción del personaje donde la actuación y maneras de comportarse reflejan la mediación con lo real y con la noción de persona con la que este, hace mimesis.

## 2.2 Modelos Culturales

Dentro de los textos narrativos se sitúan referencias a la realidad, que por supuesto desde teorías como la hermenéutica tienen impacto como modelo de lo real o como modelo para lo real. Pero si exponen planteamientos como campos textuales donde, dentro del texto hay situaciones referenciales desde los personajes, la historia, el narrador o incluso el tiempo que, como cruces de relaciones, hacen o permiten un tejido situacional que pueden ser valederos para estar cercanos a modelaje sobre lo real. La ficción literaria entonces: "... a diferencia de cualquier otro tipo de texto de ficción no literaria, construye un Campo de Referencia Interno (cri) conformado por otro conjunto de marcos de referencia internos, que se cruzan e interactúan de diversas maneras (Cadavid Berrío, 2021: 293). En esa red de relaciones a lo interno del texto, se configuran maneras de actuar en cuanto a los niveles de conciencia con modelos premodernos, modernos y con visos futuroológicos donde, se puede hablar de un compromiso utópico para proyectar modelos culturales.

### 2.2.1 Modelos culturales y el cuerpo

El uso del cuerpo ha estado históricamente vinculado a las distintas épocas y culturas. Su empleo —o su abuso— puede ser indicio de una etapa de enajenación, en la que tanto la historia como los personajes de ficción pierden referentes identitarios. No obstante, el cuerpo también puede convertirse en espacio de emancipación, revelando procesos libertarios donde adquiere centralidad como sujeto y no solo como objeto narrativo.

El cuerpo, al ser lo más propio y colindante de aquello denominado: lo humano, queda despojado, se vuelve en contra del proyecto del cual los personajes literarios se distancian, ellos presentan la decadencia del proceso de enajenación. En algunas ocasiones esto surge de manera caricaturesca; en otras, a través de personajes que son puro cuerpo y próximos al estado animal

(Barrón Rosas y Tovar Rodríguez, 2021). Con el comportamiento del cuerpo desde la literatura y el arte en general se estaría presentando un canon cultural o un rechazo a una hegemonía. De no tener con propiedad un Modelo Cultural para el uso del cuerpo, se podría estar hablando de un tránsito cultural, donde los grandes relatos, han socavado sus opciones éticas y estéticas. Entonces no se presentan nuevos metarrelatos, tampoco una sustitución del canon moderno y sus estructuras, sino:

... una disrupción y tensión respecto de la modernidad; posterior porque se encuentra históricamente después, sea o no que se le reconozca como una sucesión o superación de la crisis moderna del metarrelato. Si bien es cierto que sería sumamente útil fijar temporalmente dicho cambio, establecer una fecha de nacimiento de la posmodernidad y la “condición posmoderna”, esto resultaría problemático y hasta arbitrario. Adolfo Vázquez Rocca (2011) incluso señala, en referencia evidente a Lyotard y en relación con Bauman, que la posmodernidad no es tanto un “tiempo”, sino un “espacio”, y que por ello decimos que estamos sobre la posmodernidad (Villalvazo Sánchez, 2023: 257).

Los Modelos Culturales no se originan de los debates alrededor de esos documentos summa, su origen es la acción social que da impulso a la identidad, determinando historias textuales que: a) derriban los cercos colocados a la libertad del hacer humano, de allí el acudir al posestructuralismo francés con el desmonte del biopoder (Castañeda Durán, 2021) y b) además, tiene una inflexión de cambio por estar inmerso en la producción de saberes, es decir opuesta a la ciencia y su método, proveniente de lo efímero de lo cotidiano con su espontaneidad de tiempo.

Los metarrelatos señalan el uso del cuerpo y los Modelos Culturales también, los primeros involucran al método de las disciplinas científicas desde donde se proponen impulsados e impulsando la *ratio*, los segundos surgen desde lo negado por las metanarraciones, que tienden a delimitar el uso del cuerpo que se basa en el hacer del movimiento.

### 2.2.2 Modelos culturales y la mente

La modernidad es la configuración y el despunte de la razón, lo que no sea argumentado por ésta, no tiene sentido como conocimiento. Los modelos culturales del progreso tienen una visión del mundo más allá de la época marcada por la teología. Sus argumentos fuertes se originaron en Descartes y Kant, donde la verdad se comenzó a entender de esa manera como norma, Luego desde el modelo newtoniano de la ciencia, esquematizó sus criterios y pasando por los empiristas ingleses, se renovó como único sentido para delimitar lo real en el Círculo de Viena. La verdad para los materialistas del progreso científico no puede ser modelada por la conciencia a nivel de alma o Espíritu. Los personajes literarios centrados desde la modernidad, presentan el discurso mediados por ese modelo y hacían descubrir ese arte como participe y debelador, es decir con el poder de mostrar los discursos culturales uno al lado del otro (Largem, 2021); los personajes modernos respondieron a la apertura donde se encontraban: el discurso de la literatura, allí esos personajes se presentan mezclados con sus opositores, así se encuentra a una Madame Bovary alejándose del modelo burgués y el Ulises de Joyce meditando

en Belfast, espacio de una razón colonizada, pero de primer mundo. Personajes entre saberes, aquellos donde lo cotidiano se enfrentan con la intuición. Pero se podría estar ante personajes al lado de discursos opositores con la prevalencia de la razón para el dominio de lo real y al mismo tiempo, con necesidades de integrar los denominados saberes, aquellos donde el método científico se hace innecesario y surgen como imprescindibles la magia y el milagro.

El personaje integrador de conocimientos y saberes, esboza su concepción ontológica desde una realidad hipercompleja, como ya se presenta en modelos de acción epistémica de la ciencia (Gómez E, 2021) y esto, determinaría su trazabilidad actancial, es decir, su tejido con el resto de los elementos del discurso narrativo, con posiciones diferenciadoras frente al manejo de lo técnico e incluso, su desencanto frente a éste, idea a ser desarrollada a lo extenso de este artículo.

### 2.2.3 Modelos culturales y el alma

La verdad puede ser aproximada, ésta es una afirmación que está relacionada con el uso de la intuición, aspecto considerado como elemento caracterizador de magos y seres, que se activan sin el método científico, que ciencias como la filosofía, la antropología y la lingüística han considerado como etapas tardías en el desarrollo humano. El utilizar como orientador sobre los otros niveles de conciencia, la denominada alma (sentido de lo ecológico y donde prevalece los significantes del amor y el arte), ha sido considerados como atraso por la historia de la ciencia (Benavides Medina, 2012). En los últimos años el mismo campo científico ha promulgado un tipo de inteligencia emocional, que hace recodar qué es y para dónde va el ser humano al mismo tiempo, refleja un modelo cultural donde esos valores son importantes, que también se contactan como modelos de la cultura y que los productos culturales lo proyectan. Para exponer esas dicotomías de un negar el alma y un no entender lo que lo prohíbe, en la teoría del texto literario están los dobles personajes como el Avatar (Nieves Cintrón, 2021), cuyo paralelismo permite la reflexión en las contradicciones textuales, también se evidencia un modelaje que da permiso a la imaginación para darle importancia a la ficción (García Navarro, 2022) y poder tolerar la realidad siempre en conflicto entre razón y la forma extraña de crear desde el alma, aspectos a profundizar en este artículo.

### 2.2.4 Modelos culturales y el Espíritu

La modernidad devela y construye la conciencia de la mente. El desencanto con la máquina fría y el tiempo, impulsa el renacer en la cultura occidental, de la conciencia del alma, donde la creatividad y el arte son reivindicados como lo más próximo del ser por los hermeneutas. Para Gadamer el ser ahí de Heidegger está en el lenguaje, en la poesía, el lugar por excelencia de lo abierto por ello con más información del infinito.

Los personajes en la literatura van de los caballeros como Lancelot con puro cuerpo para el combate, el Don Quijote con una mente distorsionada,

pero construyendo su cercanía con la lógica de la que se burla, pero está anunciado la certeza moderna y el Espíritu con mayúscula ¿para cuándo? Han existido personajes con conciencia espiritual como Siddhartha de Herman Hesse, pero no se podría reconocer que hubo un modelo o campo referencial dentro del texto, con una cultura inclinada hacia la búsqueda espiritual. Pero en los últimos años, no sólo en la literatura hay personajes con preocupación por alcanzar una conciencia espiritual, también hay campos referenciales interiores al texto con esa proyección de modelo cultural. Un mundo en silencio que medita. "Llevar una vida verdaderamente espiritual significa respetar la fuerza y la presencia del silencio. Martin Heidegger dice que escuchar es adorar. Cuando escuchas con el alma, entras en el ritmo y la armonía de la música del universo (O'donohue, 1997: 48). El personaje en continua meditación, vinculándose a la conciencia del Espíritu y formando cadenas sgnicas con todos los signos a lo interno del texto, proyectará un tipo de modelaje cultural, que al menos será una tendencia artística a ser reconocida por este artículo.

### 2.3 El Personaje

El personaje es uno de los elementos narrativos que ha sido más transitado por los escritores. Es un tránsito que ha ido de la exploración de sus alcances para determinar el sentido de las obras narrativas, hasta su yuxtaposición con los otros elementos narrativos. En esta tesitura de cambios de función, trazar el estudio del personaje en la narrativa, convoca una vasta gama de posibilidades, fundamentalmente porque el personaje se manifiesta siempre como:

... un constructo en progresión, resultado de la vinculación de puntos de lectura. Así, la propuesta de Philippe Hamon (2001) resulta pertinente pues, desde la perspectiva semiótica, el crítico francés plantea el estatuto del personaje en calidad de morfema migratorio caracterizado por un significante y un significado discontinuos, cuyas marcas recorren una textualidad delimitada por el inicio y el cierre discursivos. (Cruz Polo, 2021: 3).

Definido como una polifonía de voces (Amícola, 2021), esa transitoriedad en la historia, hace manifiesto en él, una naturaleza sgnica que estriba en una vertiente migratoria e invita al lector, a estar atento, incluso superar al denominado lector activo de Cortázar, que incluso es utilizado para generar creatividad desde el campo educativo (Samame y Carranza, 2023) y que en la literatura, permite deconstruir los múltiples caminos de significados, que este elemento del discurso ficcional, en la segunda década del tercer milenio, se proyecta como acto creativo quizás, desde un modelo cultural con acciones complejas y transcomplejas.

### 3. Propuestas teóricas básicas

La literatura en los últimos años, presenta personajes cuyos niveles de conciencia se sitúan fuera de los criterios de racionalidad, provenientes de la modernidad. Estos personajes de la narrativa, en su afán de no estar inscrito

en algún metarrelato, concepto manejado por teóricos de la posmodernidad como: Lyotard, Vattimo o Rorty, se convierten incluso, en dobles críticos, al cambiar el campo referencial interno y también bosquejar, a otros Modelos Culturales. Algunos elementos de las teorías de la postmodernidad, como metarrelato, la muerte del sujeto y el pastiche cultural acompañarán la búsqueda sobre el personaje transintegral, elemento central de este artículo.

Así como el cuerpo tiene un uso en los diversos modelos culturales, la mente como la razón humana surgida luego que el cuerpo ha generado al lenguaje como su mediación, también tiene una orientación y formas de activarse cuando hay un modelo cultural determinado (González Ramírez, 2012), reflexión que convocará a las teorías transintegrales de la personalidad humana aplicada a los personajes literarios.

#### 4. Resultados

En literatura y de manera concreta, en la narrativa, se presenta la oportunidad de conocer la tendencia cultural transintegral. Para ello se buscará caracterizar cómo se ha ido presentando en el imaginario de Venezuela, por medio de la novelística del escritor barinés Miguel Antonio Guevara, este modelo cultural y cómo se bosqueja en los elementos que lo conforman dentro del género de la literatura.

Intrínsecamente de los elementos de la narrativa se indagará, cómo se construye en el imaginario el mundo ficcional que esta narrativa sostiene como modelos de cultura.

Y en la dimensión de los elementos ficcionales, será el personaje que se denominará dentro de este artículo, como transintegral, el que tendrá el mayor enfoque reflexivo, por cuanto es a través de este, se puede evidenciar en su actuar el modelo cultural que se estará exponiendo y responder la siguiente pregunta: ¿Cómo se manifiestan en los signos un apego a una cultura determinada? Responder amerita la búsqueda de sentido en los signos y significados textuales.

Siguiendo los patrones de la semiótica (Rodríguez de Peñaranda, 2007), cuando establece una ruta metodológica para extraer del texto un sentido, se abordará, como primer nivel de reflexión a la sintáctica, en cuanto a la relación signo-signo, luego el nivel semántico en su relación signo-significante y el nivel pragmático, como tercer nivel en su relación signo-interpretación. El camino metodológico para seguir implica lo que a continuación se refleja en la siguiente Tabla:

| Niveles    | Puntos de reflexión                                                                                              |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sintáctica | Tipos de personaje<br>Relaciones entre personajes<br>Efectos actanciales de los elementos del discurso literario |
| Semántico  | Modelos culturales propuestos<br>Dialéctica del personaje en su situación de vida<br>Valores emergentes          |
| Pragmático | 1. Posible poética autoral<br>2. Mecanismos autorales sobre el narrador<br>3. Universos ficcionales del autor    |

**Tabla 1.** Camino metodológico a través de la semiótica

Este artículo forma parte de una investigación más amplia que abarca el conjunto de la producción narrativa del autor analizado. En esta instancia, se desarrollan únicamente los siguientes puntos de reflexión: los efectos actanciales de los elementos del discurso literario, los modelos culturales propuestos, la dialéctica del personaje en su situación de vida y una posible poética autoral.

Estos ejes se complementan con herramientas de la hermenéutica, entendida como una búsqueda de sentidos encubiertos en el texto, abordado desde una doble lectura: primero en su nivel literal y luego en su dimensión alegórica (Illas, 2017). El *nivel literal* se refiere a los elementos explícitos del discurso y la historia; el *nivel alegórico*, en cambio, requiere una atención cuidadosa a los recursos lingüísticos —verbos, sustantivos, adjetivos y aliteraciones— que permiten descubrir significados ocultos. En este plano, se busca articular lo sintáctico con lo semántico, ya que bajo la apariencia de fábulas o hechos dispersos puede ocultarse una verdad de bajo impacto inicial, que adquiere densidad en el entrecruce fragmentario posterior. Desde la perspectiva hermenéutica, este proceso de desciframiento constituye una vía metodológica que orientará el análisis aquí propuesto.

Gadamer en su ensayo *Lenguaje y comprensión* apunta sobre la intención de las palabras en un sistema y en un contexto, demostrando el funcionamiento del nivel alegórico:

El sentido literal que corresponde a la palabra en el discurso concreto no es sólo lo que está presente. Hay algo más que está co-presente, y la presencia de ese elemento co-presente constituye la fuerza evolutiva que reside en el discurso vivo. Por eso, cabe afirmar que el lenguaje apunta siempre al espacio abierto de su continuación (Aguirre Garza, 2023: 75).

Se reflexionará en este artículo sobre el “espacio abierto”, como aquellos recovecos por donde surge la interpretación de los sentidos. Con base en lo argumentado por Gadamer (Aguirre Garza, 2023), es posible mostrar dicho nivel, como encabalgamiento entre dos discursos, donde el literal vale como un símbolo de la alegoría a identificar y reconocer en los signos, posturas, conductas y apuestas por prácticas culturales o en su defecto, como es el propósito para reflexionar, personajes cansados de la *techne* y dispuestos

a conocerse en su interioridad, aspectos a reflexionar en el libro de cuentos: *Mahmud Darwish anda en metro*.

Para lograr descodificar los símbolos que se extienden dentro de los textos literarios, se requiere de una interpretación que partirá de lo general a lo específico, principio que habrá de guiar esta ruta metodológica.

## 5. Discusión

### 5.1 Fenómeno

Se parte del supuesto de que la realidad está compuesta por *holones*. El término, acuñado por el escritor Arthur Koestler (Marmolejo, 2023), designa entidades que son, al mismo tiempo, totalidades autónomas y partes integradas dentro de un sistema mayor. Cada holón define múltiples procesos y, a su vez, reproduce en sí mismo algunos de los principios estructurales de la totalidad a la que pertenece.; entre ellos: a) todos los holones cooperan desde dos tendencias la de defender su totalidad y al mismo tiempo su parcialidad, determinando una autonomía como totalidad sin dejar de ser parte de otras totalidades; b) los holones siempre tienen dos caminos, uno hacia la trascendencia o ascenso a un nivel superior y otro que apunta a la disolución o descenso a un nivel inferior; c) los holones se encuentran en un incesante proceso creativo donde emergen nuevos holones y estos proceden del acontecer metafísico próximo como noción y cercano al Ser de Heidegger; d) los holones están fundados en forma jerárquica denominada *holarquía*, en ella se asume un orden de totalidad creciente.

Este proceso evolutivo está encaminado por un telos que anota su direccionalidad "(...) hacia la trascendencia y la organización. También se reconoce la existencia del Espíritu que trasciende e incluye todo, que está más allá del mundo e incluye a todos los holones existentes" (González Ramírez, 2012: 6).

En el libro de cuentos: *Mahmud Darwish anda en metro*, se parte de un epígrafe, que como toda marca textual convoca a un significado, que desde ahora se asumirá como el holón o centro primordial de los sentidos en la historia a contar. La narración parte con el intertexto de Javier Melloni «Hacia un tiempo de síntesis», si buscamos alrededor de este núcleo signico ¿qué efectos actanciales se disparan en la historia de este libro?, se observará que presenta una rebelión contra los metarrelatos, que se desplomaron a lo largo de la historia, donde una generación, a la que el narrador se apega, no se siente responsable de esa caída y menos con su posible reconstrucción, el epígrafe se convierte en un ethos cuando opone al derrumbe cultural, de aquellos planteamientos sólidos de la cultura moderna: al fragmento como modelo para leer lo real:

Con los fragmentos, en cambio, se pueden hacer mosaicos y vidrieras que insinúen lo Invisible sin saturarlo, formas cambiantes de paredes y tejados, de bóvedas, campanarios y minaretes que alberguen y señalen ámbitos de trascendencia sin problematizar porque queden espacios abiertos, ya que el vacío puede ser una forma de plenitud (Epígrafe al inicio del texto de Guevara y perteneciente a Javier Melloni).

Siguiendo los principios esbozados sobre formalidades jerarquizadas, denominadas holarquías, los relatos encadenados del libro, cada uno de ellos, defenderán el fragmento como insinuación al silencio, en el mismo nivel de significación, expone qué temas, objetos y personajes apostarán por una totalidad discursiva que exponga el sentido de la historia. El movimiento de trascendencia-descenso holárquico se logra, con las secciones que a continuación se presentan (Tabla 2), con un posible efecto actancial que pueda responder al ¿cómo se multiplican los significados?:

| <i>Título de la sección en el libro de cuentos</i> | <i>Efectos actanciales</i>                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| NÚMEROS                                            | Una mujer se asume observadora y escribe apuntes sobre su estadía fuera del país<br>Efecto actancial: Observación del mundo                                       |
| APUNTES DE UN SELFIE WORLD                         | Alguien compara el uso del cuerpo como máquina<br>Efecto actancial: El cuerpo como máquina                                                                        |
| CARTAS                                             | Los personajes indagan lo humano más allá del cuerpo<br>Efecto actancial: Lo humano más allá del cuerpo                                                           |
| MAHMUD DARWISH ANDA EN METRO                       | Los objetos abruman a la “protagonista” por sus cargas simbólicas<br>Efecto actancial: Los objetos-símbolos                                                       |
| REMontar DE TODAS LAS MANERAS POSIBLES             | Un narrador cuenta la historia de cómo los otros superan el caos de lo real<br>Efecto actancial: Superar el caos de lo real                                       |
| NO FALTABA MÁS                                     | Las historias se simplifican cuando se llega al metatexto como último recurso para explicar/se lo real<br>Efecto actancial: El metatexto para explicar/se lo real |

**Tabla 2.** Efectos actanciales en el libro Mahmud Darwish anda en metro

Se encuentra en los efectos actanciales señalados, personajes que responden a los procesos de vida como: familia, trabajo, amistad o arte, desde un desapego a cualquier modelaje, desde este tono melancólico por no tener bases filosóficas, ni ideológicas de vida, la historia se teje desde cada sección con un ensimismamiento de los personajes, que los aleja de las certezas surgidas de la modernidad; tecnología y tiempo en exceso, pero que sin embargo lo introduce en un desplazamiento de la conciencia que va del cuerpo, mente al alma.

En la trilogía anterior, puede seguirse una jerarquización de los procesos de conciencia de la denominada “sociedad del miedo y del vacío” (Gutiérrez González, 2021), estos nudos existenciales causados por la tecnología, donde la jerarquización de la conciencia humana explora el discurso y la praxis de lo transintegral, que en este artículo se supone inserto en significados originados en acciones para oponer a modelos culturales, por medio de hechos que de forma dialéctica, aspiran a tener valor como fenómeno cultural a ser determinado y caracterizado en el siguiente punto.

## 5.2 Modelo de cultura propuesto

La modernidad se caracteriza por la llegada del dispositivo tecnológico. Las máquinas apresuran el tiempo y el modelaje cultural en el arte se presenta, con un tiempo donde en la grafía de ruptura con la realidad, hace falta lo abstracto, porque no necesita de lo real, sino que presenta a otra realidad: el cubismo o el surrealismo. La literatura con sus variados movimientos se debatió entre el realismo y existencialismo, para llegar al postmodernismo, donde el cuerpo, la mente, el alma e incluso un nivel que abarca lo religioso-místico, son de repuesto, minimizados y buscan mostrar esa caoticidad en una metanarrativa, que se deconstruye a medida que se topa con un sentido, como se expone en el epígrafe de la obra de Guevara.

Una Metanarrativa, precisa de un elemento conciliador, el sujeto con miedo, el sujeto que desaprende, el reprimido, el que sufre, parecen cerrar cualquier conciliación, como se presentan en Mahmud Darwish anda en Metro, pero en estos, siempre con esa presencia negativa, está la jerarquización de la conciencia humana, el sujeto que desea crecer en el Espíritu, concibiendo con ello la espiritualidad de los valores místicos. Para debatir esta afirmación, se han ordenado los efectos actanciales propuestos en cada sección del libro, buscando caracterizar al Modelo Cultural denominado Transintegral. Se extraen aspectos medulares del discurso que, siguiendo el orden temporal de la historia, puedan determinar aspectos semánticos para una definición posterior sobre la dialéctica de los personajes al proponer un modelo-otro versus la modernidad.

| Efectos actanciales                                     | Aspectos medulares del discurso                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Efecto actancial: Observación del mundo                 | TRES<br>No sé cómo llamarle a ese momento más que de una forma: revelación (p. 13).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Efecto actancial: El cuerpo como máquina                | SATURIA MÉNDEZ<br>Dicen que ese sonido que sale del cuerpo al igual que la palabra escrita pudo ser o no, instrumento más de nuestra cultura artefáctica (p. 20)                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Efecto actancial: Lo humano más allá del cuerpo         | QUERIDO<br>Pero mi cuerpo dice otra cosa y el cuerpo tiene más razón que el alma a veces, ¿sabe? (p. 34).                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Efecto actancial: Los objetos-símbolos                  | SALA DE ESPERA, TICKET T369<br>Tres goticas de Bach, ya tú vas a ver, esas gotas son una maravilla, son milagrosas.<br>«Rescue», rescate, ¿me entiendes?, cuando estés deprimido, decaído, coloca tres goticas debajo de la lengua y listo. Si vuelves a sentirte mal pones tres más (p. 45).                                                                                                                           |
| Efecto actancial: Superar el caos de lo real            | «YO ME LLAMO COMO UN DESEO...»<br>Y luego se lanzaba un párrafo explicando que era más un híbrido que todo eso, que podía dedicarse día a día al registro de su demencial vida. Sus propósitos y proyectos: crear cosas, movimientos, cualquier tipo de acción para incrementar la indignación en la gente. Satoria, su discurso, no es la concreción del socialismo sino postergar el fin inminente del mundo (p. 56). |
| Efecto actancial: El metatexto para explicar/se lo real | RUMIAR<br>Vuelvo a ver los pensamientos otros, es decir, los de la grafía, que también están allí haciendo su ruido como los                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

|  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>de adentro. La tipografía inclinada de formas distintas — inclinadas, quise decir—como si diese también visión del mundo y sus oídos múltiples de música de tambor de un lado, ladrido y ajuste de transistores en el otro.</p> <p>¿Dónde estás, Susan? Te necesito para tomar café y comer jengibre por las noches. Ven y corrige estas líneas, traduce las que quieras, ya sé que no quieres saber nada de mis poemas sino de mis apuntes (pp. 67-68).</p> |
|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**Tabla 3.** Aspectos medulares del discurso del libro *Mahmud Darwish anda en metro*

Siguiendo con el objeto de este artículo, es el personaje literario que asume ser conciliador en la sociedad del vacío, que busca imprimir valores nuevos y con un discurso donde en las agendas de vida, el cuerpo, la mente, el alma y Espíritu entran con su ejemplo como posibles. Buscan impulsar un marco de referencia moral para desplegarse y escanearse a sí mismos, este impulso de vida se indagará en los Aspectos medulares del discurso anterior, haciendo referencia al libro de Miguel Guevara y la paginación referida a continuación será sobre su texto.

El personaje que evidencia transitar por sus niveles de conciencia tiene una actitud de observación ante el mundo, como requerimiento de vida, no da un paso para pensar el mundo y conceptualizarlo, debe primero verlo, degustarlo y sentirlo como revelación (p. 13), desde esta postura demuestra tener una actitud de asombro propia de artistas y personalidades sensibles. El personaje bajo esa revelación, también descubre su calidad de ser creación escrita, dejando a un lado su diferenciación con la noción de persona, a pesar de asumir partes de lo humano presente que su cuerpo es graffía y es parte, de una máquina que la hace posible (p. 20), colocándose en la crítica del olvido humano por su esencia al darle más importancia a la ratio que a las sensaciones, que parecen manejarse desde el cuerpo (p. 34), pero estos personajes no sólo necesitan al cuerpo, requieren de la naturaleza para activarse hacia la integralidad, los olores, sabores, colores donde las flores de Bach (p. 45), son un elemento indirecto para dibujar una sociedad ultrarracional, porque uno de los personajes centrales del libro expone su fin en el texto, ser enlace entre historias, pero también, Saturia que es como se llama, anuncia un principio del personaje con visión sobre sus niveles de conciencia, aquel que persigue: postergar el fin inminente del mundo (p. 56).

El fragmento como estilo discursivo se presenta desde una función mínima, es parte de un discurso mayor que no quiere el ruido de la modernidad, su humildad es saberse tan sutil como el medio desde donde se propone: la ficción que se busca en sus orígenes desde la imaginación, que sabe de su lealtad al ser humano, es un pedazo de éste, pero también se permite revisar qué es y por qué no es poesía dentro del área artística donde surge. Se autonombra apuntes (pp. 67-68), es decir defiende la anécdota y no la abertura del poema, de allí su propuesta para decir sobre lo real, donde no formula salidas, sólo busca marcar una huella del mal o del bien porque se siente vivo.

Es el discurso en un mundo ficcional que quiere ser narrativa, no de

mundos diegéticos que se nutren de su propio círculo, sino al menos aportar a las referencias de dónde vienen. “Las narrativas funcionan sobre la base de un consenso colectivo que establece de manera más o menos arbitraria, los patrones de conducta que regulan la actividad humana en general, dando forma a la sociedad y la cultura. (Gómez Güell, 2022, p.3). En estas historias se han encontrado patrones de conducta en el personaje de la narrativa de Miguel Antonio Guevara, que se reconoce construyendo un punto de mira sobre los niveles de conciencia, este construir permite que el personaje revise sus contradicciones, al vivir como realidad-ficción y como fragmento-totalidad, son dicotomías para bosquejar en el próximo punto.

### 5.3 Hechos y dialéctica del personaje en su situación de vida

Uno de los ejes analíticos centrales de este artículo es la figura del personaje. En la narrativa, cuando el personaje es quien imagina la historia, pero no la vive directamente, se transforma en un elemento disruptivo que tensiona la comprensión del sentido enunciado —y, por extensión, del sentido proyectado por el discurso narrativo. En este contexto, el personaje funciona como un factor problematizador en la exploración de los modelos culturales que encarna o cuestiona. Surge entonces una interrogante clave: ¿el sentido instaurado al inicio de la narración se mantiene o, al menos, conserva parte de su estructura significativa hacia el final del relato? La respuesta a esta pregunta permite delinear una tipología del personaje, cuyas transformaciones a lo largo del texto revelan vínculos explícitos o ambivalentes con determinados modelos culturales.

En una sociedad que apuesta por la fragmentación, cabe también indagar cómo el personaje realiza “saltos cuánticos” entre niveles de conciencia. Es decir, ¿cómo transita entre las dicotomías cuerpo-mente, cuerpo-mente-alma, o entre los marcos epocales de la modernidad y un tiempo otro? Para abordar estas transiciones, se retoma desde la semiótica la noción de personaje como “morfema migratorio” (Cruz Polo, 2021): una unidad inestable cuyo significativo y significado se transforman de modo discontinuo, multiplicando voces y sentidos conforme avanza la narración.

En el libro de cuentos *Mahmud Darwish anda en metro*, surgen diferentes voces que giran entre dos o tres personajes, que desde su construcción actancial, se comportan como espejos complementándose en los fragmentos, que como se ha señalado en puntos anteriores, es un núcleo temático. Alrededor de este núcleo, se enuncian posiciones sobre el cuerpo como factor estructurante de cualquier acción, hay momentos donde el salto hacia otro nivel de trascendencia, se torna un imposible. A continuación, este tránsito entre fragmentos de la conciencia se puede observar:

Todavía el presente nos recuerda que la voz puede ser interrumpida en medio del concierto de voces que no solo provienen de la carne sino del resto de objetos, cosas y electrodomésticos; hasta los aires acondicionados en las noches más calientes arrullan a los gatos con sus ronquidos, y si se es atento, uno podría tomar nota de lo que dicen al igual que el zigzag de la máquina de coser.

Esto último rondó alguna vez por la cabeza de Saturia Méndez, a quien la concepción del mundo cambiaba cada vez que ejercía algún oficio. «Todo aquello que no se aprenda con el cuerpo es inservible porque es este el que ensaya de verdad verdad...», solía decir cada vez que exponía su posición y lectura de las cosas (p. 19).

Comienza o surge una relación paradigmática que va del cuerpo-oído-objetos con su vertiente extrema: mente-información-confusión. Pero para socavar de forma dialéctica la confrontación cuerpo-mente, los personajes y sus voces, dan un salto hacia el lenguaje de lo simbólico, exponiendo un modelaje otro, fuera del manejo de la razón:

Leo mucho a Cirlot, Juan Eduardo. Es un escritor que se encargó de recopilar imágenes, símbolos. Tiene un libro extraordinario llamado Diccionario de símbolos. Es una suerte de brújula para hallarme en tiempos de confusión y búsqueda de respuestas (p. 34).

Pero se podría estar ante personajes al lado de discursos opositores a la prevalencia de la razón para el dominio de lo real y al mismo tiempo, con necesidades de integrar los denominados saberes, aquellos donde el método científico se hace innecesario. En el saber como omnínivel de la producción de los saberes, allí es perentorio el escuchar y la empatía hacia el mundo. El personaje integrador de conocimientos y saberes, esboza su concepción ontológica desde una realidad hipercompleja, como ya se presenta en modelos de acción epistémica de la ciencia (Gómez E, 2021) y esto, determinaría su trazabilidad actancial, es decir, su tejido con el resto de los elementos del discurso narrativo, con posiciones diferenciadoras frente al manejo de la técnico e incluso, su desencanto frente a éste, aspectos para delinear una posible poética, que se habrá de perfilar como conclusión, en el siguiente apartado.

## Conclusiones

Para reflexionar los personajes que plantean otras maneras de vida y otras rutas para relacionarse como humanos, se precisaron las teorías que desmontan una sociedad desprovista de la conciencia espiritual. Conciencias cerradas como Avatar (Nieves Cintrón, 2021), pero que, desde las pautas de la transintegralidad, buscan superar al doble y autotranscender por medio de la imaginación, para dar paso a la ficción (García Navarro, 2022), fenómenos manifestados a lo largo de este artículo,

La teoría de la metáfora textual (Castañeda Durán, 2022), señaló algunos puntos para detenerse en el abordaje de personajes con diferentes gamas de sentimientos: en cuanto al mal y el bien.

En la teoría de las metáforas textuales, los cuerpos de los múltiples personajes se convierten en formas de representación en las que el narrador inclina sus deseos para incorporar cargas significantes multivariadas y de una complejidad, que no es posible hallar en una narración tradicional. Complejidad que puede dar respuesta a inquietudes teóricas sobre la semiótica, con personajes en ausencia: ¿cómo se comunican los significados? (Vidales, 2024: 69) A través de cargas de significantes que incluso, presentan

un personaje en ausencia, desde el título del libro: un poeta palestino, en medio de la incompreensión dentro de los ajetreos del metro de una gran ciudad. La ausencia de significados por exceso de símbolos. Fruto de esa misma estética del exceso, se puede relacionar con los hechos cotidianos de sociedades vacías por la indiferencia proveniente de la tecnología y su correlato: el exceso de información, que como en *Mahmud Darwish anda en metro* se desechan modelos culturales, al caer en la desproporción de la occidentalización del mundo:

Sabes...

Sabes que el orientalismo se fue al carajo cuando existe una categoría porno llamada yoga pants (p. 22).

Los excesos en una narrativa donde se evidencia en el nivel semántico, que los metarrelatos tratan al cuerpo desde el orden que debe tener para que se cumpla lo señalado por estos documentos, que intentan describir mundos posibles como en *El Capital* (Marx) y *El Curso de filosofía positiva* de Comte. El pensamiento que describe estos metarrelatos, defendían la objetividad para tratar al cuerpo, a veces su puesta en escena expone su contraparte mayor como es el racismo, que objetiviza al cuerpo y su modelo cultural se concluye desde una sola mirada, formulando el etnocentrismo.

No quiero dejar las preguntas para el final, que eso se quede en el inglés y los malos diálogos de aulas de bachillerato y universidades, al fin y al cabo, la mejor forma de aprender es viendo tele sin subtítulos o pasando hambre como sudaca que se respete en english territory, a fuerza de lavar baños y despotricar del terruño (p. 73).

El esbozo hermenéutico de Maffesoli al leer la cultura como guiada unidimensionalmente por la racionalidad instrumental (Castaño, 2012), es un nivel teórico que permite describir las situaciones de la historia narrativa y establecer en sus personajes, sus fórmulas que remiten a utopías e imaginarios otros, donde el humano trasciende la razón para situarse a nivel de alma y Espíritu. Pero reformulando lo expresado por el personaje de la cita anterior: no se debe dejar las preguntas para el final, menos las que parten del núcleo holárquico desde donde se dispararon, como era la fragmentación de lo real.

La primera de dos vertientes que constituyen la conclusión es: 1) El personaje que construye su punto de mira entre niveles de conciencia ¿puede indicar una tendencia del país en los últimos años? Si la literatura plasma Modelos Culturales (Rosales Suárez, 2021) y refleja sus valores, como en el texto abordado, donde las voces indagan sus niveles de conciencia porque saben ser reflejos en la fragmentación para oxigenarse, de nuevo se puede afirmar que sí y 2) La trilogía realidad-ficción-realidad, temática de críticos como Ricoeur ¿se utilizó como poética autoral en el texto de Guevara? Si fue utilizado, porque se precisó sopesar nociones como el tiempo, el espacio y la historia que, a lo interno de la ficción, mínimo requieren la técnica de la condensación de eventos y selección por parte del escritor, de datos de lo real (Soní Soto, 2017).

La trilogía también exigía jerarquizar, qué nociones y situaciones

debían prevalecer. En ellas emergió un personaje que refleja un modelo de realidad, requiriendo transitar por los niveles de conciencia humana con el objeto de reconocerse y experimentar otras vías para garantizar la vida.

## Referencias

AGUIRRE GARZA, R.D. (2023). Lectura y reflexión: una estrategia hermenéutica para la interpretación literaria. En: *Humanitas*, vol. 2, núm. 4. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México. Recuperado de: <https://revhumanitas.uanl.mx/index.php/r/article/view/46/40>

AMÍCOLA, J. (2021). "Manuel Puig: oír voces". En: *Polifonia*, Cuiabá-MT, vol.28, Nro. 5. [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/120808/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/120808/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

BARRÓN ROSAS, L. F y Tovar Rodríguez, D. G. (2021). Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila. En: *Diseminaciones*. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 4, núm. 8. UAQ. Recuperado de: <https://zenodo.org/record/5889727/export/hx>

BENAVIDES MEDINA, P. (2012). Palas Atenea: visiones y modelos culturales de la inteligencia y el conocimiento. En: *Perfiles Educativos* | vol. XXXIV, núm. 136. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982012000200010](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982012000200010)

CADAVID BERRÍO, J. S. (2021). Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de El desierto prodigioso y prodigio del desierto. En: *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 23, Nro. 1. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v23n1.90602>

CASTAÑEDA DURÁN, L. (2022). El pornograma punk y el telos hipertélico dentro de la narrativa venezolana, caso Pim Pam Pum. En: *Revista Baciylmo* N.º 3. Año: 16.

CASTAÑO, M. C. (2012). Una aproximación a Michel Maffesoli. En: *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* [Vol.3] No. 1. Medellín-Colombia. Recuperado de: <https://revistas.ucatolicaluisamigo.edu.co/index.php/RCCS/article/view/879>

CORONADO López, S. P. (2021). La escritura académica en la formación universitaria. EN: *Educare et Comunicare*. Revista de Investigación de la Facultad de Humanidades. Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo, Chiclayo, Perú, 9(2), 5-16. Recuperado de: <https://doi.org/10.35383/educare.v9i2.653>

EGAÑA, C. (2022). El género de la barbarie. Una disquisición queer sobre Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos: En: Array. *Baciylmo*, (3). Recuperado de: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/baciylmo/article/view/5525>

García Navarro, S. (2022). ¿Qué clase de ficción es la del arte contemporáneo? En: *Revista Aportes de la Comunicación y la Cultura*, (32). Recuperado de: [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2306-86712022000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2306-86712022000100007&lng=es&tlng=es).

GÓMEZ E, E. J. (2021). Relatos sobre Investigación Transcompleja: Un Nuevo Enfoque Integrador. En: *Revista Científica Decanato de Agronomía*. Programa de Ingeniería

Agroindustrial. Universidad Centroccidental "Lisandro Alvarado. Recuperado de: <https://revistas.uclave.org/index.php/asa/article/download/3276/2023/3334>

GÓMEZ GÜELL, F. (2022). La Cuba intangible. El poder del mito en la construcción de las narrativas ideológicas. Claves para comprender nuestra historia reciente. En: *Instituto de Política Internacional UFV Madrid*. Instituto de Política Internacional UFV Madrid. s/n.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, M. C. (2012). *El Modelo Integral y su Aplicación en Terapia*. Trabajo de grado para optar al título de Psicólogo. Argentina: Programa de Psicología. Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud. Universidad del Rosario. Recuperado de: <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/4075>

GUEVARA, M. A. (2019). *Mahmud Darwish anda en metro*. Colección Comarca Mínima. VI Premio Nacional Universitario de Literatura «Alfredo Armas Alfonzo» Colombia: El Taller Blanco Ediciones.

GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, C. A. (2021). El activismo narrativo en el universo creativo de Sense8: un análisis del personaje Lito Rodríguez. En: *La Manzana de la Discordia*. Vol. 16. No. 1.

ILLAS, W. (2017). Repensar el estatuto epistemológico de los estudios literarios a partir de la comprensión hermenéutica: La apreciación como visión de la investigación en literatura. En: *Revista de la Escuela de Estudios Generales*. Universidad de Costa Rica. Volumen 7. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/27645/27871>

KASPROW, M., & Scottoon, B. (1999). A review of transpersonal theory and its application to the practice of psychotherapy. *Journal of Psychotherapy Practice and Research*, 8 (1).

KOSAC, G. (2000). De saberes e incertidumbres (Debates internacionales de las últimas décadas). En: *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. Nro. 14/15, año 7.

LARGEM, S. (2021). Descentramientos epistémicos: desestabilizando las fronteras entre teoría y literatura. En: *Revista de Estudios y Políticas de Género*. Número 5. Recuperado de: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1017>

MARMOLEJO, I. S. y otros (2023). Diseño conceptual e implementación de prototipo de un sistema holónico y un sistema de eventos discretos. En: *Ingenio y Conciencia Boletín Científico de la Escuela Superior Ciudad Sahagún*, Vol. 10, No. 20. Recuperado: <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/sahagun/article/view/10768/10293>

O'DONOHUE, J. (1997). *Anam Cara. El libro de la sabiduría celta*. Primera Edición, s.n.

RICO NOGUERA, J. C. (2022). Memorias colectivas como modelos culturales: una alternativa analítica a los elementos. En: *Revista Foro Cubano de Divulgación*. Volumen 5, No.42. Recuperado de: [https://revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/fc\\_divul/article/view/2265](https://revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/fc_divul/article/view/2265)

RODRÍGUEZ DE PEÑARANDA, M. (2007). La hermenéutica como ciencia. s/e. [https://www.academia.edu/41570911/La\\_hermen%C3%A9utica\\_como\\_ciencia](https://www.academia.edu/41570911/La_hermen%C3%A9utica_como_ciencia)

ROSA, A. y otros (2008). Representaciones del pasado, cultura personal e identidad Nacional, En: *Educação e Pesquisa, São Paulo*. Vol.. 34, Nro.1. Recuperado de: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/ep/a/ks6KXnxGSF8B8LnXpMcC4NC/?format=pdf

ROSALES SUÁREZ, L. F. (2021). *La Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Provincial de Santa Elena y la promoción de su literatura en los jóvenes universitarios*. Trabajo de Titulación; Universidad Estatal Península de Santa Elena Facultad de Ciencias Sociales y de la Salud Carrera de Comunicación. Recuperado de: <https://repositorio.upse.edu.ec/bitstream/46000/6998/1/UPSE-TCO-2022-0056.pdf>

SAMAME LLANOS, M. J. y Carranza Alvarado, J. E. (2023). Potenciación de la escritura a través de la creatividad. En: *Educare et Comunicare Revista de investigación de la Facultad de Humanidades*. Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo, Chiclayo, Perú, 11(1), 25-34. Recuperado de: <https://doi.org/10.35383/educare.v11i1.804>

SONÍ SOTO, A. (2017). Realidad y ficción en la narrativa. En: Ruiz Abreu, Álvaro - Compilador/a o Editor/a (2017) *Ficción y realidad: los retos de la novela contemporánea*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

VIDALES, C. (2024). Comunicación y semiótica: intersecciones, diálogos y algunos problemas conceptuales. En: *Revista Chilena de Semiótica*, 20 (55) Recuperado de: <https://www.revistachilenasemiotica.cl/l/comunicacion-y-semiotica-intersecciones-dialogos-y-algunos-problemas-conceptuales/>

VILLALVAZO SÁNCHEZ, O. (2023). La posmodernidad: la influencia sobre el conocimiento científico, el arte y la filosofía. En: *Sincronía*. Año XXVII / Número 84. México: Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

## [ARTÍCULO]

# Sustancias comunicativas en el marco de las Ciencias del significado

**Vanessa A. Márquez Vargas**

Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela)

Email de contacto: vanessa.marquezvargas@gmail.com

**Recibido:** 11 de febrero, 2025

**Aceptado:** 31 de marzo, 2025

**Publicado:** 30 de mayo, 2025

## Communicative Substances within the Framework of the Sciences of Meaning

### Cómo citar este artículo:

Márquez Vargas, V. A. (2025). Sustancias comunicativas en el marco de las Ciencias del significado. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 47-66.

## Resumen

El artículo explora las nociones de significado y referencia desde una perspectiva interdisciplinaria que articula semántica, pragmática, filosofía del lenguaje y semiótica. Se examina cómo el acto comunicativo —particularmente en la narrativa ficcional— está atravesado por sustancias comunicativas que trascienden lo literal, incorporando intenciones, contextos y mundos posibles. A partir del pensamiento de Hilary Putnam y otros autores clave, se discuten los procesos de construcción y actualización del sentido como fenómenos dinámicos, interactivos y mediados por el cuerpo, la percepción y la experiencia cultural. La autora enfatiza el papel de la pragmática como paradigma abierto y flexible para comprender cómo se negocia el significado en el discurso literario y en la vida cotidiana.

## Palabras clave

Significado; Pragmática; Referencia; Narrativa; Filosofía del lenguaje.

## Abstract

*This article explores the notions of meaning and reference from an interdisciplinary perspective that brings together semantics, pragmatics, philosophy of language, and semiotics. It examines how communicative acts—particularly in fictional narratives—are shaped by communicative substances that go beyond literal content, incorporating intentions, contexts, and possible worlds. Drawing on the work of Hilary Putnam and other key thinkers, the text analyzes meaning making as a dynamic, interactive process mediated by the body, perception, and cultural experience. The author emphasizes pragmatics as an open and flexible paradigm for understanding how meaning is negotiated both in literary discourse and everyday communication.*

## Keywords

*Meaning; Pragmatics; Reference; Narrative; Philosophy of language.*

## 1. Sustancias comunicativas y ciencias del significado

Las sustancias comunicativas son reconocidas, en principio, por la filosofía del lenguaje como aspectos del significado que escapan del sistema estructural, pero son actos que suponen una interacción partiendo de la ocurrencia de hacer y decir cosas con las palabras. No se trata únicamente de hablar o escribir para describir aquello que consideramos la “realidad”, sino también para realizar acciones que alinean las intenciones de quien dice y las interpretaciones de quien oye, recibe y siente la impresión del acto comunicativo en una actitud de cooperación en medio de situaciones relevantes. Estas consideraciones tienen su inserción en la lingüística alterando las convenciones gramaticales de la semántica para dar cabida a la descripción del significado, a partir de las inferencias, de lo desconcertante, de lo interpersonal producto de la interacción, del uso del lenguaje, de las opciones y sobre todo de las decisiones que toman los sujetos en el marco de una conversación, o en el ejercicio creativo de presentar un relato, un discurso bajo los efectos de la ficción narrativa, dado el contexto y las necesidades comunicativas que ese contexto propone.

En este sentido, transitamos por estadios de definición inacabados hasta la fecha debido a la amplitud del lenguaje en tanto campo fundamental de estudio. La conversación, el lenguaje en acción, la narración promueve una diversidad conceptual que presenta un campo rico de significados ocultos, sinceros, afortunados, corteses, con todos sus opuestos. Campo al mismo tiempo minado por sutilezas del sistema de la lengua, con relación a la oscilación de los significados que tienden a gramaticalizarse y lexicalizarse con el tiempo, producto del mismo uso.

## 2. Lenguaje, referencia e intención: enfoques filosóficos y pragmáticos

En el recorrido histórico de la filosofía del lenguaje y de la lingüística en tanto ciencia son evidentes, como señala Lyons (1997), distintas teorías lingüísticas y filosóficas que pretenden dar respuesta a la pregunta por el significado ¿qué es el significado? sus clases y transformaciones de acuerdo con la situación, lo cual supone una contribución al camino de la comprensión del lenguaje en sus dimensiones.

Por su parte, la semántica estructural y lógica desarrolló herramientas para el análisis del significado, aunque se hizo como algo inherente a las palabras y a las estructuras de las frases, bajo un sistema oracional, sin considerar suficientemente la dimensión contextual de la comunicación. La rigidez con la cual se planteaba el estudio del significado y el abordaje del sentido dejaba de lado la intención del hablante, la inferencia del receptor, y las condiciones contextuales que atribuyen significado al proceso comunicativo en su conjunto.

Esto trajo como consecuencia la limitación en la visión del significado —al mismo tiempo explicaciones demasiado generales que poco dicen— pues la semántica lógica sola no podía dar cuenta plenamente de la variabilidad y flexibilidad de la interpretación de la comunicación en diferentes contextos.

Sin embargo, fue justamente esta limitación lo que dio paso al surgimiento de la pragmática que se reconoce como moderna, la cual se desarrolla para ofrecer una comprensión más completa del significado, partiendo del reconocimiento de los aspectos dinámicos, contextuales e interactivos de la comunicación, en una relación vinculante con la semiótica y con la filosofía del lenguaje.

Al respecto la filosofía del lenguaje sobre la que reflexiona Putnam (1988), enfocando la visión hacia la correspondencia entre las ideas que se configuran como *mundos posibles* [1] y la realidad cambiante de los hablantes que participan de eventos comunicativos, en la medida en que se comprende el lenguaje, con el lenguaje y desde el lenguaje, sugiere que “los significados no están en la cabeza” (p.20), en tanto lo que queremos decir, o aquello a lo que se refieren las palabras que seguidas pronunciamos en un discurso, o que narramos por escrito, no está determinado sólo por aquello que ocurre en nuestra cabeza, sino por lo que está fuera de ella, en sus alrededores. Está sí, en el cuerpo percibiente y sintiente —cuerpo sobre el cual se asienta la reflexión teórica y metodológica de la semiótica de las pasiones de Greimas y Fontanille (1994) y las posteriores revisiones de Fabbri (1999) con *el giro semiótico*, entre otros—; cuerpo dotado de la capacidad de comprender las situaciones adecuadas con base en el conjunto de *interpretaciones admisibles*.

Putnam (1988), sigue a Kant para decir “una interpretación admisible es aquella en la que resulta ser cierto que diferentes efectos tienen diferentes causas” (p. 29). En este sentido, la constitución de lo humano se da como una amalgama de “heurísticas” (Levinson, 2004), entre lo racional-pasional de elementos metadiscursivos, significantes. El significado surge de la relación entre el lenguaje, la mente y el mundo, enfatiza Putnam (1988), más allá de la sola intención de hablante, o de la articulación gramatical y sintáctica de un conjunto de oraciones en un discurso. Al mismo tiempo, permite evitar caer en el relativismo extremo, que afirma que no hay verdad objetiva y que todas las interpretaciones son igualmente válidas. Así también permite reconocer que existen múltiples perspectivas válidas sobre el significado, pero que estas perspectivas están delimitadas tanto por el contexto lingüístico, como por el contexto cultural en el que surgen.

En este mismo orden de ideas Levinson (2004) habla de *significados presumibles* y construye una serie de argumentos que separan a la semántica de la pragmática en cuanto a la función que cada uno cumple en relación con la explicación del significado. En estos términos Levinson argumenta que, además del significado literal de un enunciado, los participantes de un evento comunicativo también comunican una serie de significados presumibles, que son suposiciones e inferencias que se hacen sobre la base del contexto y el conocimiento compartido; es decir sobre la base de un conjunto de “heurísticas” que no son otra cosa que “fondo de suposiciones y creencias” (Putnam, 1988).

Veamos al respecto, por ejemplo, como la intención más que un concepto que indica la determinación de voluntad sobre un orden con un fin, se discute como un punto álgido en relación a nociones complejas como “inteligencia general” o “estado mental”, debido a la ambigüedad del tratamiento de estas nociones en el campo de la filosofía moderna y la

lingüística, sobre todo por los puntos a favor y en contra acerca de la idea del “holismo del significado”; lo cual propone que el significado no puede entenderse aisladamente, sino que debe considerarse en el contexto del sistema lingüístico en su conjunto (Wittgenstein, 1963; Davidson, 1990).

Por esta razón Putnam (1990) va sobre la argumentación y fundamentación de la complejidad de los problemas de interpretación como problema del significado, considerando que el concepto o la representación de una idea que busca significar “tiene una identidad a través del tiempo, pero no una esencia” (p. 38). Explica la identidad como un elemento complejo entre las posturas filosóficas de la condición de ser en el mundo y los estados de percepción y cognición, en un largo trayecto de decantación en su hacer argumental, en el cual Putnam (1999) reflexiona acerca de estados mentales, estados computacionales, funcionalismo, pragmatismo, realismo, realidad y representación de la condición de verdad. Aspectos que se tejen en una trenza de tres cabos de estados pasados, presentes y futuros compuestos por una serie de experiencias en proyección de influencias mutuas entre cada estado, no estáticas ni predeterminadas.

Asimismo, aborda la esencia, en cuanto a la representación, como aquello que la constituye y cambia a través del tiempo conforme se suma conocimiento ampliado sobre el signo que se identifica:

Por ejemplo, nosotros creemos que las plantas contienen clorofila, conocemos la fotosíntesis y el ciclo oxígeno-dióxido de carbono, etc. Estos aspectos son fundamentales para nuestra noción actual de planta. Pero eran desconocidos hace 200 años (...) En síntesis, consideramos que el concepto “planta” tiene una identidad a través del tiempo, pero no esencia... (Putnam, 1990: 38).

De este modo, la configuración de un texto creativo, por ejemplo, y su posterior interpretación en busca de significado, parte de un simulacro de intenciones, lo cual al mismo tiempo supone para el escritor la tarea de manejarse con los universos asentados en el mundo de los receptores. Esto quiere decir que el escritor puede volcarse sobre la actualización y la selección de candidatos para asignar a las oraciones que le propone al lector en el texto, en el relato, puesto que la probabilidad de que un candidato sea actualizado es vital para el escritor. Por ello, dice Putnam (1990) “Las intenciones no son acontecimientos mentales que causan la referencia de las palabras: las intenciones (en el sentido ordinario e impuro) contienen la referencia como un componente integral” (p. 39-40). El escritor pone ante los ojos del receptor aquello que él quiere decir y por tanto busca ser comprendido; quiere que lo dicho sea admitido, verosímil en términos de la ficcionalidad del mundo que se crea literariamente en un relato y para ello orienta al receptor, al lector hacia qué camino de lectura seguir, asumiendo que el lector no es ingenuo y que él mismo como escritor tampoco lo es, pues escoge entre un conjunto de lenguaje aquello con lo que le es pertinente y posible comunicar la idea.

La contribución de Putnam contenida, principalmente, en *Representación y realidad* (1990) defiende la intención de quien habla, por ende de quien escribe; esta intención es factor determinante para generar y comprender el significado, por lo tanto el significado no es una entidad teórica y la interpretación es una práctica acompañada por un sistema de creencias y

deseos que no se pueden aislar bajo un único código lógico, cuestión que genera desencuentros con algunas perspectivas de la lógica filosófica acerca de los “estados mentales” vistos bajo la forma de estructuras computacionales [2]. Para Putnam “los estados mentales no pueden ser “programas”, pues dos sistemas físicamente posibles pueden hallarse en el mismo estado mental y tener, no obstante, “programas” diferentes” (p.18).

La existencia de una versión científica del mundo y la existencia de mundos posibles contruidos a partir del sentido común que vincula la noción de lo “real” con lo ficcional permiten admitir, como lo hace Putnam (1990), que “las cosas pueden tener algo en común en una descripción del mundo y en otra, no” (p. 23) y aun así seguir existiendo en ambos mundos y formas. Putnam abandona muchas de las ideas “fundamentales” de la filosofía clásica, como por ejemplo la concepción de “apariencia” o “realidad”, apostando a la reconstrucción del significado, a partir de la noción de sentido común que no es irreducible a términos físicos o solamente mentales. En este sentido, cabe decir que se dan condiciones posibles más que propiedades comunes demostrables sobre un fenómeno o situación que se hace intencional y particular porque está cargado por el valor de la creencia y el deseo de quien habla, de quien escribe en cooperación con quien recibe el acto comunicativo.

Hay una actuación conjunta de los componentes lingüísticos, pragmáticos, epistemológicos y metalingüísticos en el sentido y forma en la que se construye el significado, se comparte y se negocia entre los participantes de la comunicación; en tanto tiene “carácter “interactivo” el significado, en el sentido de que depende no sólo de lo que está en nuestras cabezas sino también de lo que está en nuestro entorno y de cómo interactuamos con este entorno” (Putnam, 1990: 44).

Es por lo que Putnam (1990) hace énfasis en la noción de *referencia*, como proceso dinámico, insistiendo en que no existe nada que pueda estar inmutable, pues aquello a lo que un hablante hace referencia está mediado por una o más intenciones comunicativas que trascienden la propia enunciación, por tanto, no son simples o directas. La referencia es la relación de lo expresado lingüísticamente con el objeto o entidad al que se refiere y sobre esto hay influencia pragmática de acuerdo con el contexto y la situación comunicativa, bien sea oral o escrita.

En *Razón, verdad e historia* (1988) Putnam se pregunta *¿Cómo es posible la intencionalidad? ¿Cómo es posible la referencia?*[3] para refutar la idea “tradicional” de un lenguaje mental interno y una relación directa entre palabras y objetos. Esto revela otro problema en torno al significado, que es el problema mente-mundo, cuestionando el hecho de que se puedan tener pensamientos sobre cosas del mundo externo a la mente y cómo pueden y qué pueden significar. Recurre Putnam a su experimento de “La Tierra Gemela”, retoma la idea de la intencionalidad y sobre todo de la referencia tomando como ejemplo la palabra “agua” entre personas que hipotéticamente hablan castellano, aunque no tienen los conocimientos científicos necesarios para diferenciar la composición química del agua tal y como la conocemos de otro tipo de sustancia líquida, dice Putnam (1988):

Supondré que estas gentes no poseen todavía conocimientos de química

daltónica o postdaltónica. De modo que, en particular, no disponen de nociones tales como «H<sub>2</sub>O». Entonces, tal como se usa en la Tierra Gemela, la palabra «agua» no se refiere a agua, sino a ese otro líquido (XYZ, digamos). Pese a todo, no hay diferencias relevantes entre el estado mental de los hablantes de la Tierra Gemela y los habitantes de la Tierra (en 1.750) que puedan dar cuenta de esta diferencia referencial. La referencia es diferente porque la sustancia es diferente. Por sí mismo, aislado de la situación completa, el estado mental no fija la referencia (p.22).

Quiere decir esto que los pensamientos sobre "agua" no se refieren al mismo objeto. Por lo tanto, el significado de las palabras no se determina sólo por el estado de la mente, sino también por el contacto de las personas con el mundo exterior. El significado no se reduce a un contenido mental "privado"[4], sino que está determinado por las interacciones con el mundo y la comunidad lingüística, con los hablantes. Por esta razón no puede haber una única y correcta manera de conectar las palabras con el mundo, pues el significado se negocia en el contexto de la comunicación y es susceptible de cambio, en la medida en que también se tenga la capacidad de responder a las propiedades causales de los objetos. Esto implica que nuestra mente no es un sistema cerrado, sino que está conectada al mundo de forma natural a través de nuestros sentidos, con el cuerpo que interactúa con el mundo.

La argumentación de Putnam y sus reflexiones muestran otras formas de proceder con relación a la búsqueda de respuestas ante las preguntas que se hace la filosofía del lenguaje y especialmente ante las preguntas por el significado, la noción de referencia sobre la que Putnam piensa, se orienta hacia la idea de que la referencia comporta el significado, es decir, la referencia está mediada por la intención y actualización de los estados mentales de acuerdo al contexto de la situación comunicativa, como se mencionó más arriba.

No existe hasta el momento un consenso en torno a la referencia como algo existente per se en el mundo natural, o como concepto puramente mental. Sin embargo, es clara su importancia para comprender el comportamiento e interpretación del significado, pues la referencia deja de ser aquello, algo lejano, a lo que se refiere el significado de modo estático y se problematiza al constatar que la idea mental, la intención no es algo unido a la palabra en el sentido en que están unidas las caras de una moneda. Es por ello que para el escritor representa un asunto de utilidad, pues no es un tema exclusivo de la filosofía, sino también de la lingüística, de la pragmática y de la literatura porque atañe al hablante común y corriente.

Putnam (1988) se vale de ejemplos y explicaciones matemáticas dada la naturaleza de su disciplina y por ello argumenta que la referencia se logra mediante la "fijación de la extensión" de un término. Estas extensiones son conjuntos llenos o vacíos de acuerdo con cómo una palabra, un término, funcione dentro del marco dimensional de un mundo posible. Esto implica establecer a qué entidades del mundo real se refiere el término y se realiza a través de un conjunto de convenciones sociales y prácticas lingüísticas. Es decir, la situación se vuelve mucho más compleja pues aparecen en el juego las intenciones [intensiones, (con ese) como lo puntualiza filosóficamente Putnam], las representaciones y configuración de mundos posibles, "como

entidades abstractas, extramentales" (p.25), para finalmente resolver que no se puede fijar la referencia con valores únicos o absolutos de verdad, en tanto el significado no es determinado por un sólo individuo, sino por una comunidad de hablantes que cooperan entre sí, reafirmando, al mismo tiempo, la noción de "interpretaciones admisibles"

Para Putnam (1988, 1990, 1994, 1999, 2001) son limitantes las posturas epistemológicas y ontológicas de la ciencia y la filosofía que proponen un razonamiento desde el absoluto llegando a "verdades analíticas", o a convenciones rígidas sobre "la realidad de las cosas". La filosofía tradicionalmente ha sostenido que el significado está dado por la referencia, *sine qua non*, atendiendo a una interpretación objetivada del lenguaje a partir de la determinación de las estructuras lingüísticas de la semántica. Pese a esto último, Putnam rescata para su propia reflexión aquello que considera la esencia del pensar filosóficamente, en función de la acción humana, reconociendo "que la tarea de la filosofía no consiste en alcanzar la descripción verdadera del mundo, sino en "ofrecer imágenes de la situación humana en el mundo discutibles, importantes y llenas de significado" (Polanco Barreras, 1997: 55).

Esto representa un punto de inflexión que da cabida a la filosofía del lenguaje en el paradigma pragmático apuntando, en cierto modo, a la superación de los dualismos de la filosofía moderna. De hecho, como señala Polanco Barreras, "una de las características más notables de la filosofía de Putnam —que hereda del pragmatismo— es su empeño por destruir dicotomías, destrucción que él ve como condición de posibilidad para construir una tercera vía entre el realismo metafísico o científico y el relativismo" (p. 29).

En esta tercera vía se planta la idea de la construcción y el descubrimiento, una pluralidad admisible en favor de la comprensión y el sentido asentado en el uso y conocimientos de los signos para referirse a una realidad bajo cualquier proposición que explique cómo funciona el lenguaje que emplean los participantes de la comunicación; lenguaje que, como no dice Putnam (1999), nos permite "hacernos del mundo" (p.98) con relativo éxito.

Las semillas plantadas, entonces, abren una brecha de conocimiento para la pragmática moderna que se enfoca en la naturaleza situacional, intencional e inferencial del uso del lenguaje dando cuenta de cómo los participantes de un evento comunicativo, hablantes y receptores, cooperan para atribuir y comprender significado en interacción. Sin embargo, llegar a una resolución conceptual única, definitiva de pragmática es una cuestión todavía en construcción y revisión, puesto que hay preguntas que aun cuando Lyons (1997) las plantea en el marco de la semántica lingüística, requieren atención por parte de la pragmática, por ejemplo:

¿Cuántos tipos de significado hay? ¿Todos interesan a la lingüística? ¿Y cómo se corresponden con la distinción establecida entre el significado léxico y el significado oracional (...), por un lado, y entre el significado oracional y el significado del enunciado, por otro? (p.68).

En el ámbito de estos cuestionamientos Lyons (1997) también señala una distinción que consiste en las diferencias entre significado descriptivo (o

proposicional) y no descriptivo (o no proposicional) (...) Con respecto al significado descriptivo es un hecho universalmente reconocido que las lenguas pueden ser usadas para hacer aseveraciones descriptivas, que son verdaderas o falsas, si las proposiciones que expresan son verdaderas o falsas (...) El significado no descriptivo es más heterogéneo (...) es menos esencial. Incluye lo que denominaré componente expresivo. Término alternativo. A menudo se considera que el significado expresivo, es decir, el tipo de significado por medio del cual el hablante expresa, más que describe, sus creencias, actitudes y sentimientos, cae dentro del ámbito de la estilística de la pragmática.

Esto trae a colación la posición de Austin (1955) sobre el hacer, como propuesta de acción, de actuar en función de la transformación más allá del hecho de solamente describir el mundo; fundamentalmente la condición de fortuna que acompaña a ciertas frases no se limita a describir la realidad del evento comunicativo, sino que efectivamente cambia la situación en la que se enuncian. Así la intención, se vuelve compromiso y como tal acarrea consecuencias en los procesos de vinculación e interacción.

Es interesante en este punto ver, —aun cuando no profundice en ello— las proposiciones que Putnam (1999) rescata de Austin en *Sense and Sensibilia*, texto en el que se rebaten ideas sobre la percepción y la sensorialidad como efectos conscientes de las cosas materiales; ideas además, que Warnock (1989) aborda como parte de los argumentos filosóficos constitutivos de la filosofía del lenguaje que posicionan a Austin, entre otras cosas, como visionario ante la “falacia descriptiva” de la filosofía al atisbar que el hecho de “hacer” con las palabras se corresponde a presuposiciones e implicaciones mediadas por el contexto en el que se producen; también mediadas por la autoridad de una investidura, por ejemplo, o por la condición veritativa que pueda acarrear un enunciado, revelando modos complejos del mundo y sistemas de interacción y cooperación, que posteriormente son abordados desde distintos flancos del paradigma pragmático. Por ello es necesario ampliar el espectro semántico más allá de los contenidos proposicionales de la lógica.

Contenidos proposicionales válidos en el marco del sistema lingüístico, pero insuficientes para abordar el componente expresivo del contexto profundamente semiótico y pragmático. Razones para que la pragmática, en tanto paradigma, se abra como un abanico de posibilidades con las cuales se aborda el significado expresivo, pasional, “si esto no se valorase justamente, parecería que no es posible dar una explicación semántica adecuada ni de categorías gramaticales tan comunes, aunque no universales, como el tiempo, los pronombres y el modo” (Lyons, 1997: 69).

Desde el uso moderno del término pragmática, atribuible al filósofo Charles Morris (1938), definir conceptualmente la pragmática no ha sido una tarea del todo satisfactoria como señala Levinson (1983), pues amerita una observación detallada y con cautela para no confundir los motivos para dedicarse al estudio de la pragmática, con los objetivos o el perfil general de una teoría que intente explicar facetas de la estructura lingüística; de igual modo necesita una observación detallada y una postura clara que no haga de la pragmática un saco al que van a parar todos los conceptos aparentemente

“inexplicables” o “inabarcables” de la comunicación por parte de la semántica lógica. Esto indica que la pragmática debe ser asumida como un paradigma flexible, disciplinar, amplio, tan amplio, que no se abarca en una sola definición, pero que incita a la reflexividad sobre aquello que la ocupa: el significado.

En este sentido, como apunta Escandell Vidal (1993) “la pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical: nociones como las de emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto verbal, situación o conocimiento del mundo van a resultar de capital importancia” (p.16).

Para Reyes (2007) “la pragmática se ocupa de estudiar el significado lingüístico, pero no el significado de las palabras aisladas de contexto, ni de las oraciones aisladas de contexto, sino el significado de las palabras (u oraciones, o fragmentos de oraciones) usadas en actos de comunicación (...). La pragmática estudia los principios regulares que guían los procesos de interpretación lingüística. Al estudiar esos principios, la pragmática estudia también la naturaleza del lenguaje como instrumento de comunicación” (p. 8-9).

La pragmática desafía la rigidez de la semántica estructural y en este sentido, “una de las tareas de la pragmática es explicar cómo un oyente puede llegar a entender una enunciación de manera no literal y por qué el locutor ha elegido una forma de expresión no literal en lugar de una forma de expresión literal. En otros términos, la pragmática tiene como tarea describir, con ayuda de los principios no lingüísticos, los procesos de inferencia necesarios para acceder al sentido comunicado por el enunciado” (Moeschler y Reboul, 1999: 22). Quiere esto decir que la pragmática no se refiere a una categoría exclusivamente filosófica, o lingüística; puesto que sus recorridos en los caminos de las ciencias del significado parten de lo “ordinario” de la realidad de los hablantes, de quienes finalmente se desprende todo proceso reflexivo y articular de las teorías y metodologías que buscan explicar el funcionamiento del lenguaje.

Todo hablante sabe que el significado termina de manifestarse en el contexto interno del texto configurado y parte de factores extralingüísticos; por ende, el manejo de esos elementos extralingüísticos y de la propia pragmática textual forman parte del horizonte del significado. Esta órbita del significado es la que la semántica de las proposiciones no puede contemplar en su mundo de significados virtuales, potenciales asociados al sistema de la lengua. La ampliación del universo del significado abarca un amplio espectro donde todo es significativo, en la forma, en el ritmo, en el sujeto que enuncia (enunciador-enunciatario), en lo establecido por el contexto, en todo el universo semiótico finalmente.

Hay valor agregado específico en cada término puesto en uso en el proceso comunicativo, los significados no están fijos para siempre. La filosofía del lenguaje que sigue el legado de Wittgenstein y que procura reflexionar acerca de las interpretaciones filosóficas (1953) se concentran en la idea de

que “el significado es el uso” sin ánimos reduccionistas, pues esta afirmación es poderosa gracias a todo cuanto desencadena y aporta al conocimiento de las ciencias del significado, particularmente importante para la dimensión semiótica y pragmática.

El significado se actualiza constantemente en la interacción de los participantes de un evento comunicativo, al igual que las normas de uso que determinan cómo y de qué manera se emplea el lenguaje. En este accionar la dinámica del juego se hace presente y se organiza en función de mecanismos de reconocimiento de prácticas y reglas (Wittgenstein, 1953). En los estudios sobre el lenguaje se abren dos vertientes; una conduce a la presuposición lógica, semántica que fija criterios de estudio del significado independientemente de los hablantes y el contexto. Otra, que se dirige a las presuposiciones con carácter pragmático que remiten a las condiciones que se deben cumplir antes de que una frase, un enunciado se considere como un acto comunicativo en la medida en que todo cuanto lo rodea e integra significa algo para los hablantes como evento semiótico.

Lyons (1997) al respecto comenta:

La mayoría de los enunciados de la lengua, orales o escritos, dependen para su interpretación en mayor o menor grado del contexto donde se usan. Y las creencias ontológicas de los participantes están incluidas en el contexto del enunciado, no se olvide. Muchas estarán determinadas culturalmente, y, aunque normalmente se aceptan como consabidas, se pueden aceptar o rechazar. La gran mayoría de los enunciados de las lenguas naturales, reales o potenciales, tienen una amplísima gama de significados o interpretaciones, que se nos manifiestan por primera vez cuando se nos plantean fuera de contexto. Este es un punto al que los semantistas no le conceden la importancia que merece (...) para entender la semántica del lenguaje —su capacidad para expresar un significado— no basta con decir simplemente lo que cada palabra significa (p.28, 37).

Por su parte Levinson (1989) cotejando todas las posibilidades argumentativas para alcanzar una perspectiva amplia y conceptual del término pragmática señala:

El término pragmática abarca tanto los aspectos de la estructura del lenguaje dependientes del contexto como los principios del uso del lenguaje y su comprensión, que tiene poco o nada que ver con la estructura lingüística. Es difícil forjar una definición que abarque felizmente ambos aspectos. Pero esto no debería tomarse como una implicación de que la pragmática es un batiburrillo que trata de aspectos del lenguaje dispares e inconexos; más bien, los pragmatistas están específicamente interesados en la interrelación entre estructura del lenguaje y los principios del uso del lenguaje (p.236).

Es importante también destacar que la lingüística prepragmática la de Saussure, Bloomfield, Chomsky y otros, centraron la preocupación en aspectos inmanentes, tanto en el texto como en lo cognitivo. Ahora bien, lo extraordinario de todo este conjunto de argumentaciones teóricas es que, desde la aparición de las propuestas de Austin, particularmente en 1962, la opción de estudiar el significado en ámbitos extralingüísticos y en perspectivas no lógico proposicionales, adquiere relevancia y dinamiza

mucho más el curso de las relaciones de las ciencias del significado.

Con relación a esto, la atención acá se centra sobre la pragmática que se interesa por el estudio del significado en el uso del lenguaje, fundamentalmente en la confección de los textos y su posterior actualización; en el significado que genera la lengua en su funcionamiento es decir, en el significado que existe a partir del acto de comunicación, particularmente en el acto de narrar; en la narración creativa con la cual se busca intervenir la “realidad” referencial de aparente equilibrio con el propósito de desestabilizarlo. Es decir, se asume la consideración de la pragmática como paradigma volcado a la desenvoltura de la narración, por ejemplo, proporcionando interpretaciones a la proposición-contexto, en la que bien se presenta la necesidad de explicar y asumir el significado desde distintas vertientes, fundamentalmente semióticas.

El proceso de actualización, como lo hacen notar Eco (1992) Merrell (1998) Putnam (1999), indica que no hay una identidad absoluta del signo, en tanto cada lectura, o reiteración de un signo en el marco de una construcción “real” narrativa, semiótica, por tanto; se gestan una cantidad infinita de posibilidades de significado que se limita, o se adecua entre los participantes del evento comunicativo de acuerdo al contexto, a las convenciones y reglas que se proponen bajo principios cooperativos, en los cuales la pertinencia y la relevancia de lo dicho nace de las experiencias y el conocimiento compartido, por tanto la interpretación, la actualización del significado está sujeta a negociaciones y cambios en el punto de vista de emisores e intérpretes.

Cuando se trata de un discurso escrito, el texto debe aportar unas condiciones que le permita ser actualizado en el marco de los límites aspirados por el emisor, por el escritor, particularmente. El escritor es responsable de articular los elementos narrativos de la ficción, del imaginario, con la consistencia lógica y coherencia interna de lo dicho; la relevancia de lo narrado bajo el modelo narrativo y la suficiente información sobre el mundo que se produce, sabiendo que el papel del lector es activo y que su interpretación como receptor va de la mano de la experiencia, de aspectos culturales, sociales y de aspectos emocionales. El escritor construye una trama narrativa de principio a fin, motivado por la necesidad de comunicar por escrito y para ello planifica una estructura que más allá de organizar la estética de su discurso, le permite darle al texto la autonomía de “imponer restricciones a sus intérpretes [en tanto] los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor)” (p.18).

A razón de esto, el papel tanto de la semiótica y particularmente de la pragmática, en el marco de los estudios del lenguaje, es extensivo y expansivo como lo deja ver Levinson (1983), pues donde quiera que se intente trazar una frontera única, se abre un camino que, de algún modo, se enlaza con los aspectos del contexto bien sea para ofrecer explicaciones funcionales, o principios generales de la cooperación en la interacción. Siendo así que la pragmática dota a la lingüística, de herramientas con las cuales se puede explicar el *acto de habla*, cuestión que no puede explicar por sí sola la proposición lógica. En este sentido la función paradigmática de la pragmática acoge a la semiótica como metodología para dar soporte a la construcción

reflexiva sobre la acción comunicativa oral y escrita.

Dado el seguimiento que Levison (1989) le ha dado al término *pragmática*, en busca de comprender el proceso que pretende ser englobado en un concepto, parte del hecho que pragmática, según sea el caso se muestra como una noción ampliada y flexible.

Puede ser desconcertante la diversidad de posibles definiciones y la falta de límites claros, pero esto no es de ninguna manera un fenómeno inusual (...) así como tradicionalmente, la sintaxis se ha considerado como el estudio de las propiedades combinatorias de las palabras y sus partes y la semántica como el estudio del significado, asimismo la pragmática es el estudio del uso del lenguaje. Una definición de este tipo es igual de buena (o mala) que las definiciones paralelas de sus términos hermanos, pero es apenas suficiente para indicar a qué se dedican realmente los practicantes de la pragmática: para descubrir esto, como cualquier disciplina, uno debe echar una ojeada (pp.4-5).

### 3. Paradigmas pragmáticos: actos de habla, cooperación e implicaturas

En este sentido, se pueden distinguir tres herramientas, o caminos teóricos y metodológicos fundamentales, por mejor decir, que conducen hacia la comprensión del significado, y cómo este se atribuye a situaciones comunicativas, sin obviar la complejidad y dinamismo de la interacción discursiva, a partir de la noción de *pragmática* en tanto paradigma. Estos caminos son la teoría de *los actos de habla*, las *máximas conversacionales*, y las *implicaturas conversacionales*, en el entendido de que cada una de estas teorías, lo que les atañe y se desprende de ellas, conforman los cimientos del paradigma pragmático.

Grosso modo, la intención de descomponer el hecho de hacer cosas con palabras de Austin (1955) y posteriormente la postura ante el lenguaje asumida por Searle (1969) con *la teoría de los actos de habla* —profundizando sobre los alcances de Austin—, son una categorización de las intenciones que se realizan con enunciados lingüísticos. Se dividen en *actos locutivos*, es decir, el acto de producir sonidos o palabras; *actos ilocutivos*, o el acto de realizar una acción mediante el habla, como por ejemplo prometer, preguntar, afirmar algo en un momento dado, o escenario específico; y *actos perlocutivos*, así el efecto que tiene el acto ilocutivo sobre el receptor.

Esta clasificación permite analizar no sólo lo que se dice, sino también lo que se hace mediante el lenguaje, bajo principios reflexivos que más que oscurecer, enriquecen la comprensión de la producción de significado y sentido de la comunicación, pues como señala Searle (1969) “cualquier cosa que pueda querer decirse puede ser dicha” (p.28) y lo que resulta verdaderamente interesante de esto es identificar todo cuanto está alrededor de lo dicho y las circunstancias en las que se expresa.

Esto que se dice, comporta una serie de mecanismos de selección entre candidatos; es decir una entidad, entre muchas, infinitas entidades —si asumimos la postura de una semiosis ilimitada, por ejemplo—; que se considera potencialmente adecuada para cumplir un determinado propósito, ya que son propuestas de significado conceptualmente compatibles con la

intención comunicativa. Estos candidatos son propuestas de significado que le son dadas al receptor para que adecue su interpretación al contexto de la comunicación. A su vez el escritor ha pensado y escogido entre candidatos para marcar ante el lector el camino de la interpretación preferida, aun cuando no tenga la certeza del impacto y la consecuencia que tendrá este impacto en el lector.

En vista de que un candidato “para una teoría pragmática de los actos de habla lo constituye un enfoque que trata de los actos de habla como operaciones (en el sentido de la teoría de conjuntos) en un contexto, es decir, como funciones de contextos a contextos” (Levison 1989: 264); no es una entidad fija de significado, sino una forma del significado, entre tantas posibilidades.

El escritor se vale de ello para establecer una dinámica de retroalimentación que busca la comprensión del significado de lo manifestado en un relato. Muchas veces se vale de “frases rituales” que se han asumido como obvias en tanto forman parte de una declaración “performativa” en la que se asume un saber sobre el significado de lo dicho, como lo propone Austin (1962); y la mayoría de las veces selecciona y pone en funcionamiento en el texto candidatos que desde su propia intencionalidad como escritor provocan en el lector un movimiento patémico. Hay en la escritura una configuración de sentido que involucra la cooperación, a partir de la relación con un “otro” y parte de la observación, de la vinculación. “Parece, más bien”, dice Austin, “que creer en otras personas, en la autoridad y en el testimonio, es una parte esencial del acto de comunicar, un acto que todos realizamos constantemente” (Warnock, 1989: 33). Con lo cual se respalda la idea, también de Austin, de que “las posibilidades de los actos de habla son más numerosas de lo que cabría esperar (p. 36).

Por lo tanto, no hay un sólo camino, ni un único final con relación al sentido, al significado, porque el conocimiento de la lengua nunca es absoluto incluso para sus propios hablantes. Lo que se presupone, a partir de la selección de un candidato, por encima de otro candidato en el evento comunicativo importa en tanto hay condiciones particulares y convenciones contextuales en el mundo creado, principalmente cuando hablamos del mundo que se crea en la escritura de ficción. En este sentido, el conjunto de operaciones pragmáticas se pone en funcionamiento con el propósito interpretativo más que explicativo del significado en acción.

Por su parte, Grice (1975) aborda la pragmática conversacional sosteniendo que la comunicación se rige por el *principio de cooperación* entre los participantes del evento comunicativo y en ello se presentan máximas, que suponen la existencia de hablantes ideales capaces de cumplirlas recíprocamente en una conversación; asimismo, capaces de reconocer cuando la máxima se quebranta y qué sucede con esto, qué consecuencias acarrea al sentido de lo dicho.

Las máximas conversacionales son principios implícitos que guían la comunicación efectiva entre hablantes, incluyendo la máxima de cantidad, o dar tanta información como sea necesaria, pero no más; la máxima de calidad, correspondiente a no decir cosas que sean falsas; la máxima de relevancia que

se corresponde con ser relevante y por ende pertinente; y la máxima de manera que invita a ser claro, evitando ambigüedades.

Grice (1975) destaca que la comunicación efectiva no depende solamente de las palabras utilizadas, sino también de la intención comunicativa del hablante y de la habilidad del receptor para inferir el significado implicado. Es por ello que la pragmática conversacional pone énfasis en la inferencia comunicativa y en cómo los interlocutores cooperan para interpretar lo dicho, considerando aspectos como las implicaturas conversacionales, es decir, lo que se sobreentiende más allá de lo dicho explícitamente, y la relevancia de la información en la interacción. Este enfoque pragmático permite entender cómo se crea significado en la comunicación cotidiana, procurando la comprensión compartida más allá de las palabras dichas.

Dada la importancia que reviste a la propuesta de Grice (1975) en el ámbito de la pragmática y la preocupación por la eficacia de los procesos comunicativos, Sperber y Wilson (1986, 2004) asumen la revisión del principio de cooperación para ampliar su alcance y consideran que la comunicación se guía tanto por el cumplimiento de las reglas implícitas de la conversación, como por la búsqueda activa de interpretaciones y producciones comunicativas que sean altamente relevantes para el receptor con el menor esfuerzo cognitivo posible.

La teoría de relevancia supone entonces superar las máximas de Grice y atender a los grados de importancia de lo dicho según representen intereses reales entre los participantes de la comunicación, agrupando la orientación de cada máxima de Grice en un sólo principio, el principio de relevancia. En palabras de Sperber y Wilson (1986, 2004):

La tesis central de la teoría de la relevancia es que las expectativas de cumplimiento de la máxima de relevancia que suscita un enunciado deben resultar tan precisas y predecibles que guíen al oyente hasta el significado del hablante. Su objetivo es explicar en términos cognitivos razonables a qué equivalen esas expectativas de relevancia, y cómo estas pueden contribuir a una visión empírica aceptable del proceso de comprensión (p. 240).

Lo relevante, en este sentido, hace referencia a lo visible del contexto y verdaderamente llamativo para la atención de los hablantes, sobre todo aquello que represente un esfuerzo mínimo de interpretación y comprensión, más cercana al mismo tiempo a hablantes de la realidad cotidiana, menos idealizados por la estructura que segmenta la comunicación con fines explicativos.

En el mismo orden de importancia, en el marco de la *teoría pragmática* de Grice (1975), se encuentra el concepto de *implicatura conversacional* que como camino teorizado es, entre otros, ampliamente abordado por Levinson (1983, 1989). Las implicaturas conversacionales es un concepto central de la pragmática moderna. Son inferencias que se generan de manera indirecta, a partir de lo que se dice explícitamente en un enunciado, pero que no son una parte explícita del contenido semántico de las palabras.

Se pueden asumir también las *implicaturas*, como conclusiones que los

interlocutores sacan sobre lo que se quiere decir más allá de lo dicho literalmente, esto nace naturalmente del contexto, de las asociaciones culturales, de las expectativas de los hablantes, de la dinámica o el juego del discurso; también influyen el espacio, la familiaridad y la creatividad y el componente literario de los textos, en los que además el pacto de lectura nutre, de cierto modo, a la implicatura. Grice (1975) distingue entre dos tipos de implicaturas; las implicaturas convencionales, que son predecibles en función de reglas culturales y sociales, y las implicaturas conversacionales, que surgen por la propia interacción comunicativa y se basan en el principio de cooperación y en las máximas conversacionales.

Por su parte Levinson (1983, 1989, 2004) profundiza y desglosa la teoría de Grice (1975), con relación a las implicaturas conversacionales y la enriquece considerando el contexto cultural, social y cognitivo en el que se desarrolla la comunicación. Levinson defiende la noción de una implicatura conversacional generalizada (ICG); “una implicatura generalizada es, realmente, una inferencia por defecto, aquella que recoge nuestra intuición sobre una interpretación preferida o normal. Hoy en día la noción de interpretación preferida no goza de una especial actualidad en la teoría del lenguaje” (p.35). Asimismo, Las implicaturas, dice Levinson (2004), deben ser: predecibles; cancelables; defectibles; reforzables y no separables. Por tanto, todos tenemos que enfrentar las implicaturas en el marco de procesos de comunicación, pues no son opcionales; son componente dinámico del significado, del lenguaje en uso.

Sin importar el desempeño de la persona como escritor o como lingüista, las implicaturas han sido una manera de explicar el significado fuera del marco del significado proposicional. Cuando se escribe o se habla aparecen implicaturas que dan coherencia y fuerza al significado. Un texto literario está cargado de significados implicados y presuposiciones. Por ejemplo, una oración como “miré el reloj; eran las dos y cuarto” implica una fijación en el tiempo, a simple vista, pero si ampliamos la heurística, la carga comunicativa aumenta al saber que estas palabras aparecen en el contexto narrativo del cuento *El Aleph* (Borges, 1975), entonces el narrador está preocupado por el tiempo y no puede separarse del hecho de mirar el reloj desencadenando, en el lector, una serie de interpretaciones, filosóficas si se quiere, alrededor del relato, concentrado en la noción del infinito, en el tiempo que contiene todos los tiempos.

En este camino Levinson se vuelve, en cierto modo, detractor de la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson, y resalta a su vez otro concepto de gran valor en la pragmática moderna, la *presuposición*, abordado ampliamente también por Lyons (1997) en sus estudios sobre semántica lingüística.

Las presuposiciones son enunciados o supuestos que deben ser aceptados por los participantes de la comunicación para que una oración tenga sentido, concentrándose en explicar cómo funciona en el sistema comunicativo el hecho de que existan suposiciones o información previa que se da por sentada en un enunciado lingüístico y que se considera como conocimiento compartido entre los participantes del evento comunicativo, una especie de pacto tácito en el que no sólo intervienen las palabras, sino todo el cuerpo. La *presuposición* como concepto es estudiada como una doble

dimensión entre la vertiente pragmática y la lingüística textual, lo cual la convierte en una piedra de toque en los procesos argumentativos de las relaciones entre lógica, filosofía del lenguaje, semántica y pragmática moderna.

Tiene así la presuposición, se puede decir, un papel interactivo en la estructuración textual y en la forma en cómo se comparte y se asume el significado en la comunicación. Las presuposiciones incitan a la variación del sentido de lo dicho en la comunicación, por tanto, en el ejercicio dialéctico de la narración juega un papel fundamental como bisagra entre el significado lógico, el significado presumible y el estado de equilibrio que se pretende entre la interacción que permanentemente se sostiene entre grupos sociales.

Sin embargo, cuando se da un proceso de intervención creativa, por ejemplo, en el hilo del discurso textual, surge la inestabilidad y se suscitan otros procesos de rebeldía ante lo estático, a partir de estados de revelación —término que proviene de la semiótica de las pasiones— que vive el sujeto que siente y escribe. Estos instantes de revelación son posibilidades de transformación ante la incidencia de las modalidades del poder y el saber en el sujeto social. El sujeto que vive la revelación toma o no la decisión de romper el equilibrio, quebrantar el orden establecido y acoplar nuevas rutas en el devenir del discurso; sabiendo que esa revelación es en principio puramente sensitiva, se instala como sensación y es el sujeto el que se verá éticamente, pragmáticamente, vivencialmente, en la disyuntiva de “intervenir” o no en un estado del mundo con el que se siente “tenso”. El mundo es el estado de mundo tal como cree que es, no como es en sí, metafísicamente.

En el ámbito de la semiótica, las modalidades del querer, el saber, el deber y el poder, si se consideran desde una perspectiva diferente a la categorización racional, permiten que desde el discurso se pueda inferir la posición de quien narra frente a lo narrado y de allí el devenir de la actuación de los personajes, de los participantes del relato respecto a los acontecimientos que se presentan. En este sentido “al considerar los efectos de sentido pasionales, parecen obedecer [las modalidades] a otros modos de organización, más “configuracionales” que propiamente estructurales” (Greimas y Fontanille, 1994: 31), las modalidades proyectan sobre el relato el movimiento interior pasional sobre el cual se narra; con lo cual es posible, también, mirar por un lado, la dinámica narrativa abarcando la forma en que se construye la temporalidad, la progresión y la dinámica de los eventos narrados, es decir la actualización.

Por otro lado, apreciar las variaciones que ocurren en la manera en que se desarrolla la trama del relato, y el modo en que son percibidas circunstancialmente las situaciones narradas por parte de los personajes y de la misma manera el modo en que son percibidas por el lector receptor, quien a partir de resonancias simbólicas del discurso puede cambiar su horizonte de expectativas aceptando, o no el despertar de sus propias pasiones y proyecciones a través del discurso.

Volviendo a la presuposición, Levinson (1983) presenta el recorrido histórico sobre la concepción del término de la presuposición pragmática o

implicatura, mostrando las características que la hacen notable en la práctica comunicativa, yendo desde la veracidad del enunciado del que es parte, hasta las bondades pedagógicas que ofrece a los procesos de enseñanza para la comprensión del significado de las formas, de lo que comunican. Mostrando una vez más que los discursos, aun cuando lo pretendan, no son acabados, inamovibles o permanentes. Por lo tanto, como lo enfatiza Putnam (1990) “El significado es interactivo. El entorno desempeña por sí mismo un papel en la determinación de aquello a lo que se refieren las palabras de un hablante o de una comunidad” (p.68). Nada está dicho de una vez y para siempre; al respecto toda intervención que vaya sobre el equilibrio de las distintas formas en las que nos comunicamos y que nos distinguen como grupos sociales, procura desestabilizar, movilizar los cimientos que sostienen al significado.

De este modo narrar es irrumpir en mundos ya narrados e instaurados como predominantes, arraigados en los mundos colectivos. Para quebrar su duratividad, su poder y su saber en tanto fondo narrativo estable, con un estado de incitación hacia los participantes del evento comunicativo a rebelarse ante las modalidades del poder y generar mecanismos de negociación para la interpretación del significado y la generación de sentido de lo dicho, produciendo nuevas capas de significado, de perspectivas, que dan paso a reinterpretaciones, ajustes semánticos, pragmáticos que contribuyen a que se perciba el significado como una construcción dinámica.

Esta idea de intervención juega un papel activo en el enriquecimiento y la adaptación del significado subrayando la relevancia de la interacción en la construcción del sentido y la interpretación de los enunciados lingüísticos, lo que sería la interacción de “uno” con el “otro” en un entorno dinámico (Putnam, 1990); teniendo en cuenta que ese entorno no es solamente social, cultural; sino también una representación del sujeto corporeizado, percibiente y sintiente, sobre el cual recaen las posturas teóricas de la semiótica de las pasiones.

## NOTAS

[1] La noción de mundos posibles que se sigue en este documento corresponde a la visión de la filosofía del lenguaje y la pragmática, actualizada a partir de las reflexiones de Wittgenstein. Los mundos posibles son mecanismos para la comprensión del significado, al respecto Putnam (1988) dice “los mundos posibles, los conjuntos y funciones han de concebirse como entidades abstractas extramentales y no confundirse con representaciones o descripciones de estas entidades” (p.26). Desde el punto de vista literario el mundo posible se abre ante la ficción y con ello la virtualidad de expansión de los límites de lo narrable y narrativizar la realidad, a partir de las emociones, por ejemplo. Desde Kripke (1980) que se abre a la noción de mundos posibles para analizar el significado de las proposiciones modales, hasta Putnam (1988) que se concentra en las extensiones que puede tener cualquier mundo posible para saber cómo funciona el significado en ese mundo; la noción de mundo posible abre un abanico de posibilidades de interpretación de la configuración del significado. Esta noción de mundo posible se aleja totalmente del fin teológico que le asignase Leibniz, como apunta Lyons, (1997) para hacer notar que “Los mundos posibles se identifican desde un determinado punto de referencia” (p. 262) y por tanto son

competencia de las ciencias del significado.

[2] Putnam llega a esta resolución luego de transitar un camino largo y arduo de reflexión filosófica y lógica, que bien se puede apreciar, por ejemplo en su texto de 1963 (1983) *Cerebro y conducta*, o *La vida mental de algunas máquinas* (1981); mostrando siempre una tercera salida de reflexión ante los acostumbrados dualismos de la filosofía moderna; de este modo su propia lógica de argumentación se piensa y se reescribe para avanzar en procesos de conocimiento desde la evolución y en algunos casos desde la aniquilación de las ideas erradas sobre la construcción y representación del pensamiento en el lenguaje computacional. Putnam decide desistir de propuesta de que los procesos de significado pueden llevarse a la formalidad del lenguaje computacional porque no hay manera de formalizar las emociones, los deseos humanos. De este modo asume la responsabilidad de sus comunicaciones y proyecta una nueva forma de autocrítica; por esto, entre otras cosas, se deslata de las ideas del realismo lógico, del funcionalismo, en gran medida, hasta llegar en su última etapa de reflexión a un “realismo del sentido común” como señala Polanco Barreras (1997) “que dé cuenta de las genuinas intuiciones del conocimiento ordinario sin caer en los excesos del cientificismo, ni en el escepticismo posmoderno” (p. 167).

[3] El sentido de estas reflexiones están presentes en otras obras del mismo autor pues todo su pensamiento filosófico se concentra en el significado abordado desde distintas posturas filosóficas y pragmáticas.

[4] En *Razón, verdad e historia* (1988) Putnam hace uso de las palabras “privado” y “público” para referirse a la condición de los símbolos que se utilizan cotidianamente en medio de una explicación sobre lo que es el concepto. “Atribuir a alguien un concepto o un pensamiento es algo completamente distinto de atribuirle alguna «representación» mental, alguna entidad o evento susceptible de introspección. La razón es decisiva para sostener que los conceptos no sean representaciones mentales que se refieran intrínsecamente a las cosas es que ni tan siquiera son representaciones mentales. Los conceptos son símbolos que se usan de cierto modo; los símbolos pueden ser públicos o privados, entidades mentales o físicas, pero aun cuando los símbolos sean «mentales» y «privados», el propio símbolo, con independencia del uso, no es el concepto. Y los símbolos no se refieren de por sí intrínsecamente a ninguna cosa” (p.19).

## Referencias

- AUSTIN, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica. Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. Recuperado de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- BORGES, J. L. (1975). *El Aleph*. Alianza Literaria
- DAVIDSON, D. (1984). *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*. Gedisa
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Anthropos, Universidad Nacional de Educación a Distancia
- FABBRI, P. (2000). *El Giro Semiótico*. Gedisa.
- GARCÍA CONTTO (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Instituto de Investigaciones científicas. Universidad de

Lima

GOODMAN, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. La balsa de la Medusa

GRICE H. P. (1975). Lógica y conversación. En *La búsqueda del significado*. Lecturas sobre filosofía del lenguaje

GREIMAS, A. J., & FONTANILLE, J. (1994). *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI Editores.

HONDERICH, T. (1995/2001). *Enciclopedia Oxford de filosofía*. Tecnos.

KRIPKE, S.A (1972/1980) *Naming and Necessity. Revised and enlarged edition*, Oxford, Basil Blackwell Ltd.

LEECH, G. (1997). *Introducción a la pragmática*. Universidad de La Rioja.

LEVINSON, S. (1989). *Pragmática*. Editorial Teide.

— (2004). *Significados presumibles. La teoría de la implicatura conversacional generalizada*. Gredos.

LYONS, J. (1997). *Semántica lingüística. Una introducción*. Paidós.

MÁRQUEZ, V. (2020). (Comp.). *Solo en la encrucijada soy un centro*. Fundación Editorial El Perro y la Rana

MERRELL, F. (s.f.). *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Colección de Semiótica Latinoamericana. Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

MOESCHLER, J., & REBOUL, A. (1999). *Diccionario enciclopédico de pragmática* (M. L. Donaire Fernández & M. Tordesillas Colado, Trans.). Arrecife.

MORRIS, C. (1938). *Fundamentos de las teorías de los signos*. Paidós

MUÑOZ SÁNCHEZ M. T. (2009). La crítica Wittgensteiniana al lenguaje privado. En *Claves del Pensamiento*, año III, núm. 5, junio, pp. 71-82.

ONU (2015). Objetivos de desarrollo sostenible. Recuperado de [https://www.undp.org/es/sustainable-development-goals?gad\\_source=1&gclid=CjwKCAiA75itBhA6EiwAkho9e4RN\\_R\\_ktSbnsxMYKFDqbDs\\_nmb5eu8kS1ej4cakFKdqoVfQy21quRoCfdkQAvD\\_BwE](https://www.undp.org/es/sustainable-development-goals?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA75itBhA6EiwAkho9e4RN_R_ktSbnsxMYKFDqbDs_nmb5eu8kS1ej4cakFKdqoVfQy21quRoCfdkQAvD_BwE)

POZUELO YVANCOS, J.M (1994). La ficcionalidad en la poética contemporánea. En V. J. Benet y M. L. Burguera (Eds). - [Castelló]: Publicacions de la Universitat Jaume I, D. L.

POLANCO BARRERAS, R. (1997). *Realismo y pragmatismo: Biografía intelectual de Hilary Putnam* [Tesis doctoral, Universidad de Navarra].

PUTNAM, H. (1981). La vida mental de lagunas máquinas Cuadernos de Crítica (15) UNAM

— (1963/1983) Cerebro y conducta. *Cuadernos de Crítica* (23) UNAM

— (1988). *Razón, verdad e historia*. Tecnos.

— (1990). *Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo*. Gedisa.

— (1994). *Las mil caras del realismo*. Paidós.

— (1992/1999). *El pragmatismo. Un debate abierto*. Gedisa.

— (1999/2001). *La trenza de tres cabos*. Siglo XXI

REYES, G. (2007). *El abecé de la pragmática*. 7ma Ed. Cuadernos de Lengua Española 23. Arcolibros

SEARLE, J. (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Planeta [Título original: *Speech Acts. Essay in the Philosophy of Language* (1969). Traducción: Luis M. Valdés Villanueva. Ediciones Cátedra]

SPERBER, D. Y WILSON, D. (2004). Teoría de la relevancia. *Revista de Investigación Lingüística*, VII, 237-286

WARNOCK, G. J. (1989). J.L. Austin. *The Arguments of the Philosophers*. Routledge.

WITTGENSTEIN, L. (1963). *Philosophical Investigations* (Vol. II, Trans. G.E.M. Anscombe). Oxford: Basil Blackwell

ZILBERBERG, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Trad. de Desiderio Blanco. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima [En el original en francés: *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM, 2006].

## [ARTÍCULO]

# Análisis semiótico comparativo entre la novela y la película de *El Padrino*

**Patricia Monserrat Laguna Gómez**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)

Email de contacto: 0934392k@umich.mx

**Recibido:** 20 de octubre, 2024

**Aceptado:** 5 de diciembre, 2024

**Publicado:** 30 de abril, 2025

**Semiotic analysis between the novel and the movie *The Godfather***

**Cómo citar este artículo:**

Laguna Gómez, P. M. (2025). Análisis semiótico comparativo entre la novela y la película de *El Padrino*. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 67-80.

## Resumen

Este artículo examina el proceso de transcodificación narrativa entre la novela *El Padrino* de Mario Puzo y su adaptación cinematográfica dirigida por Francis Ford Coppola. El análisis se centra particularmente en la sustitución del sacramento de la confirmación (presente en la novela) por el del bautismo (en la película), interpretando esta modificación como un giro simbólico de gran potencia semiótica. Mediante la teoría de los campos suprarregulados de producción semiótica (CSPS), se explora cómo la dimensión simbólica y ritual del bautismo permite una articulación narrativa que refuerza la transformación del personaje de Michael Corleone, a quien se le configura como heredero ungido del poder familiar. La escena del bautismo, intercalada con los asesinatos orquestados por Michael, representa una síntesis visual y semántica entre lo sagrado y lo profano, marcando la transición de un viejo paradigma basado en el honor (Vito Corleone) hacia uno centrado en el poder absoluto y la eficacia violenta (Michael Corleone).

## Palabras clave

Transcodificación; Bautismo; Narrativa audiovisual; Poder; Ritual.

## Abstract

*This article analyzes the process of narrative transcodification between Mario Puzo's novel The Godfather and its cinematic adaptation directed by Francis Ford Coppola. The focus lies on the substitution of the sacrament of confirmation (present in the novel) with baptism (in the film), interpreted as a symbolic shift with powerful semiotic implications. Using the theoretical framework of Supreregulated Fields of Semiotic Production (CSPS), the study explores how the baptism ritual reinforces the transformation of Michael Corleone into the anointed heir of the Corleone family. The baptism scene, intercut with the murders ordered by Michael, creates a visual and semantic synthesis of the sacred and the profane, marking the transition from an old paradigm rooted in honor (Vito Corleone) to a new one driven by absolute power and violent efficiency (Michael Corleone).*

## Keywords

Transcodification; Baptism; Audiovisual narrative; Power; Ritual.

## Introducción

La principal pretensión en este trabajo es analizar la inclusión de simbolismos religiosos en los textos de *El Padrino*, novela de Mario Puzo publicada en el año 1969, y su subsecuente traslado al formato cinematográfico por el director Francis Ford Coppola en el año 1972. Nos centraremos principalmente la comparación entre los rituales de confirmación y bautismo que podemos encontrar en ambos formatos, resueltos de manera diferente, coadyuvando en la narrativa con una diferencia automática como lo menciona Robert Stam.

En la adaptación, el cambio de un medio de una sola pista, únicamente verbal como la novela, a un medio de múltiples pistas como el cine, que puede representar no sólo con palabras (escritas o habladas) sino también con música, efectos de sonido e imágenes fotográficas móviles, explica la dificultad, y se puede sugerir incluso la inconveniencia, de la fidelidad literal. Junto con las diferencias semióticas, las contingencias materiales y prácticas también hacen que la fidelidad en la adaptación sea virtualmente imposible (Stam, 2009: 40).

Mientras que en el libro de Puzo, el ritual al que Michael Corleone asiste (dentro de la finca y resumido escuetamente en ocho renglones) es la confirmación de su sobrino, hijo de Conny y Carlo, su hermana y cuñado respectivamente, en la película, el ritual católico es el bautismo de su mismo sobrino, en una iglesia neoyorkina y, de forma magistral, con la inclusión de una simetría simultánea con el asesinato de los jefes de las demás familias del crimen organizado, con la finalidad de establecer una nueva era en que la familia Corleone se convierta nuevamente en dominante.

Tanto la transcodificación como la función de los campos suprarregulados de producción semiótica son fundamentales para el análisis de la situación anterior tan compleja, ya que la narrativa literaria no permite la superposición de imágenes (sería muy confuso para el lector), divide dentro de la lectura dos momentos, uno seguido de otro, pero no simultáneos, mientras que al paso de formato de código narrativo digital, se permiten libertades que hacen un perfecto juego narrativo, ojo, personajes, audio, y crean un efecto de simultaneidad.

Para quien gusta de la lectura, *El Padrino* tiene de todo, desde momentos melancólicos, gestos cariñosos, hasta frialdades y violencia, perfectamente retratadas en la película, para quien gusta el medio visual. La imaginación como medio de interpretación pone a cada personaje un atuendo, un momento, hasta luz, pero el cambio a formato secuencial de imágenes hace mucho más vívida la experiencia, y ambas versiones podrían disfrutarse por igual, ligando la imagen mental creada previamente con la lectura a la vista en escena de la película, pero es imposible ser completamente fiel para quien toma el reto de adaptar un libro a una película, se buscan equivalencias que permitan el manejo y juego de la experiencia narrativa (Stam, 2009: 43 – 44). Dicho esto, no caeremos en la trampa de valorar un texto en relación con el otro, nuestra posición es un respeto absoluto a cada uno de ellos.

Por un lado, Santino “Sonny” Corleone es iracundo, imprudente, irracional y hablador; Federico “Fedo” Corleone es de carácter maleable, sumamente influenciado y el más desapercibido dentro de la familia; Contanzia “Conny” Corleone resulta ser una chiquilla mimada y la única que se toma las libertades de abrazar y hablar directamente a Vito, su padre, sin invitación y/o requerimiento; y Michael Corleone, quien siempre se ha mostrado resuelto, tranquilo, inmensamente racional y reflexivo, de muchas formas es el favorito de su padre, aunque surgen ciertas aristas entre los dos, ya que Michael, que quiere pertenecer ajeno a los “negocios” de su padre, entra a la Universidad y se enlista a la Segunda Guerra; de mucho menos nivel es Thomas Hagen, quien es llevado a la familia por Sonny, volviéndose el consigliere del Don, como llaman a Vito frecuentemente, sus hijos como símbolo italiano de cariño, y las personas ajenas a la familia como símbolo de respeto máximo.

El problema narrativo tanto del libro como la película *El Padrino*, aparte de conocer a sus personajes y su desenvolvimiento es, sin lugar a duda, la sede vacante que dejará Vito Corleone cuando muera. Aunque parece lejano, las circunstancias corren con similitudes casi inalteradas. Vito Corleone es el Padrino, porque durante su vida se toma personales los problemas de las personas que se acercan a él para tratar de resolverlos, creando un personaje frío, pero bastante empático, cuyo negocio de aceite de oliva es visitado por todos. Cuando, mediante favores hechos y cobrados, toma relevancia en el marco del crimen organizado, se convierte en un ser omnipresente que juega en multiplicidad de negocios, pero al negarse a unirse a las demás familias que controlan tanto el juego, como las drogas, las armas y el tráfico de mujeres, sufre un atentado que pone en tela de juicio a su sucesor.

Michael, quien muestra en la película y a su intérprete Al Pacino, con dudas respecto a cómo seguir, toma la decisión de asesinar a quien lastimó a su padre y huye a Italia, no por gusto sino por las repercusiones que se tomarían si se sabe que fue él quien vengó a su padre. Sufre a la distancia de su familia, la muerte de su primera esposa como un ataque directo que referencia el “sabemos que fuiste tú”, y se ve en la necesidad de volver a New York porque han asesinado a su hermano Santino y su padre, aún no del todo repuesto, necesita ayuda. La pérdida de control de sus negocios, del límite de las otras familias y sus hombres, ponen en Vito una carga que ya no es capaz de soportar y muere en una icónica escena tanto literaria como cinematográfica, mientras juega con su nieto y unas naranjas.

Pero la escena que realmente nos atañe, va mucho al final tanto del libro como de la película, y aunque en el libro es sucinta, la magnificidad con la que el filme de Coppola la maneja se queda pegada en la retina. La simultaneidad de las escenas en el filme, entre el bautismo del sobrino de Michael y el asesinato de Emilio Barzini, Phillip Tattaglia y Moe Green, aparte de otros como los guardespaldas y daños colaterales, muestran un cuasi monólogo entre Michael Corleone y el sacerdote quien, consagrandolo al niño, funge como coronación del rey.

Por igual, dentro de la práctica narrativa literaria como en la cinematográfica, Michael accede a ser padrino del hijo de Conny, su sobrino, la diferencia radica, como se dijo, en que en el libro es su padrino de

confirmación y el ritual se hace en su casa, y en la película es el bautismo y se desarrolla en una iglesia. En el segmento 2:36:21, dentro de la iglesia, en un plano lejano, es solo el niño y el sacerdote quienes se ven perfectamente iluminados, los demás son oscuros, son pecadores.

La iglesia conserva en todo momento sus tintes dorados y opulentos, un ambiente a media luz y con poca gente, el órgano sonando, el bebé llorando, el sacerdote vestido de blanco con una estola roja, representando según la fe católica la pureza, la paz, la pulcritud, el sacerdote detrás con un hábito rojo que representa la conmemoración al espíritu santo / a los mártires, y el tercer sacerdote ayudante con una estola morada, representando el tiempo de preparación, de espera, de penitencia y de oración.

Con un santo del lado izquierdo, que parece ser Nicolás de Bari, santo patrono de los niños, el sacerdote principal lanza un aire al niño, considerado como “el aliento de vida”, la preparación para recibir a Jesús, y se escucha en italiano: “Oremos”. Kay Corleone, la esposa de Michael, le retira al niño su gorro y simultáneamente, los *caporegime* y soldados preparan las armas. Se escucha al sacerdote: “Dios es omnipresente”, mientras Willie Cicci está en la barbería haciendo tiempo, se traspolo la escena entre el traje negro de Albert Neri al hábito del sacerdote.

Sigue el sacerdote: “...estamos con Cristo hasta la vida eterna, amén”. Mientras Albert Neri desempaca un arma, el sacerdote expresa: “¿crees en el espíritu santo como la iglesia católica cree en la santa comunión?”, para terminar bendecido por el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo, “encomendamos al cielo a Michael así bendecido como guardián del señor en la tierra”, mientras Neri se pone un uniforme de policía y Peter Clemenza sube por unas escaleras con una caja en la mano.

Ahora en inglés, rompiendo el protocolo, el sacerdote pregunta directamente a Michael:

- ¿Crees en Dios, padre Todopoderoso, Creador del Cielo y de la Tierra?
- Sí, creo, contesta.
- ¿Crees en Jesucristo su único hijo, nuestro señor?
- Sí, creo.
- ¿Crees en el Espíritu Santo, y en la Santa Iglesia Católica?

Mientras Albert Neri, con su atuendo de policía, mueve e infracciona al chofer de Emilio Barzini. Clemenza sigue subiendo las escaleras y Cicci camina solo hacia un salón de masajes, Rocco Lampone y otro hombre preparan dos armas. De fondo, la voz del sacerdote no se ha apagado y recita en italiano el Padre Nuestro. Willie Cicci sale de la barbería mientras unge al niño con óleos mientras comienza a llorar, el chófer recibe una multa por estar en lugar no permitido, bajando escalones viene Emilio Barzini, Cicci salido de la barbería sube las escaleras, mientras Moe Green recibe un masaje y el sacerdote recita:

- Michael Francis Rizzi ¿renuncias a Satanás?

Peter Clemenza llega a un piso en el que se abren las puertas del elevador, lanza hacia dentro con el pie a Victor Stracci y su guardaespaldas y

de la caja que carga saca una escopeta, dispara dos veces, mientras Michael contesta por el infante:

-Sí, renuncio.

Moe Green, recostado sobre su pecho por el masaje, recibe una bala en el ojo, mientras el padre pregunta:

-¿Y a todas sus obras?

Cicci, detenido al pie de una escalera, terminando un cigarro, sigue a Carmine Cuneo y lo atrapa entre las puertas giratorias de salida de un edificio y le dispara en el pecho a la altura del corazón, y Michael contesta:

-Sí, renuncio.

Los dos hombres, uno de ellos Rocco Lampone, que se preparaban con armas, entran a una habitación donde una chica y Salvatore Tattaglia (que en el libro está de pie) yacen juntos en la cama, disparan.

-¿Y a todas sus seducciones?, pregunta el párroco y Michael contesta:

- Sí, renuncio.

El expolicía Neri, que estaba levantando la infracción, saca su arma, dispara contra el chófer, contra el guardaespaldas y contra Barzini que lleva ventaja de 28 escalones, lo ve caer y corre hacia un auto que pasa por él.

-¿Michael Rizzi, deseas ser bautizado? y Michael, el padrino contesta:

-Sí, lo deseo.

Mientras se recita: "En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo", se muestran todos los cuerpos que costó la consagración. Continúa el padre: "Michael Rizzi, ve en paz y que el señor sea contigo. Amén."

Se cierra el ciclo de consagración paralelamente con el de las acciones, como si Dios le diera permiso de ser lo que es. Deja de sonar la música de órgano y en su lugar entra el repique de unas campanas; se ve la iglesia por fuera inmensamente iluminada por la luz del día y todos los invitados felices, Michael padrino besa a Michael ahijado y la frase "Besa a tu padrino" sale de los labios de Conny (2:41:40).

### Propuestas teóricas

El análisis de la traslación de material significativo de un formato a otro se hará a partir de la noción de campos suprarregulados de producción semiósica (CSPS) (González Vidal, 2012). Este término hace referencia a áreas especializadas de la cultura. Cierta tipo de conocimientos particulares que un individuo tiene. Es por lo que se activan accesos a conocimientos esenciales y se hace función de códigos determinados por el campo en el que se está trabajando.

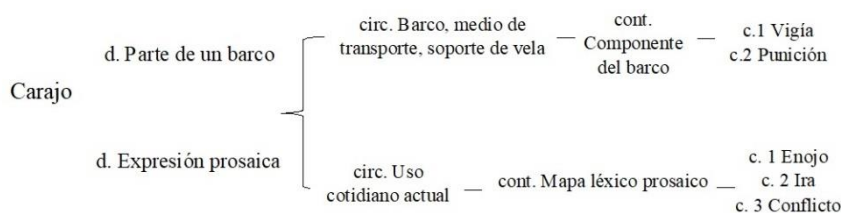
Los campos suprarregulados de producción semiósica (CSPS), como ya se dijo, son zonas especializadas de la cultura, cimentados a partir de conocimientos con información única, métodos y directrices que por medio de la experiencia acercan al humano a los fenómenos específicos de la vida social.

El contacto con la realidad no es directo, sino simbólico, y se va construyendo de acuerdo con las propias acciones y apreciaciones que el humano construye en su proceso cognitivo, de ahí que primero el sentido conforme símbolos y esos símbolos permitan al ser humano comprender el entorno a través de significaciones.

Cuando una unidad significativa ya contemplada en el universo semiótico se introduce en uno de tales subespacios, pasará por el filtro de sus regulaciones específicas, produciéndose entonces una sobre determinación; y, en el caso de instauración de código en el interior de los subespacios, intervendrán inevitablemente las regulaciones que le son particulares (quedando comprendidas automáticamente las de carácter primero) (González Vidal, 2012: 8).

Ya que los CSPS componen zonas especializadas de la cultura donde los procesos significativos-comunicativos (con todo lo que implican) se verifican con base en reglas restringidas, que les confieren un carácter individuado, es decir, atienden a un grupo determinado y no muestran una generalidad en el conocimiento considerado “común” fuera de ese círculo, no solo en sectores considerados de prestigio como la medicina, la filosofía, la propia semiótica, sino en áreas mucho más generales como la carpintería, la albañilería, la plomería y más, volviéndose códigos de acceso limitado, ya que implican tanto un grado de especialización como de experiencia.

Un ejemplo muy rústico sería en la expresión mexicanizada “vete al carajo”, esta tiene un origen náutico, cuando en la época de la navegación a vela, el “carajo” era una pequeña canastilla situada en lo alto del mástil mayor de los barcos. Desde esa posición elevada, se mantenía la vigilancia del horizonte en busca de tierra, barcos enemigos, o cualquier peligro. Cuando un marinero cometía alguna falta o era castigado, se le enviaba “al carajo”, es decir, a la canastilla en lo alto del mástil. Este era un castigo incómodo y peligroso debido a las alturas y al movimiento constante del barco: en este caso un término especializado al pasar al campo de la cultura en general se convirtió en un vulgarismo, cuyo significado real solo conocen los empleados navales. Ahora bien, en el mismo sentido tenemos a las perchas perpendiculares a los mástiles en las embarcaciones a vela que son llamadas vergas, asegurando los grútiles de las velas, usadas ahora como insulto fálico y en el mismo sentido de enviarse hacia ese espacio a una persona cuando importuna demasiado. Incluimos a continuación un esquema que nos permite vislumbrar las dos circunstancias de uso de este último signo.



d: denotación, circ: circunstancia, cont: contexto, c: connotación.

*Figura 1*

Observamos la existencia de expansiones semánticas mediante el desplazamiento de un campo a otro. Podemos citar otros casos como la exposición de Guillermo Vargas “Habacuc”, en Managua, Nicaragua en el año 2007, que consistió en la exhibición de un perro callejero en una galería de arte. El perro cambio de estatus, semánticamente hablando, y se convirtió en un objeto de observación estética. No se quiere decir con esto que eso sea una obra de arte, simplemente que al estar en esa circunstancia se activaron reglas estéticas.

En el caso que nos ocupa se encuentran involucrados dos campos: el de la literatura y el cinematográfico. Siempre que hay desplazamiento de material semántico de un campo a otro va a operar una serie de modificaciones de acuerdo con los códigos de simbolización específicos de cada campo. La literatura tiene su código fundamental en lo lingüístico; en tanto que el cine tiene un carácter pluricodicial, pues para la construcción de los mensajes intervienen o pueden intervenir de manera simultánea varios códigos de naturaleza diferente (la imagen en movimiento, la narratividad, el código lingüístico en sus variantes oral y escrita, códigos quinésicos y proxémicos...).

Podemos esquematizar la anterior argumentación de la siguiente manera:



*Figura 2*

En sentido estricto lo que tiene lugar es un fenómeno de deconstrucción, es decir, el material precedente va a ser adaptado de acuerdo con las necesidades expresivas del campo de recepción. Consecuentemente tiene lugar una tensión dialéctica, el material procedente del campo de origen intenta permanecer intacto, en tanto que el campo de recepción intentará transformarlo. Esto forzosamente va a tener repercusiones a nivel de la producción de sentido del nuevo texto.

Como se mencionó, en el presente análisis nos abocaremos a la sustitución del sacramento de la confirmación por el del bautismo, hecho que representa una variación narrativa.

Según el código de Derecho canónico, libro IV, Parte I De los sacramentos, canon 842 - significado 2: “Los sacramentos del bautismo, de la confirmación y de la santísima Eucaristía están tan íntimamente unidos entre sí, que todos son necesarios para la plena iniciación cristiana” (Vaticano, 2022). Se comprueba que ambos sacramentos tanto el del representado en el libro *El Padrino* como el de la película homónima fungen como la iniciación de un proceso consagrado.

Ahora bien, en el mismo código y libro, canon 849 se lee: “El bautismo, puerta de los sacramentos, cuya recepción de hecho o al menos de deseo es necesaria para la salvación, por el cual los hombres son liberados de los pecados, reengendrados como hijos de Dios e incorporados a la Iglesia, quedando configurados con Cristo por el carácter indeleble, se confiere válidamente sólo mediante la ablución con agua verdadera acompañada de la debida forma verbal...” (Vaticano, 2022), reconoce solo la ablución con agua como el único modo de renacer en la fe, pero, existen otros dos métodos conocidos y también aceptados por la iglesia católica con el fin de “la salvación” del alma: el del deseo o también conocido como el de la urgencia y el de sangre.

El bautismo (de método tradicional) por ablución es el que limpia el pecado original y así mismo inscribe al bautizado como miembro de la comunidad. Un igual entre sus pares. Este método con agua también puede llevarse a acabo de otras dos formas: por aspersión, mayormente realizado a muchedumbres que requieren el perdón de pecados menores por medio del salpicado de agua y la inmersión, más comúnmente realizado en personas adultas que se convierten a la fe por decisión propia sin intercesión de sus padrinos (Dalda López, 2023).

El segundo mencionado “el del deseo o urgencia” cuyo nombre lo indica, debe existir deseo del interesado y la urgencia de la muerte, pero para que este sea válido oficial el Código de Derecho Canónico, en el canon 865 – 2 establece: “Puede ser bautizado un adulto que se encuentre en peligro de muerte si, teniendo algún conocimiento sobre las verdades principales de la fe, manifiesta de cualquier modo su intención de recibir el bautismo y promete que observará los mandamientos de la religión cristiana”. Con otros cuantos vaivenes, si él sobrevive al peligro está en proceso de catecumenado, es decir previo a la comunión, y por ello deberá pasar por el aprendizaje de la fe, si, en dado caso, el sujeto muere antes de todo el proceso, y antes de recibir el bautismo, puede aun así reclamar su perdón puesto que, si verbaliza el arrepentimiento de sus pecados, está libre de culpas.

El tercero y más extraño de todos, “el de sangre” aunque sea realizado se considera “ilegal”, más que nada por su difícil forma de demostrarse: consta que un sujeto en peligro máximo e inminente se declare católico y/o cristiano justo antes de morir por medio de tormento. Sus palabras hacia Jesucristo se considerarían intercesión y la sangre derramada fungiría como sacrificio en la fe. Aunque no es un sacramento, la intercesión sería factible y sus pecados perdonados (Dalda López, 2023).

Los dos métodos anteriores no crean miembros de la iglesia, pero si dan el perdón de los pecados y la propensión a la salvación eterna. Aunque la Biblia, específicamente en el apartado dedicado a Juan, habla de otros métodos como el de la presencia del Espíritu Santo, el paso por el fuego y la sumersión extendida, las formas “oficiales” son las mencionadas por el código canónico arriba descritas.

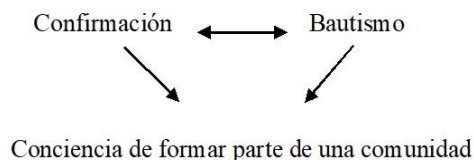


Figura 3

El rito del bautismo no es nuevo en el mundo, ya las culturas consideradas paganas, como los nórdicos, los persas, hindúes, egipcios, romanos y griegos montaban un ritual y dependiendo al Dios o Diosa al que se encomendarán harían el sacrificio recomendado por sus tradiciones. Además de que es la conversión a la fe lo que limpia el pecado, en general las culturas paganas hacían sus ritos para pedir a los dioses mejores cosechas, abundancia en animales, lluvias continuas, llevarse las sequías, etcétera, jamás entrar al cielo o el perdón de los pecados, cuyo proceso era el de morir en pelea y la sangre como método de sacrificio (Burckhardt, 2017).

Aunque los ritos paganos no atañen a nuestra investigación, es importante hacer la aclaración del papel tan importante y de suma caracterización que toma en ambos textos, libro y película, ya que es justo el perdón de los pecados y el renacer como buen cristiano lo que significa. (Burckhardt, 2017). Además de que, el método menos conocido, ya que no tenemos acceso a él directamente, es el instaurado por la iglesia para el ascenso de los reyes y reinas, como los únicos con poder de Dios sobre la tierra, en una forma muy particular para explicar las diferencias de clases sociales, pero también de guardar respeto a la institución dominante, mucho antes de las separaciones iglesia-estado. La escena mítica de la serie *The Crown*, temporada 1, episodio 4 “acto de Dios”, pone de relieve una plática donde la muy joven futura reina Isabel II le pregunta a su abuela María de Teck qué papel representa lo divino en la monarquía y la respuesta es:

La monarquía es la sagrada misión de Dios de honrar y dignificar la tierra, de dar a la gente común un ideal por el que luchar, un ejemplo de nobleza y deber que los ayude a crecer en sus miserables vidas. La monarquía es un llamado de Dios. Por eso te coronan en una abadía, no en un edificio gubernamental. Por eso te ungen, no te nombran. Es un arzobispo el que te pone la corona en la cabeza, no un ministro o un servidor público. Lo que significa que eres responsable ante Dios de tu deber, no ante el público (Jarrold, 2016).

La ceremonia de coronación es otro método de bautizo, reconocido y guardado solo para quien fungiría como soberano elegido por Dios. La unción se hace en pleno secreto, alejado de la vista pública, pues se supone que Dios mismo concede la gracia a quien marca (Hernández Ferreirós, 2015).

La secuencia de imágenes en *El Padrino*, en versión de Coppola, nos remite justo a la ceremonia anterior, las palabras en este proceso son también en latín, llevadas a cabo por el máximo exponente de la iglesia y le confiere a Michael el poder de hacer su voluntad, en este caso como padrino en la representación de “algo más grande” que los demás.

### El declive y el resurgimiento de la Familia Corleone

La inserción de los sacramentos tiene la función de enfatizar la conciencia de formar parte de una comunidad, a la que el individuo se debe en todas las circunstancias, el hecho de sustituir la confirmación por el bautismo acentúa dicha conciencia y los factores identitarios en que se sustenta la cohesión de ese grupo.

En la narración de ambos textos se manifiesta un cambio de paradigma: el de la generación de Don Vito Corleone, caracterizada por dinámicas sustentadas en el honor y el valor de la palabra, a otra en que lo más importante son las ganancias económicas (Carlé, 2001:12), esto se pone de relieve en la frase: “La amistad lo es todo. La amistad vale más que el talento, vale más que el Gobierno. La amistad vale casi tanto como la familia...” (Puzo, 1969, p. 52), dicha por el Padrino a Johnny Fontane en la versión literaria, mientras que en la versión cinematográfica se pone el mismo peso, pero en toda la escena desde que Amerigo Bonasera entra y se sienta en el despacho del Don rogando venganza contra quienes lastimaron a su hija, situación por la que Vito Corleone se siente profundamente herido, ya que, a pesar de tener un lazo de familiaridad (su esposa es madrina de su hija) es la primera vez que Bonasera lo busca sin haber alimentado el lazo afectivo durante los años pasados, evitando cualquier aspecto de solidaridad. Muy en contraste con la frase que Michael Corleone pronunciará años después: “Todo hombre tiene su propio destino”, recordando la última plática que tuvo con su padre (presente en ambas versiones), sin importar ya el lazo familiar, el crescendo del honor, sino la vicisitud de la vida que cada uno tuvo que construir de acuerdo con las circunstancias.

El declive está bien delimitado tanto en la obra literaria como en el filme, la aparición de Virgil Sollozzo, también llamado “el Turco” (por traficar drogas exitosamente desde Turquía), marca el inicio del advenimiento de una nueva época. Se acerca a la familia Corleone con la propuesta de que la familia ingrese al negocio de las drogas, la negativa de el Padrino se basa en la profesión de los antiguos valores que de cierta forma mueve sus límites morales de un lado a otro, pero nunca sin sobrepasar la racionalidad del honor y de la seguridad para los suyos, ergo Don Vito Corleone empieza a percibirse como un ser anacrónico y prescindible. Su intento de eliminación es consecuencia directa de lo anterior, marca indiscutiblemente el inicio del declive de la familia.

Encontramos que “la familia” tiene un sentido metafórico representando a la comunidad, la designación de “Padrino”, como el protector de esa comunidad y su acción de negarse a la participación en nuevas actividades, pone en entredicho su deseo de trabajar por su protectorado. Es por lo anterior que, la nueva atención de vaivén en quien ostentará el poder es tan importante para Michael, puesto que ya entiende las formas que los demás jefes impondrían y no convienen a su forma de resolver y tratar a sus allegados.

Es evidente cómo Michael Corleone es un joven soñador, que quiere permanecer ausente de todo cuanto Vito Corleone realiza para mantener las

promesas y demás actividades que ha desarrollado a lo largo de su carrera como Padrino, negando constantemente los titulares de periódico que califican a su padre como un gánster, haciendo énfasis en que son calumnias y que los escritores son personas con resentimiento al ascenso de su familia en el negocio del aceite de oliva, el cual les ha permitido mudarse de Hell's Kitchen a Staten Island, a una propiedad inmensa y privada. Luego del ataque a su padre, la observación constante de la traición orquestada por personas que desde niño él veía cercanas al Don y de "confianza", y la propia traición que se ve encarnada con la muerte de Apollonia y la muerte de su hermano Sonny, Michael rompe con su propio carácter sereno y apacible, transformándose de a poco en un hombre muy similar a su padre, salvo que Michael es mucho más cruel e intensamente frío, ausente de la empatía que podía llegar a mostrar su padre, contrastando radicalmente entre los dichos de Vito Corleone: "La amistad lo es todo" al dicho adoptado por Michael "dinero y amistad, agua y aceite", lo que marca tanto el inicio de su legado como la imponente mano dura que mantiene durante todo su "reinado", imponiendo gran peso al ritual religioso del bautismo como catarsis entre el antiguo orden y el nuevo.

Ya que la familia Corleone requiere de un nuevo liderazgo y Sonny, revelado tempranamente, previo a la muerte de su padre como no apto y debido a su impulsividad es asesinado, pese a las resistencias de Michael, es el individuo que va a adaptarse a las nuevas circunstancias y a llevar a la familia a una nueva organización dentro del paradigma emergente. Desde el ataque a su padre, Michael se obliga a ver más allá de sus propias pretensiones como rebelde y negador de las actividades de su padre, y funge como juez y verdugo. Aunque comienza a percibirse como un ser sumamente iracundo, su padre sigue vivo y habiendo aprendido de él, espera paciente a que muera para que Don Vito no se desilusione de cómo Michael prefiere arreglar las cosas, de un tajo, derramando sangre sin diálogo previo, como venganza, como repercusión directa de un ego herido, sin piedad ni empatía.

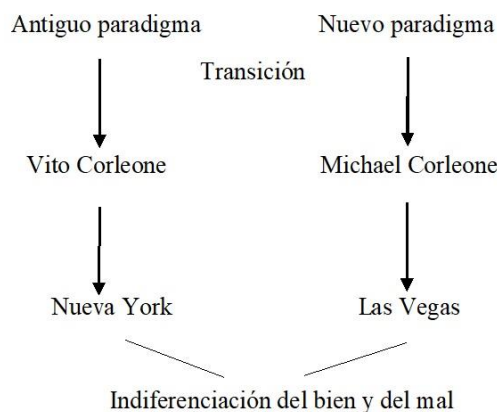
La escena que tanto nos atañe a lo largo de este trabajo hace justo la catarsis entre la muerte del viejo y el renacimiento del nuevo. El ritual del bautizo usado en el filme nos muestra la analogía debido al efecto de simultaneidad en esa escena, el derramamiento del agua bautismal y de la sangre de los jefes de las otras familias se convierte en un líquido purificador. Deben ser eliminados de la familia los traidores como Tessio y como Carlo. Así se completa un círculo de purificación, renovación y renacimiento como marcas semánticas repetidas, ya que el bautizo representa el renacimiento en Cristo, el renacimiento es el poder y la supremacía, evidenciando la deconstrucción del personaje anterior, Vito Corleone, con el nuevo.

Además, está el hecho de que, en la escena antes descrita, el código cromático entre las estolas roja y morada juega un papel sumamente importante. Estos colores son catalogados por la iglesia católica como representaciones de la pureza, la paz, la pulcritud, la conmemoración al espíritu santo / a los mártires, el tiempo de preparación, de espera, de penitencia y de oración, correspondientemente a los simbolismos descritos en todo este trabajo, añadiendo una indiferenciación entre el bien y el mal, porque en ese pequeño universo se presentan las dos nociones fundidas, una

imbricación de representación sinónima que pone de relieve a Michael Corleone como un medio para el cumplimiento de aquello que se considera correcto por su familia, sin importar la trasgresión que pudiera representar para los que no comparten el mismo CSPS.

Michael Corleone ha sido ungido cual ceremonia de coronación y el ritual se cierra en escenas más tarde, cuando, Kay, lo enfrenta directamente por la acusación que hace Conny de haber matado a Carlo, y cómo Michael sin remordimiento alguno niega su participación en el hecho, jugando de nuevo a juez y verdugo, pero también mostrando que el Michael, héroe de guerra, murió y renació como ese ser inescrupuloso que solo se rige para él mismo. Cuando Peter Clemenza, Al Neri y Rocco Lampone irrumpen en la oficina de Michael y besan su mano en demostración del profundo respeto, admiración y reafirmación de su lealtad ante el “nuevo rey”, como el ser “más poderoso” y a quien rinden culto, representa, de acuerdo con lo dicho el epílogo de su ungimiento; así la toma de la que antes era oficina de Vito Corleone, no deja lugar a dudas de que Michael ha heredado por medio de unción el legado de su padre y se ha hecho con el trono de la sede vacante.

Si se pudiera editar y ver esas escenas finales sin la inclusión del bautismo, el sentido no sería el mismo que manifestamos en todo este trabajo, en particular las nociones de purificación, renovación y renacimiento. En el libro no se ve esto, se manifiesta como una transición de cuestión de poder sin simbolismo religioso. El nuevo paradigma sustituye al anterior en todos sentidos, Michael sí adopta todo aquello que su padre negaba aceptar por sentirlo fuera de código de honor como la prostitución, el tráfico de mujeres, la compra y venta de armas, además de la venta y tráfico de drogas; Michael es pues un producto de las circunstancias, una transición entre lo antiguo a lo moderno, entre lo de antaño y las nuevas formas de hacer negocios. Es evidente que, el Padrino como lo conocemos en la presentación de Vito Corleone, se convierte en anacrónico y sin sentido para las nuevas modalidades y no logra perpetuar la ideología con la que creció e impulsó su imperio. Michael toma las riendas de forma muy diferente y también crea un nuevo paradigma con nueva ideología que remplace a la anterior. Veamos el siguiente esquema:



*Figura 4*

Como se observa, la transición no solamente implica valores morales, ideológicos, de honorabilidad... sino también, un desplazamiento espacial. Las Vegas es plasmada como la ciudad de las inversiones y por lo tanto como un lugar de oportunidad para el crecimiento de los capitales, al contrario de Nueva York que, en este sentido se manifiesta como un espacio económicamente anquilosado.

### Conclusiones

Es evidente que en los procesos de transcodificación tienen lugar deconstrucciones y transformaciones, más aún cuando hay paso de materia expresiva de un campo suprarregulado de producción semiótica a otro.

En el caso que nos ocupa (sin que esta opinión implique un juicio de valor), el campo cinematográfico permite desarrollar un amplio simbolismo en la historia, dotándola de una complejidad que requiere de un ojo especializado para determinar su dimensión. Al hacer la sustitución de la confirmación por el bautismo, se produce una deconstrucción cuyo sentido permea y permite explicar la configuración nocional de todo el filme. Opera, con respecto al bautismo, una perversión deconstructiva (Cros, 1995), toda vez que el ritual, que en la religión católica tiene valores positivos, en la película tales valores se transforman en negativos desde el momento en que entronca con el derramamiento de sangre para el renacimiento y la purificación de la familia Corleone.

El campo cinematográfico impone sus reglas a la materia que es incorporada y un ejemplo claro de ello está en el proceso de transformación de Michael Corleone que se manifiesta de manera muy clara a través de la gestualidad del personaje. Esto representa una economía narrativa, puesto que en el libro se requieren amplias descripciones para la manifestación de este hecho.

Aunque ambas versiones se enfocan en mostrar todas las posibles reestructuraciones de cada personaje, es innegable que el paso a formato cinematográfico en este caso particular fue un enorme acierto. Desde los actores y sus interpretaciones, hasta la forma en la que los escenarios están contruidos, haciendo que el desanude sea prácticamente imposible. Comprobamos una vez más las cohesiones formales que ejerce un texto de recepción sobre un texto de origen al ser incorporado y muy particularmente cuando hay un cambio CSPS.

### Referencias

- BURCKHARDT, J. (2017). *Del Paganismo al cristianismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARLÉ, M. (2001). *La sociedad Hispano medieval: Sus estructuras*. (Vol. II). Barcelona: GEDISA.
- CROS, E. (1995). *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*. Francia: Montpellier Université Paul Valéry, IIS.

DALDA LÓPEZ, V. (2023). *El debate*. Obtenido de Deseo, sangre y agua: Los tres bautismos que reconoce la Iglesia:  
[https://www.eldebate.com/religion/catolicos/20230708/deseo-sangre-agua-tres-tipos-bautismo-reconoce-iglesia\\_126320.html](https://www.eldebate.com/religion/catolicos/20230708/deseo-sangre-agua-tres-tipos-bautismo-reconoce-iglesia_126320.html)

FORD COPPOLA, F. (Dirección). (1972). *The Godfather* [Película].

GONZÁLEZ VIDAL, J. (2012). *Campos Supraregulados de Producción Semiósica. Aspectos de Semiótica de la Cultura*. México: Académica Española.

HERNÁNDEZ FERREIRÓS, A. (2015). Unción regia de David y Salomón. (U. C. Madrid, Ed.) Recuperado el 18 de julio de 2024, de Base de datos digital de Iconografía Medieval:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/uncionregia#:~:text=El%20ungimiento%20era%20as%C3%AD%20la,del%20griego%2>

JARROLD, J. (Dirección). (2016). *The Crown: Act of God* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=VDarHtfSqeQ&t=74s>

PUZO, M. (1969). *El Padrino*. Barcelona: Zeta.

STAM, R. (2009). *Teoría práctica de la adaptación*. (F. Talavera, Trad.) México: UNAM.

VATICANO (2022). *Código de Derecho Canónico*. Vaticano: Santa Sede. Obtenido de [https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/cic\\_index\\_sp.html](https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/cic_index_sp.html)

## [ARTÍCULO]

# La fábula de *Los tres cerditos* en la versión de Walt Disney examinada desde la sociología comprensiva de Max Weber

**Luis Eduardo Cortés Riera**

Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Barquisimeto, Venezuela)

Email de contacto: cronistadecarora@gmail.com

**Recibido:** 10 de marzo, 2025

**Aceptado:** 2 de abril, 2025

**Publicado:** 30 de mayo, 2025

## Resumen

El ensayo propone una lectura de la versión animada de *Los tres cerditos* (1933) de Walt Disney a partir de la sociología comprensiva de Max Weber, especialmente sus ideas sobre la ética protestante y su relación con el capitalismo moderno. Cortés argumenta que el cerdito trabajador simboliza los valores del protestantismo ascético: previsión, racionalidad, disciplina y éxito económico como signos de la gracia divina. En contraste, los dos cerditos despreocupados representan culturas con valores más laxos y festivos, vinculadas simbólicamente a la herencia católica y barroca de América Latina y el sur de Europa. El artículo sugiere que el corto de Disney, producido durante la Gran Depresión, actúa como una apología del capitalismo ordenado y del "sueño americano".

## Palabras clave

Max Weber; Disney; Capitalismo; Ética Protestante; Fábula Infantil.

## Abstract

This essay proposes a reading of Walt Disney's animated version of *The Three Little Pigs* (1933) based on Max Weber's comprehensive sociology, especially his ideas on the Protestant Ethic and its relationship to modern capitalism. Cortés argues that the hardworking pig symbolizes the values of ascetic Protestantism: foresight, rationality, discipline, and economic success as signs of divine grace. In contrast, the two carefree pigs represent cultures with more lax and celebratory values, symbolically linked to the Catholic and Baroque heritage of Latin America and Southern Europe. The article suggests that the Disney short, produced during the Great Depression, acts as an apologia for orderly capitalism and the "American Dream."

## Keywords

Max Weber; Disney; Capitalism; Protestant Ethic; Children's Fable.

**The fable of The Three Little Pigs in Walt Disney's version examined from the perspective of Max Weber's comprehensive sociology**

### Cómo citar este artículo:

Cortés Riera, L. (2025). La fábula de Los tres cerditos en la versión de Walt Disney examinada desde la sociología comprensiva de Max Weber, *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 81-90.

Para la realización del presente ensayo, que tiene como interés primario interpretar la versión de Walt Disney del cuento de los tres cerditos desde las ideas del sociólogo alemán Max Weber, me he basado en varias y diversas fuentes. La primera es la de los hermanos Grimm, recopiladores alemanes de tradiciones y su libro *Cuentos de la infancia y del hogar* (1814-1815); la segunda es la del célebre creador de dibujos animados Walt Disney y su corto de animación *Los tres cerditos* (1933); le sigue el psicólogo infantil austriaco Bruno Bettelheim (1903-1990) y su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975), y por supuesto, el sociólogo e historiador alemán Max Weber, y su controversial libro *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904-1905), así como sus relevantes y eruditos trabajos sobre la música occidental contenidos en su ensayo *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, escrito en 1922.

Mi interés principal reside en mostrar que este viejo cuento o fábula, que es muy anterior a la versión de los hermanos Grimm del siglo XIX, y que puede tener raíces medievales, ha sido interpretado de diversas maneras, tal como la que le debemos a Bettelheim, quien sostiene que el cuento de los tres cerditos tiene que ver con el mito de *Hércules* que trata de la elección entre principio del placer y el principio de la realidad. Enseña a los niños a no ser perezosos y a no tomar las cosas a la ligera, porque si lo hacemos podemos perecer.

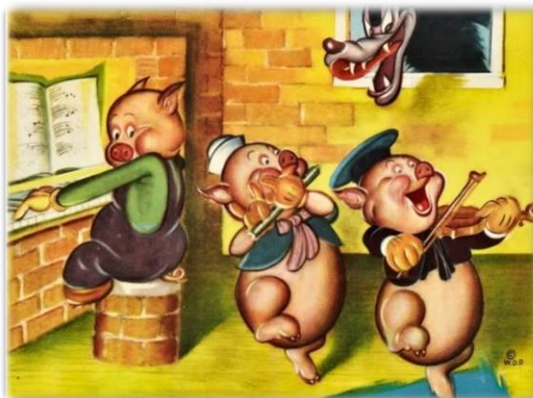


Imagen promocional de *Los tres cerditos* de Disney (1933).

Las casas que construyen los tres cerditos, dice Bettelheim, son símbolos del progreso en la historia del hombre: desde una choza sin estabilidad alguna, a una de madera, llegando finalmente a la sólida casa de ladrillos. Desde el punto de vista interno, las acciones de los cerditos muestran el progreso desde la personalidad dominada por el ello hasta la personalidad influenciada por el super-yo, pero controlada esencialmente por el yo.

La interpretación que nos interesa es la del dibujante estadounidense Walt Disney (1901-1966), quien realizó en 1933 el corto de dibujos animados

*Los tres cerditos*, con el cual ganó el premio Oscar al mejor corto de animación (1934). Dicen los chilenos Ariel Dorfman y Armand Matterlart en su libro *Para leer el Pato Donald* (1971) que fue Disney defensor del modo de vida americano y que existe una ideología neocolonialista subyacente en sus filmes. Realiza Disney una versión animada del reconocido cuento que de seguido analizamos desde la perspectiva de la sociología comprensiva de Max Weber (1860-1920).

La sociología interpretativa o comprensiva, escribe Weber, considera al individuo y su acción como su unidad básica. Como su átomo, si puedo permitirme emplear excepcionalmente esta discutible comparación (...) en consecuencia la teoría de la sociología consiste en reducir estos conceptos a «acciones comprensibles», es decir, sin excepción, aplicables a las acciones de hombres individuales participantes. Este es un procedimiento que utiliza la metodología de la hermenéutica: por medio de un análisis racional se comprenden las acciones e intenciones de los sujetos. Tanto Weber como Dilthey-dos germanos- entendían con el término *verstehen* (comprender lo humano), por oposición a *erklären* (explicar reduciendo a leyes), que era más adecuado para las ciencias naturales. Para ello los hechos sociales no eran cosas, como pretendía Durkheim, pues el ser humano entra como sujeto y objeto de la investigación, y su comprensión exige la sensibilidad y perspicacia propia de la hermenéutica, nos aclara Miguel Martínez Miguélez.

## I

El cerdo (*sus scrofa domestica*) casi universalmente es símbolo de la glotonería, la voracidad, ignorancia, lujuria, egoísmo. Nos dice el *Diccionario de los símbolos* (1969) de Chevalier y Gheerbrandt que el cerdo goza en el fango y el estiércol, dice Clemente de Alejandría. Esta es la razón de orden espiritual de que se prohíba la carne de cerdo, especialmente en el islam. El caso de la prohibición del consumo de cerdo entre los israelitas y musulmanes lo explica el antropólogo estadounidense Mervin Harris en base a que los cerdos necesitan sombra y humedad para regular su temperatura y, aparte de la carne, no proporcionan otros servicios como animal de tracción, ni dan leche, y no se pueden alimentar de hierba como los rumiantes. Con la progresiva deforestación y desertificación de Oriente Medio y el continuo crecimiento de la población se hizo muy caro e ineficiente criar cerdos por su carne, y para evitar la tentación se instituyó su tabú como precepto religioso. Contemporáneamente, debido a su apariencia próspera, se le considera símbolo de la abundancia. Burgueses y banqueros a menudo toman la forma de chanchos.

## II

El corto de animación de Walt Disney dura unos 8 minutos y su nombre original es *Three little pigs*, dirigido por Burt Gillett, en tanto que el guion se lo debemos a Boris V. Morkovin, y la música a Frank Churchill. Es el número 36º de los 75 cortos que forman la *Silly Symphonies* (Sinfonías Tontas) de Walt Disney. Ya el ratón Mickey Mouse había sido creado en 1928,

resultando un enorme éxito para Disney. Luego vendría, en 1938, otro notable triunfo: el primer largometraje animado en lengua inglesa: *Blanca Nieves y los siete enanitos*, de 1940. Poco antes de entrar Estados Unidos a la Segunda Guerra, produjo otros dos renombrados largometrajes: *Pinocho* y *Fantasia*. La producción de cortos de la serie "Silly Symphonies" concluyó en 1939. Poco después, en diciembre, Estados Unidos entraba en la Segunda Guerra Mundial. Los estudios Disney colaboraron estrechamente con el gobierno, produciendo películas educativas y de formación militar, así como otras encaminadas a elevar la moral en retaguardia, tales como los cortometrajes *Der Fuehrer's Face* ("El rostro del Führer"), *Education for Death* ("Educación para la muerte"), *Reason and Emotion* ("Razón y emoción"), y el largometraje *Victory Through Air Power* ("Victoria a través de la fuerza aérea", 1943), en el que se defendía la idea de que era necesario construir más bombarderos para ganar la guerra. Siguieron *Alicia en el país de las maravillas* (1951) y *Peter Pan* (1953).

Existen documentos que demuestran que Disney actuó secretamente como agente del Federal Bureau of Investigation (FBI) desde los primeros años de la década de 1940 y que en 1954 fue ascendido al rango de "agente especial de contacto" (special agent contact) por orden directa de Edgar Hoover. Estos documentos demuestran también que los guiones de algunas películas fueron modificados a instancias del FBI. Una de las preocupaciones de la organización gubernamental era la imagen que de sus agentes se daba en los filmes de Disney. Walt Disney tuvo simpatías por los regímenes fascistas, las deseó en cuanto su país entró en guerra contra el Eje. Durante el conflicto bélico, colaboró con el gobierno realizando varios filmes de propaganda, entre los cuales destaca el cortometraje *Der Fuehrer's Face*, en el cual aparecen caricaturizados Hitler, Mussolini e Hirohito y que termina con una auténtica oda a las virtudes de la democracia.

Paul Johnson en su libro *Creadores* (2006), escribe que ambos artistas, Picasso y Disney estaban involucrados en la política del siglo XX. Disney era un empresario de notable éxito, el fundador de un negocio que en su época empleó a miles de personas y que actualmente sobrevive y florece en términos de miles y millones de dólares. En la densa atmosfera ideológica de los años treinta, su periodo más creativo, Disney era un acérrimo partidario de los valores familiares y del tradicionalismo, que remilgada, obstinada y discretamente se negó a permitir que su organización promoviera el colectivismo o los valores socialistas. Como empleaba buen número de intelectuales, artistas y escritores que en esa época se inclinaban a la izquierda, esto produjo una tensión en los estudios Disney y, en 1940, condujo a una huelga con el propósito de forzar a Disney a hacer dibujos animados procomunistas o a cerrar el estudio.

Disney derrotó a los huelguistas con una pequeña ayuda de J. Edgar Hoover, todo hay que decirlo- y prosiguió su propio camino individualista hasta su muerte. Consecuentemente, los escritores izquierdistas intentaron demonizarlo, tanto en vida como más tarde.

Está fuera de toda duda que Disney fue un ferviente anticomunista, en gran medida a causa de la huelga de 1941 en su empresa, que él atribuyó a maniobras del Partido Comunista de los Estados Unidos para ganar poder en la industria del cine. Según su declaración ante el Comité de Actividades

Antiamericanas, creía firmemente que el comunismo era una seria amenaza contra el modo de vida estadounidense.

### III

Después de una lectura de la obra *Fundamentos racionales y sociológicos de la música* (1922) de Max Weber, se me vino a la mente realizar este trabajo de interpretación del viejo cuento o fábula de los chanchitos. Ello porque cada uno de los cerditos goza de la predilección de un instrumento musical. El primero de ellos toca un instrumento de viento muy antiguo y sencillo, la flauta. Es quizás el instrumento musical más antiguo y extendido por todo el planeta. Al sur de Alemania se ha descubierto una de ellas que data de 43.000 años aproximadamente. Celtas y anglosajones primitivos la usaron en rituales y ceremonias religiosas. La flauta de este primer cerdito aparece como por arte de magia al extraerla de su chaqueta.

A estos detalles se agrega al hecho que este cerdito construye una casa redonda, ligera y primitiva, como la de los antiguos mongoles de las estepas, y de forma muy alegre y poco metódica, empleando hierba y palos, lo cual nos retrotrae a estadios de cultura muy antiguos, tales como el mesolítico y el neolítico. Arroja los elementos constructivos, la hierba, de forma desordenada sobre una elemental estructura de palos y sin poner mucho cuidado y atención cómo y dónde caen.

El segundo de los cerditos ejecuta un instrumento cordófono mucho más complejo y acabado que la flauta, esto es, el violín. Instrumento que se remonta a los inicios de la vida en civilización de la humanidad, unos 5.000 años. Se han conseguido noticias de antiguos violines en Persia y en África del norte. Este cerdito fabrica también una casa bastante modesta y frágil de base rectangular, empleando como material constructivo fundamental la madera. A diferencia del primer puerquito, usa herramientas para hacer su vivienda: escalera, serrucho, martillo, un balde. Le coloca una pequeña y rudimentaria estufa. Una vez terminada su morada coloca una herradura sobre la puerta, dando a entender que un hado la protege.

El tercer chanchito nos interesa de manera principal. Elabora una sólida y resistente casa a prueba de los elementos de la naturaleza empleando materiales constructivos modernos: el cemento, un invento de los estadounidenses que data de 1824 y que tendrá un auge enorme en el siglo XX, tejas y ladrillos cocidos. El corto nos presenta al cerdito usando lo que se llama "Cemento y pintura a prueba de lobos", con lo cual edifica su hogar en la cima de una colina, dotándola de fuertes paredes y puertas a lo que agrega una impresionante y maciza chimenea por la cual intentará el lobo infructuosamente introducirse en la casa.

Los dos primeros chanchitos, gorditos y asexuados, se burlan del chanchito práctico y realista que viste traje de faena, un overol de una sola pieza que cubre sus órganos sexuales. "No tiene tiempo de jugar, de cantar, de bailar, solo sabe trabajar", le cantan al unísono desde la barda de su bien pertrechada residencia los chanchitos juguetones. El chanchito laborioso responde desde lo alto de la casa que edifica, con una cuchara de pegar

ladrillos en su mano: “trabajar es importante, no me puedo distraer, ya veréis si viene el lobo, muy seguro yo estaré”, dice sentencioso.

La simbología del lobo, cuyo nombre científico es *canis lupus*, es destacadísima, pues representa la naturaleza y sus temibles asechanzas y peligros. Es un animal respetado y reverenciado en muchas partes del mundo. Occidente en su larga y compleja historia ha odiado a este precioso cánido, antecedente del perro doméstico. El lobo en cuanto divinidad infernal existe ya en la mitología grecolatina: la loba amenaza a los niños exactamente como en nuestros días. En la tradición nórdica simbolizan la muerte cósmica: son devoradores de astros. Los cuentos del francés Charles Perrault (1628-1703) nos lo recuerdan: “¡Abuela, qué dientes tan largos tienes!” “¡Abuela, qué boca más grande tienes!”. El antropólogo y mitólogo francés Gilbert Durand (1921-2012) concluye excelentemente que “Hay una convergencia muy clara entre la mordedura de los cánidos y el temor del tiempo destructor.” En la imaginería europea medieval es la forma que revisten más frecuentemente los brujos para presentarse al Sabbat. En España es la montura del brujo. La creencia en los licántropos u hombres-lobos está atestiguada desde la antigüedad: Virgilio ya los menciona. Es pues una de las componentes de las creencias europeas, uno de los aspectos que sin duda revisten los espíritus de los bosques.

#### IV

Hechas estas necesarias apreciaciones y aclaratorias pasemos a la parte medular de nuestro ensayo. En este sentido tomaré las ideas centrales de Max Weber que relacionan la Reforma religiosa del siglo XVI con la consolidación del capitalismo. En su investigación, Weber se plantea el siguiente problema: “Determinar la influencia de ciertos ideales religiosos en la formación de una “mentalidad económica” de un ethos económico, fijándonos en el caso concreto de las conexiones de la ética económica moderna con la ética racional del protestantismo ascético”.

Luteranos, metodistas, bautistas y pietistas creen en la predestinación, estado al que tendrán acceso solo un reducido grupo de seres humanos. ¿Cómo captar esa gracia de Dios? A través de los signos de carácter material, obtenidos en la vida laboral, signada por el ascetismo, la conducta morigerada, el ahorro, el éxito en la vida profesional. Laboriosidad del individuo, abnegación por el trabajo. Todo lo cual nos explica que el capitalismo se haya sembrado de manera triunfante en Europa nórdica y en América del Norte. Los protestantes participan en la vida económica y en la posesión del capital de manera más decidida que los católicos. La iglesia católica ejerce un poder “extremadamente suave” sobre la vida de los individuos. La Reforma protestante trajo consigo una dominación eclesiástico-religiosa de la vida cotidiana mucho más estricta y rigurosa que la católica, sostiene Weber.

Dicho esto, ¿podemos, en consecuencia, trasladar estas ideas del sociólogo tudesco al cuento o fábula de los tres cochinitos y el lobo feroz? Mi criterio es que sí es posible. Veamos.

No olvidemos que la versión del cuento que analizamos fue hecha y

elaborada en un país capitalista, el país capitalista por excelencia: Los Estados Unidos. Y que la corporación de Walt Disney (1901-1965) representan la materialización del llamado “sueño americano”, idea expresada por vez primera por el historiador estadounidense James Truslow Adams en 1931: lograr los objetivos de la vida con el esfuerzo y la determinación. Esta corporación, que se conoce hoy con el nombre de *The Walt Disney Company*, obtuvo solo en el año 2010 unos beneficios de 36.000 millones de dólares.

En ese sentido creo pertinente asociar a los dos primeros cerditos del famoso cuento a la dejadez, la incuria y laxitud de las costumbres y hábitos de vida distintos al de los países blancos, anglosajones y protestantes: los habitantes del sur de Europa y del Río Grande. Nosotros hemos sido incapaces, dice Octavio Paz, de adaptar nuestra tradición a las condiciones modernas. Allende al Río Grande la gente piensa en el progreso, de este lado lo hacemos sobre el Purgatorio, la virgen de Guadalupe. Son activos; nosotros quietistas: disfrutamos de nuestras llagas como ellos de sus inventos, nos dice Paz en su obra *El laberinto de la soledad* (1950). El venezolano Mariano Picón Salas ha dicho que “a pesar de dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aun del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva.”

Esta es la construcción histórica del mundo de habla castellana y portuguesa, barroco y católico, lo que llamó Pedro Henríquez Ureña la gran romanía: “(...) vemos cómo se contraponen las dos culturas, cómo los pueblos de lenguas germánicas divergen de los pueblos de lenguas románicas en los modos de concebir y practicar la religión, la filosofía, las artes y las letras, el derecho, la vida familiar, la actividad económica, las actividades técnicas”. Un orbe histórico y cultural distinto, sin duda, países de la América española, premodernos en muchos aspectos fundamentales, nos dice Paz. Tenemos fiestas porque no tuvimos ilustración, sentencia Paz.

Los dos cerditos que juegan, cantan y bailan acompañados rítmicamente con la flauta y el violín, que no toman medidas de proyección hacia el futuro, bien pueden ser nuestros compatriotas del sur de Europa y de América. La provisionalidad y la precariedad de nuestras conductas cívicas así lo testimonian. Las casas de paja y de madera de la fábula bien pueden asemejar y parecer a nuestros ranchos caraqueños y nuestras favelas cariocas. Se me reclamará que no hago mención a su estado y condición de los explotados del capitalismo de libre mercado. Es cierto. Pero antiguos y bien asentados hábitos mentales serán muy difíciles de expurgar: tienen una larga y prolongada vida.

El chanchito práctico y previsor es la metáfora del mundo blanco, anglosajón y protestante. Es el triunfo de la vida ordenada, la disciplina, el ascetismo y el ahorro. La geometría y el cálculo gobiernan sus acciones. Gruñidos y advertencias salvan a los puerquitos danzarines y alegres de ser devorados por el temible zorro, quien después de derrumbar sus frágiles habitaciones con potentes soplidos se refugian en su sólida y compacta casa.

Apenas si es necesario recordar que el corto de Disney fue ideado y llevado a la gran pantalla cinematográfica durante los años en que el capitalismo sufrió la llamada *Gran Depresión*, la cual se extendió desde 1929 hasta los comienzos de la Segunda Guerra Mundial. crisis económica durante la cual el desempleo alcanzó en los Estados Unidos y el resto del mundo capitalista proporciones realmente aterradoras. En este contexto no sería apresurado conjeturar que el corto de dibujos animados de Disney, que coincidió con el ascenso al poder del presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1944) y su política de recuperación económica llamada el New Deal o Nuevo Trato, se pueda haber interpretado entre los millones de gentes sin empleo como un estímulo y acicate al trabajo metódico y disciplinado como la única vía para salir de tan tremenda y profunda crisis. De esa manera y no de otra se salvaría el capitalismo, sistema económico que los comunistas soviéticos de aquel entonces creían daba sus suspiros finales.

## VI

Pero hay un elemento cultural del corto de los tres cochinitos que requiere de nuestra comprensión. Si bien hemos hecho referencia a la flauta y el violín de los dos chanchitos cantores y desenfadados, no es menos cierto que el cerdito juicioso y reflexivo posee en su residencia un instrumento musical bastante excepcional: el piano. Max Weber considera al instrumento de teclas como específicamente moderno. La cultura italiana, agrega, permaneció ajena al carácter de “música interior” de la cultura nórdica. El canto a capella y la ópera siguieron siendo el ideal italiano, determinado por la falta de cultura del “home” burgués.

Recordemos que fue un país de habla germánica quien produjo al primer gran genio musical del piano: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), quien había nacido en el por entonces Sacro Imperio Romano Germánico y una de sus provincias: Austria. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días, el piano se ha convertido en un instrumento domestico esencialmente burgués. Lo mismo que su antecesor, el órgano, requiere para el despliegue de sus posibilidades el local gigantesco, el piano necesita, dice Weber, un local de proporciones moderadamente grandes. De ahí que, sigue diciendo Weber, los portadores de la cultura pianística sean los pueblos nórdicos, cuya vida, aunque sólo sea por razones de clima, se centra alrededor del “hogar”, en contraste con el Sur. Debido a que éste, por motivos de clima y de historia, el culto al hogar se ha ido perdiendo, el piano, inventado allí, no se propagó a pesar de ello tan rápidamente entre los italianos, según ya vimos, como entre nosotros (los alemanes), ni ha conseguido allí hasta hoy la posición de un mueble “burgués” en la misma extensión que entre nosotros se considera como natural desde hace ya mucho tiempo.

El costo elevado del instrumento de cuerdas hizo que en un primer momento sólo la aristocracia y la alta burguesía podían adquirirlos. Con el transcurso del tiempo y debido a la elevación del nivel de vida por parte de algunos elementos de la sociedad, el piano se convirtió en un recurso fundamental del entretenimiento dentro del hogar. Es el instrumento musical

representativo de la cultura de los Estados Unidos, pues en cada hogar existe uno de estos instrumentos de le dan tono a la vida burguesa del gigante del Norte. En Estados Unidos es habitual que en las salas de los institutos matemáticos haya pianos y que los trabajadores toquen algún instrumento, nos dice el matemático y director de coros David Wright. El jazz como emblema musical de los gringos sería imposible sin el instrumento de los martillos y pedales.

De modo pues que nos es mera casualidad que el tercer cerdito, que se motiva por la racionalidad y el cálculo, posea en su bien y asentado “hogar” un flamante piano vertical o de pared que lo hace aparecer como un exitoso y acomodado burgués. De más está en advertir que este tercer puerquito ejecuta de manera magistral, con mucha soltura su piano bruñido y engastado instrumento en fuertes y sólidos ladrillos, lugar donde coloca el pentagrama que hace posible la composición como la ejercitación de las obras musicales modernas, así como su conservación a través del tiempo. Es música occidental y europea, música armónica, tanto el contrapunto como la armonía de acordes, que Weber considera una creación racional exclusivamente europea occidental, y que tuvo su iniciación en el Renacimiento. Música y ciencia se dan la mano desde entonces, pues la innovación musical racional se realiza por ensayo y error.

Ha triunfado el modo racional, austero, con sentido de la previsión y del ahorro del tercer cochinito. Atrás quedó la imprevisión, la negligencia y la despreocupación de los otros dos cerditos. Fábula que suele compararse a menudo con la muy antigua del griego Esopo (siglo VII aC), y recreada por el francés Jean de La Fontaine (1621-1695), llamada “la hormiga y la cigarra”.

La eficacia del capitalismo como sistema económico ha quedado, pues, incuestionado y fuera de discusión en el célebre corto de dibujos animados de Walt Disney, que le hizo ganar el premio Oscar de la Academia en 1934. Toda una apología del libre mercado y sus ventajas, a pesar de que el corto fue concebido y elaborado durante los terribles años de la Gran Depresión del capitalismo global, momento en la cual sus detractores no apostaban un céntimo por su recuperación y estaban convencidos de su derrumbe definitivo.

De más está recordar que el capitalismo se recuperó de forma prodigiosa luego de la Gran Depresión. A ello contribuyó sin duda la política keynesiana que propició la intervención estatal en la economía, así como el fuerte impulso que le dio a la industria estadounidense la entrada del gigante del Norte en la Segunda Guerra mundial en 1941. Hoy en día sufre el capitalismo, es verdad, otra de sus profundas crisis, que algunos, como el sociólogo estadounidense Immanuel Wallerstein (1930), afirman tajantemente que no se trata de una crisis más, se trata nada más y nada menos que de la muerte del capitalismo histórico.

De este modo hemos creído haber satisfecho nuestro deseo inicial de interpretar el corto *Los tres cerditos* en la versión de Walt Disney desde la óptica de la sociología comprensiva de Max Weber.

## Referencias

- BETTELHEIM, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Grijalbo Mondadori.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- DISNEY, W. (1933). *Los Tres Cerditos*. Versión original animada disponible en: [www.youtube.com/watch?v=9Fa6BEAjlBM](http://www.youtube.com/watch?v=9Fa6BEAjlBM)
- HARRIS, M. (1990). *Antropología cultural*. Alianza.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1993). *La utopía de América*. Biblioteca Ayacucho. N° 37. Páginas: XL + 503
- Johnson, P. (2006). *Creadores*. Ediciones B.
- MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, M. (1999). *La nueva ciencia. Su desafío, lógica y método*. Trillas.
- PAZ, O. (1994). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- WEBER, M. (2012). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ (2005). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica.

## [ARTÍCULO]

# Intervención electroacústica de la obra *Coeur* de Bussotti. Una mirada desde la indicialidad

**Leticia Molinari**

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina)

Email de contacto: molinarileticia60@gmail.com

**Recibido:** 12 de febrero, 2025

**Aceptado:** 4 de abril, 2025

**Publicado:** 30 de mayo, 2025

**Nota de la autora:** Este artículo surge de un trabajo realizado para el seminario *Formatos Mediáticos* (UNA) a cargo del Dr. Mariano Zelcer, a quien agradezco enormemente la lectura atenta y los precisos comentarios que surgieron de ella.

**Electroacoustic intervention of Bussotti's work *Coeur*. A perspective from the perspective of indexicality**

**Cómo citar este artículo:**

Molinai, L. (2025). Intervención electroacústica de la obra *Coeur* de Bussotti. Una mirada desde la indicialidad. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 91-100.

## Resumen

En este trabajo, nos acercamos al pasaje de una partitura gráfica manuscrita de la obra *Coeur* del compositor Sylvano Bussotti a una interpretación acústica del percusionista Roman Bayani, en vivo y en situación de un concierto, para terminar con la versión del creador sonoro Ricardo de Armas en un formato electroacústico, de percepción acusmática y atravesada por la operación de intervención. Destacamos la carga disímil de indicialidad en ese tránsito y, para desarrollar estas reflexiones, partimos de una cierta analogía con textos de análisis de la fotografía entre otros, con el sustento teórico de Peirce, Schaeffer, Zelcer, Verón y Traversa. Para precisar esta dinámica, nos detendremos en los conceptos de soporte, dispositivo y medio en diferentes acepciones.

## Palabras clave

Partitura; Sylvano Bussotti; Indicialidad; Dispositivo; Soporte; Medio.

## Abstract

*In this work, we explore the transition from a handwritten graphic score of the work "Coeur" by composer Sylvano Bussotti to an acoustic performance by percussionist Roman Bayani, live in a concert setting, ending with a version by sound creator Ricardo de Armas in an electroacoustic format, with acousmatic perception and permeated by the operation of intervention. We emphasize the dissimilar charge of indexicality in this transition and, to develop these reflections, we begin with a certain analogy with texts analyzing photography, among others, with the theoretical foundation of Peirce, Schaeffer, Zelcer, Verón, and Traversa. To clarify this dynamic, we will examine the concepts of support, device, and medium in different senses.*

## Keywords

*Score; Sylvano Bussotti; Indexicality; Device; Support; Medium.*

Nos proponemos realizar un abordaje analítico de una trayectoria musical que inicia con la partitura gráfica manuscrita de una obra acústica, continúa con la interpretación en vivo y en situación de concierto tradicional y finaliza con una versión en formato electroacústico, de percepción acusmática y atravesada por la operación de intervención. Sugerimos la importancia que reviste la carga de indiciabilidad en ese tránsito dado que, en este caso, está fuertemente presente en tres instancias: la conservación de la gestualidad corporal en la gráfica manuscrita, la ejecución interpretativa de la trama sonora caracterizada por un amplio abanico de modos de excitación sobre las fuentes y los procesamientos digitales de la intervención. Para desarrollar estas reflexiones, partimos de proponer una cierta analogía con textos de análisis de la fotografía.

Construimos el sustento teórico con la idea de índice que se refiere al orden de la mostración y la organización sintáctica en el debate Vanlier-Schaeffer. Para ello, incorporamos el concepto de *arché* de la obra propuesto por el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer (1992) y que encontramos, por ejemplo, en el procesamiento digital, en el software que utiliza el artista sonoro para los procesos de captura y en la modificación de fuente acústica e incorporación de fuentes sonoras digitales. Al respecto, la cuestión del dispositivo digital vuelve la mirada más específicamente hacia las aplicaciones, tal como lo desarrolla Mariano Zelcer (2021), ya que cada etapa compositiva requiere de un software apropiado para un trabajo sonoro particular. En cuanto a la pregunta semiótica por el dispositivo y las limitaciones o posibilidades que habilita en el plano discursivo, proponemos una aproximación desde los ejes propuestos por el especialista en mediatizaciones José Luis Fernández y ampliados por Zelcer.

### Descripción de las obras

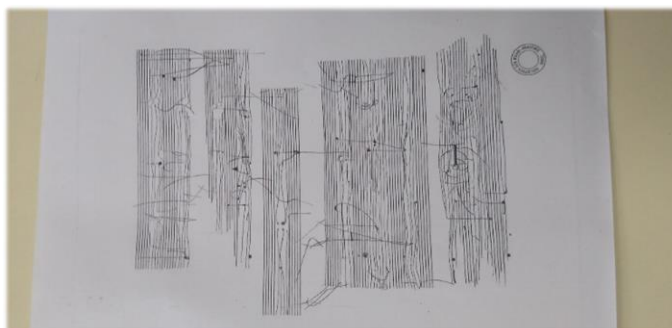
Nos acercaremos al tránsito que va desde la obra *Coeur* (1959) del compositor italiano Sylvano Bussotti a la *Intervención electroacústica de "Coeur para un percussionista" de Sylvano Bussotti* (2020) del creador sonoro argentino Ricardo de Armas; a tal fin en su descripción, nos detendremos solo en aspectos que interesan al enfoque de este trabajo.

*Coeur*, la obra que motiva la intervención, es una composición musical para un solo percussionista que integra un conjunto de obras denominado *Sette Fogli*. Para ella, Bussotti escribió una “partitura de incitación”, según la caracteriza el musicólogo Francois Delalande (1995), es decir que por medio de grafismos manuscritos se limita a insinuar posibles acciones sonoras sin más precisiones, tampoco propone una orientación de lectura preestablecida respecto del lugar de inicio y menos aún contiene una sugerencia del posible instrumental a utilizar por el solista. Los grafismos consisten en cinco segmentos de diastemas sin clave, de diferente extensión y amplitud en los que dibujó garabatos que podrían inspirar gestos de intensidad y velocidad cambiantes; además, trazó algunas líneas a modo de recorridos y puntos como

posibles alturas a la manera de anclajes que se visualizan muy distantes entre sí. Alejada de cualquier analogía con el comportamiento sonoro por su apertura e indeterminación compositiva, la escritura deposita en el intérprete decisiones que atañen a la mayoría de los parámetros y dimensiones sonoras (duración, velocidades, intensidades, tímbrica, acciones, entre otras); como consecuencia, las versiones difieren entre sí significativamente.

En la interpretación que propone el percusionista Roman Bayani, elegida para esta intervención, se destaca la numerosa y variada selección de fuentes en la cual mixtura instrumentos tradicionales de percusión orquestal como son las placas, carrillones y gongs con utensilios y electrodomésticos como un mixer o un ordenador de CDs; para su excitación dispone una amplia gama de baquetas y arcos. Sus acciones incluyen frotar, percutir, sacudir con diferentes intensidades y duraciones lo cual redundo en un flujo sonoro de texturas, imbricaciones y densidades.

La obra *Intervención electroacústica de "Coeur pour un percusionista"* de Sylvano Bussotti fue compuesta a partir de la operación de intervención sonora digital que el artista Ricardo de Armas realizó sobre la particular interpretación que describimos. Fruto de tal procedimiento, la obra audiovisual acústica se transformó en una producción electroacústica que se presenta en formato acusmático, es decir, audición en sala oscura.



*Imagen:* Sylvano Bussotti. Sette fogli. Coeur, pour batteur. Universal Edition, 1963. London.

### Algunos tópicos para tener en cuenta

Como resultado de los procedimientos de lectura, interpretación y posterior intervención, la obra migró de soportes, dispositivos y medios y de ese tránsito mencionamos algunos puntos de interés muy relacionados entre sí que de manera recurrente guiarán nuestro trabajo.

El abandono de la partitura: en el paso a la *Intervención sonora...*, el gráfico de Bussotti no es reemplazado por otro sistema de escritura, sino que, por el contrario, pierde su función: ahora el gráfico del software es solo un resultado del tratamiento sonoro previo [1] sin otra aplicación a diferencia del gráfico manuscrito que contiene la posibilidad de estimular interpretaciones venideras. La falta de mediación interpretativa: la interpretación también está ligada al aspecto visual que antes ponía en escena el cuerpo del solista y el

conjunto instrumental, dos componentes de los que queda solamente la escucha en penumbra; en consecuencia y ya sin el referente visual, cobra importancia la imaginación del oyente, su reconstrucción mental a partir de la capacidad de evocación de los gestos y texturas sonoras. Las construcciones sonoras a las que nos referimos utilizan fuentes predominantemente abstractas que debilitan su “lectura” como índices, es decir, fuentes difícilmente identificables, sin un grado de referencialidad explícita al mundo o a vivencias en él; sin embargo, no por ello son menos insinuantes en su ambigüedad en tanto contienen la posibilidad de estimular la percepción subjetiva del oyente.

La conservación de la gestualidad sonora: desde el punto de la materialidad sonora, como hemos visto, la intervención trabaja a partir de registros: no se limita a ondas sonoras con alto grado de abstracción creadas en software, sino que recupera, potencia y se construye a partir de la gestualidad implícita en la producción de sonidos acústicos, con toda su carga expresiva, energía e intencionalidad.

La reconstrucción ficcional del espacio: en términos de dispositivo, el tratamiento sonoro que realiza de Armas en su intervención abre la percepción a un espacio expandido respecto del espacio físico de la interpretación acústica en vivo, un espacio construido que estimula la audición especialmente en la simulación de los desplazamientos, lateralización y volúmenes; se trata de la creación de un espacio virtual tan pleno de texturas y timbres en el flujo del devenir sonoro como carente de visualidad. Encontramos un predominio de la concertación entre fuentes electrónicas y los timbres derivados de la transformación de sonidos instrumentales: las fuentes se imbrican, superponen, solapan en beneficio de la paleta tímbrica y de la continuidad discursiva; simulación de movimiento, trayectorias, lateralizaciones, evolución y despliegue de las fuentes; texturas y densidades cambiantes, entre otros recursos. En síntesis, tal enriquecimiento del espacio sonoro virtual por vía de la ficción redimensiona la espacialidad instrumental física de *Coeur* [2].

La preservación de la identidad: *Intervención sonora...* lejos de distanciarse o buscar una autonomía en tanto obra, sostiene el equilibrio entre el material a intervenir y el material interviniente, un estrecho diálogo que logra mantener la estructura original sin abandonar su presencia; por ello, así en el título como en la composición sonora, la intervención se mantiene próxima a la versión interpretativa del gráfico de Bussotti de forma tal que las tres instancias de la migración que estamos abordando tienen una relación muy cercana. Por otra parte, se trata de una elaboración propia del estilo compositivo de de Armas la cual se caracteriza por la reutilización y resignificación de materiales y, por consiguiente, evoca un imaginario sonoro semejante.

## Desarrollo

Nos hemos acercado descriptivamente a un material que entendemos conserva su indicialidad en el tránsito partitura-interpretación-intervención: la partitura con relación a la corporalidad que sugiere, la interpretación con la

gestualidad de la ejecución y respecto de los instrumentos, y la intervención por su estrecho vínculo con el registro sonoro acústico. Por lo tanto, a continuación nos demoraremos en las cuestiones relativas al índice para luego abordar las transposiciones de soporte, dispositivo y medio.

Según Umberto Eco, mencionado por Schaeffer (1992), la fotografía consigue activar una construcción imaginaria de sensorialidades asociadas a la imagen, entre ellas la audición. En las obras que referimos, el campo de gestualidades que conservan los sonidos trae a cuento una reconstrucción imaginativa del cuerpo que los produce; así nos acercamos al terreno de la indicialidad que atraviesa con un grado de presencia disímil el tránsito por las sucesivas versiones sin contar con otro recurso que el sonoro. Disímil porque entendemos que entre la gestualidad interpretativa y la obra sonora se da una indicialidad genuina al igual que en el trabajo de de Armas con relación a esa, mientras que resulta más débil respecto de la partitura y la ejecución. En cuanto a esto, creemos que la gestualidad es inmanente a la obra en sus diferentes expresiones (gráfica, acústica y acusmática): inicia su recorrido con la decisión de Bussotti de recurrir al grafismo manuscrito en lugar de escribir una partitura convencional; se traslada a la producción interpretativa en vivo con múltiples modos de acción y alcanza a la intervención de de Armas quien la enriquece con un entramado de fuentes inspirado en el estímulo acústico - con sus características de ataque, cuerpo y extinción y tímbricas- para luego desarrollarlos digitalmente.

Para Vanlier, también en Schaeffer, *índex* es la puesta en práctica de una intencionalidad deíctica: pertenece al orden de la mostración más que del significado y señala algo para transmitir un mensaje. Entendemos que esta definición se relaciona y enriquece con la pluralidad de lecturas que sugiere la partitura de Bussotti pues en ella no hay analogía precisa que determine los posibles eventos, más bien tiene el potencial de contener tantas diferentes versiones como percusionistas la aborden y extraigan sugerencias de ella; el resultado sonoro se construye a partir de las opciones elegidas por cada intérprete-lector. Por lo tanto, la toma de decisiones interpretativas da cuenta de ese señalamiento a través de la producción sonora; esta cualidad indicial es la mostración de una mirada motivadora que en nuestro caso se hace más evidente en la intervención de momento que redimensiona la gestualidad acústica. Por otra parte, tenemos presente que las construcciones sonoras pueden querer transmitir una intencionalidad sin ninguna garantía de lograrlo; a lo cual sumamos que entre el momento de producción -creación- y el de recepción media una separación, como nos recuerda Schaeffer.

Este autor se detiene en las características que hacen a un signo indicial para ser considerado tal y que atañen a la partitura en cuestión: si bien existe una relativa "intencionalidad emisora" (1994:40), no hay unidades diferenciables ni un nivel de convencionalidad que garantice un "contrato" único con el perceptor como tampoco de significación; eventualmente podríamos pensarla como una indicialidad de tipo degenerado (Peirce (1986). Si nos posicionamos en el punto de acuerdo entre ambos teóricos acerca de este concepto, entendemos que el resultado de la producción sonora es una manifestación de componentes musicales (sonoridades, texturas, planos, etc) organizados sintácticamente, una acción, según Peirce, que resulta del

necesario dominio previo de un conocimiento que denomina lateral; ese saber involucra, en nuestro caso, la técnica, la lectura y la interpretación. El margen de libertad –fruto de indeterminaciones y ambigüedades inmanentes– que caracteriza la relación gráfica-interpretación es trasladable a la siguiente relación interpretación-intervención, atravesadas ambas por la gestualidad.

Desde la mirada del sociólogo Eliseo Verón (1997), “Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material... el punto de partida de todo estudio empírico de la producción de sentido... con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material” (en Traversa, 2001:234). El semiólogo Oscar Traversa dialoga con esta apreciación de Verón cuando se refiere a “las marcas que la materia soporta” y que resultan de un “ejercicio técnico”, es decir “acciones pautadas que revelan reglas, que instauran operaciones de producción de sentido” (p. 235); sin embargo, este autor también entiende que sólo la técnica no basta para realizar operaciones de sentido. Observamos que el principal material significativo de estas obras es el sonido sobre el cual se imprime, principalmente, el recurso técnico del gesto.

A continuación, vamos a detenernos en algunas definiciones y debates relativos al tránsito de soportes, dispositivos y medios.

El filósofo italiano Giorgio Agamben (en Zelcer, 2021) desarrolla una amplia noción de dispositivo al sostener que es cualquier cosa que impacta u opera sobre el accionar de cualquier ser vivo; tal definición, con las dificultades que observa Zelcer, nos resulta apropiada para comenzar con un acercamiento al tránsito de las obras. Por su parte, Zelcer se refiere al dispositivo como:

aquellas instancias pretextuales que determinan y regulan la producción discursiva y que tienen incidencia fundamentalmente en las materias de la expresión, las presencias y ausencias del cuerpo, las construcciones temporales y espaciales y las estructuras del intercambio, y que incluyen un cierto conjunto de prácticas sociales vinculadas (2021:46).

Es gracias al dispositivo, del software en el trabajo de Armas, que es posible que la intervención se produzca sobre materias de la expresión como es el sonido con sus cualidades y parámetros; precisamente Traversa (2001) coloca al dispositivo entre la técnica y el medio.

Recuperamos la mirada de José Luis Fernández (en Zelcer, 2021) acerca de los dispositivos técnicos en la producción de discurso, en tanto una relación de intercambios –físicos o en ausencia de las partes– caracterizada por fluctuaciones temporales, espaciales, corporales y en las utilidades sociales del hacer y el recepcionar. Estas cuatro variaciones, que aportan al análisis semiótico de las posibilidades y restricciones discursivas habilitadas por un dispositivo, son ampliadas por Zelcer con otras dos: las materias de la expresión y las estructuras del intercambio.

Tal material nos resulta útil por su cercanía a los tópicos antes mencionados: la temporalidad que pasa de la sincronía producción-recepción de la interpretación en vivo a la diacronía de la intervención acusmática y la espacialidad, pues entendemos que hay un proceso de expansión del espacio

físico y la construcción de un espacio ficcional con el recurso de fuentes móviles y fijas. También la alternancia presencia-ausencia del cuerpo: en este eje nos hemos demorado con mayor atención al detallar la pervivencia de la gestualidad corporal en el tránsito desde el trazo de la partitura, la multiplicidad de acciones corporales sobre las superficies instrumentales y el enriquecimiento de esas huellas o indicios de excitación en la intervención digital. Continuamos con las prácticas sociales conexas evidentes en el cambio del hábito social de asistir a ver-oír un concierto a disponer de la música en la computadora mediada por parlantes o auriculares; y agregamos las materias de la expresión que en nuestro objeto incluyen el grafismo y el sonido, por ejemplo, del instrumental de fuentes y mediadores o bien los sonidos editados. Finalmente mencionamos las estructuras del intercambio porque si bien prevalece la dirección uno a muchos en ambas versiones y la partitura, se mantiene la posibilidad de conservar la comunicación uno a uno en la intervención.

En cuanto a intermediarios como el software y sus modos de utilización, recurrimos nuevamente al texto de Zelcer en busca de definiciones de medios y dispositivos. Allí encontramos que tanto Verón como Fernández coinciden en que el medio incluye el dispositivo técnico y las formas de uso asociadas, dos aspectos que posibilitan la relación entre partes que puede trascender el encuentro físico. Pero también ese dispositivo –técnico– determina limitaciones según sus capacidades que afectan a la construcción discursiva; en el caso que analizamos, la escritura, la grabación y el procesamiento de datos sonoros son ejemplo de lo dicho y se sustentan en soportes distintos: el papel, el aparato de grabación y la computadora.

Dada la importancia que reviste la grabación en las instancias mencionadas, arriesgamos una correlación acotada entre imagen fotográfica y la grabación desde el enfoque de Schaeffer (1994). En sus apreciaciones acerca de la fotografía, este autor utiliza el término *arché* para referirse a su materialidad de origen, sus componentes y estructuras y recupera este aspecto de la imagen para ponerla en relación con su contexto, la comunicación, el conocimiento; una forma de hacer presente esa tecnología fácilmente invisibilizada e incorporarla al análisis. Aventuramos un paralelismo entre el *arché* de la imagen fotográfica, o su realidad primera que corresponde a la impresión, y la grabación de la acción sonora en tanto captura de señales sonoras (parafraseando al autor) siempre atentos a la materialidad de los procesos de registro, grabación y reproducción; tanto la impresión fotográfica de imágenes como la grabación de sonidos son procesos a distancia y autónomos, es decir, sin contacto directo como tampoco sin intervención de los sentidos (vista u oído). Para este autor, tal separación espacial da cuenta de una imposibilidad de volver a la situación primera de pertenencia; en nuestro caso, esa interpretación acústica ya no podrá volver a ser idéntica en la situación física original como tampoco es probable que Sylvano Bussotti reproduzca ese mismo grafismo impreso.

Siguiendo con Schaeffer, pensamos que una primera operación es la toma de grabación en estudio del acto interpretativo y una segunda operación consiste en el proceso de intervención con semejanza a una sustitución de la primera captura acústica; como resultado de esta última, no sabemos con

certeza qué forma parte de un original acústico y qué de una intervención digital. Por lo tanto, la obra adquiere una significación diferente en su discursividad producto de las intervenciones del software ya que potencia la espacialidad, el desarrollo sonoro, las densidades, entre otras variables inmanentes; también se produce un cambio en lo que refiere a la recepción de momento que luego de la intervención, pasa a ser acusmática en el lugar o con auriculares pero en ambas situaciones, el espacio dejó de ser real para transformarse en una construcción virtual, como ya observamos.

En el recorrido del soporte a los discursos, Verón distingue cinco niveles de referencia “íntimamente vinculados con las prácticas sociales que organizan las formas de la discursividad” (1997:55), a saber: los tipos de discurso, los soportes tecnológicos, los medios, géneros *L* (literarios) y *P* (productos). En un ejercicio por ubicar nuestras versiones en esos niveles de referencia, encontramos que se trata de una estrategia enunciativa de música instrumental pensada en origen para el concierto en vivo, que luego se extiende a la música acusmática como parte del arte sonoro, por lo cual, se trata de un tipo de discurso artístico que atraviesa el soporte papel, el instrumental y el digital, como consecuencia, sucesivamente pasa del medio gráfico, al acústico y al electroacústico; por último, formarían parte de géneros *P* en tanto partitura que se adquiere, interpretación a la que se asiste y canal al que suscribirse.

En este punto, las definiciones y la distinción entre dispositivo y medio ya no parecen ser tan claras hoy como lo muestra el debate entre teóricos como Verón, Carlón y Traversa, especialmente a partir de la irrupción de Internet.

Para Traversa (2001), los condicionamientos y posibilidades técnicos solo son una parte de la producción de sentido en los medios y utiliza el término *hiperdispositivos* para referirse a la instancia de articulación de aquellas habilitaciones y restricciones. Por su parte, Verón define medio como “un conjunto constituido por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y de apropiación de esa tecnología cuando hay acceso público a los mensajes” (1997:55). Ejemplo de estos enfoques lo encontramos en el funcionamiento del dispositivo complejo de la sala y el escenario en la ejecución en vivo.

Finalmente, Carlón, en Zelcer, ejemplifica con YouTube su idea de medio en tanto se trata de una aplicación que se ajusta a los ejes antes descriptos y que contiene diferentes dispositivos dada la variedad de posibilidades que ofrece.

Más allá de la cuestión técnica del dispositivo, para referirnos a dispositivos en general y volviendo al enfoque de Traversa, este se constituye como una instancia constructiva, reguladora y modalizadora de los intercambios discursivos así como gestora de las relaciones espacio-temporales entre partes la cual, además, se ubica entre el medio y la técnica: así pasamos, por caso, de la única posibilidad de contacto con la obra restringida al momento y entorno real del concierto a la disponibilidad plena en el canal de YouTube donde se encuentran tanto la versión acústica como la intervención y la partitura. Si pensamos en términos de emplazamiento y

reproducción, la interpretación en vivo conserva la variación propia de toda ejecución musical (en nuestro caso, enfatizada por las características de la partitura gráfica que habilita la libertad de cambios) mientras que, una vez grabada o intervenida, se cristaliza en una única versión. Y cabe en este punto proponer un vínculo pleno para la interpretación en vivo y utilizar el tipo de vínculo propuesto por Traversa, llamado “semirrestringido” para el registro acusmático, el que se caracteriza “por la reducción de las dimensiones del cuerpo que intervienen en el proceso, la relación se establece por la mediación de algún recurso técnico que desborda los propios del cuerpo” (en Zelcer, 2021:43).

En las instancias que referimos se da el pasaje de un dispositivo tradicional a una aplicación o, en una mirada más abarcativa, a los programas de edición y diseño sonoro; en verdad, si tomamos en cuenta la oferta del software como intermediario, y siguiendo a Lev Manovich, encontramos que compromete el uso de programación específica, captura y grabación, aplicaciones y canales para difusión.

### A modo de cierre

Podemos decir que aquel gráfico de Bussotti resulta atravesado por dos interpretaciones, la segunda de las cuales comienza tempranamente su operatoria técnica con la grabación de la primera. Desde allí, el trabajo de la intervención elegido por de Armas se instala en un plano de referencia o reenvío al original acústico en el sentido que es posible reconocerlo, si se ha tomado contacto previo con aquel, a lo cual incorpora una fuerte impronta digital que potencia y desarrolla los componentes sonoros en la construcción del espacio ficcional. Esta decisión compositiva de tan estrecha relación ya de Armas la anuncia en el título donde da cuenta sucesivamente de la operatoria, la obra y la autoría originales.

También sostenemos que la indicialidad manifiesta en las acciones de excitación sonora es el hilo conductor del paso de una a otra obra, es el rastro, la huella que se conserva y atraviesa, con mayor o menor presencia, el proceso de cambios de dispositivos y medios. El trabajo de de Armas con el dispositivo técnico digital logró fusionar la naturaleza de las fuentes sonoras, antes claramente diferenciadas en acústicas y digitales y ahora imbricadas y solapadas con imitación de gesto de ataque y su formante.

Finalmente, la gestión de contacto o “primera función del dispositivo” a decir de Aumont (en Traversa, 2001:235), se amplía si pensamos que una primera instancia es el gráfico destinado al intérprete o a varios, pero no más de unos pocos, luego la versión acústica de un músico que se ofrece a los oyentes de una sala (muchos) y por último la reproducción en redes que incrementa el proceso de circulación en la misma dirección.

### NOTAS

[1] Aclaremos que *Intervención...* no es una obra pensada para interpretación electroacústica en tiempo real.

[2] Acerca de este enfoque, hemos abordado la relación entre obras en “Intervención sonora de la pieza *Coeur de Bussotti*. Tratamiento del espacio sonoro”. *Clang* (N.º 10), e045, 2024. ISSN 2524-9215. Disponible en:  
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/1909>

## Referencias

DELALANDE, F. (1995). *La Música es un Juego de Niños*. Buenos Aires: Ricordi.

PEIRCE, C. S. (1986). *Icono, Índice y Símbolo. La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión

SCHAEFFER, J-M. (1992). *El arché de la fotografía y El ícono indicial. La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra. Edición original: (1987) *L'image précaire du dispositif photographique*. París: Seuil.

TRAVERSA, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña*, 12, pp. 233-247. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, FFyL UBA.

VERÓN, E. (1997). *De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía*. Veyrat-Masson, Isabel y Dayan, Daniel (comps.) (1997) *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona: Gedisa. Edición original: (1994) *Hermès 13-14. Espaces Publics en Images*. París: CNRS Éditions. Traducción de Alberto L. Bixio.

ZELCER, M. (2021). *Dispositivos, fotografías. Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos*. Buenos Aires: Teseo.

## [ARTÍCULO]

# El ñato Eloy: cuerpo ficcional representado en una novela de Carlos Droguett

**Gloria Favi Cortés**

Universidad de Santiago de Chile

Email de contacto: gloria.favi@usach.cl

**Recibido:** 10 de marzo, 2025

**Aceptado:** 15 de abril, 2025

**Publicado:** 30 de mayo, 2025

***El ñato Eloy: fictional body represented in a novel by Carlos Droguett***

**Cómo citar este artículo:**

Favi, G. (2025). El ñato Eloy: cuerpo ficcional representado en una novela de Carlos Droguett. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 101-112

## Resumen

El texto se instala en los actuales estudios sobre la Semiótica del Cuerpo, teorías que valorizan la presencia de la corporalidad como huella material observable- tanto virtual como real- en toda acción enunciativa, especialmente, cuando en un discurso o práctica discursiva se difunden afectos, acciones o pasiones y estas acciones se convierten en la condición radical de la propia significación, de esta forma, se aborda la corporalidad significativa, tanto ficcional como antropológica, del *bandido Eloy*, nominado, en la institucionalidad histórica del siglo XX, como Eleodoro Hernández Astudillo. En consecuencia, para la autora, este cuerpo representado o creado a través de la ficción, no se concibe como un "contenedor" o "embalaje" vacío sino como una materialización de todas aquellas pasiones y gestualidades lingüísticas que señalan sus huellas y trazos corporales observables en su ambular por el mundo histórico.

## Palabras clave

Delincuencia; Martirio; Cuerpo; Ruralidad; Resistencia

## Abstract

*The text is installed in current studies on the Semiotics of the Body, theories that valorize the presence of corporality as an observable material trace - both virtual and real - in all enunciative action, especially when affects, actions or passions are disseminated in a discourse or discursive practice and these actions become the radical condition of meaning itself, in this way, the significant corporality is addressed, both fictional and anthropological, of the bandit Eloy, nominated, in the historical institutionalality of the 20th century, as Eleodoro Hernández Astudillo. Consequently, for the author, this body represented or created through fiction is not conceived as an empty "container" or "packaging" but as a materialization of all those passions and linguistic gestures that indicate its observable corporal traces and traces in its wanderings through the historical world.*

## Keywords

Crime; Martyrdom; Corps; Rurality; Resistance

## Introducción

Sabemos que los actuales estudios sobre la Semiótica del Cuerpo han dado valor a la premisa que considera el cuerpo como la base de toda acción enunciativa, especialmente cuando un discurso o práctica cultural difunde sus afectos, acciones o pasiones como condición radical de su propia significación. Esto significa que el cuerpo representado o creado a través de la ficción, no se concibe como un “contenedor” o “embalaje” vacío sino en una materialización de todo aquello que permite y define radicalmente el modo como habitamos el mundo y generamos sentido [1]. A partir de los enunciados *cómo habitamos el mundo y generamos sentido y cómo damos cuenta del cuerpo como sede y resorte de la experiencia sensible*, nos apropiamos de la representación conflictiva del cuerpo del bandido, Eleodoro Hernández Astudillo, sobrenombre de “el Ñato Eloy”, personaje central en el texto literario publicado en Chile por Carlos Droguett en 1960, y, como estrategia en nuestra complicidad generadora de un sentido significativo, intentaremos reinscribir sobre el cuerpo martirizado de este forajido, un fragmento de la Historia Social del pueblo de Chile y señalar- en la exclusión espacial y pena corporal que recae sobre su cuerpo- una reflexión crítica sobre la discutible legalidad jurídica que imponía la sociedad hacendal chilena en la primera mitad del siglo XX.

En esta reflexión nos centraremos sobre la presencia corporal del bandido representado en la ficción, en tanto, se reconstruye la dinámica de los mundos posibles y las variaciones culturales de una época actualizadas a la luz de una nueva percepción del pasado que ha producido la reinterpretación historiográfica de los grupos marginales [2]. Así la forma cómo habitamos el mundo y la experiencia sensible desde un cuerpo delictual sometido por el entramado judicial de la sociedad de los hacendados en la mitad del siglo XX en Chile, marcarán nuestra postura ética frente a las interacciones reales de la sociedad de los hacendados entre el siglo XVI hasta la mitad del siglo XX y desde la lectura de voces ficticias, descifraremos diversos planos de realidad sobre procesos históricos no fijados en márgenes definidos, para señalar en la nominación *-marginalidad rural-* algún sentido diferenciador entre las conceptualizaciones generalizadas y estereotipadas que recaen sobre los universos institucionales de los siglos XVI y XX, quienes han marcado tradicionalmente la equivalencia entre marginalidad rural y conductas delictivas.

Intentaremos -desde la potencialidad significativa del lenguaje artístico, la persistencia del mito y la leyenda, junto con el dinamismo de la crónica periodística de la época- señalar las marcas y huellas discriminadoras y contradictorias en el discurso judicial de la época.

Nuestra reflexión y análisis sobre la semiótica del cuerpo encarnado en la dinámica y significación del lenguaje literario, ha necesitado desarrollar los temas propios de una teoría de la significación, en tanto, estos temas se construyen con la gestualidad propia de ese particular lenguaje, ya que a la vez estos deícticos o gestualidades lingüísticas [3] inscriben una pauta de

identidad junto con las huellas de interacciones sociales que presuponen la dialogicidad, dinamismo e intratextualidad de toda conexión corporal.

Se comprende, pues, por qué la semiótica ha necesitado tiempo para descubrir las emociones y las pasiones, la percepción y su rol en la significación, las relaciones con el mundo sensible y su convivencia con la fenomenología (Fontaneille, 16).

Entonces es factible reafirmar, desde la semiótica del cuerpo, que habitamos el mundo y a la vez generamos sentido, y, desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (1945) se nos estaría señalando que la carne del cuerpo está en continuidad con la carne del mundo, gracias a lo cual el cuerpo es por definición la interfaz que permite la producción de significación y generación de sentido, de esta forma, la semiótica, desde su actual perspectiva fenomenológica, ha profundizado en una serie de investigaciones multidisciplinarias para explicitar cómo la significación se inicia desde la experiencia corporal y cómo toda dimensión de la experiencia humana-acciones, saberes y afectos- se establecen en la relación del cuerpo del hombre con el mundo. Ya Iuri Lotman (1996) había demostrado que la Semiótica es una disciplina capaz de afrontar el estudio de la compleja vida social y de las relaciones que se establecen entre el mundo y el hombre complementando así las teorías de Michael Bajtín (1979) quien analiza el texto literario en su función de signo cultural transdisciplinario y holístico que permitiera pensar la obra artística como la expresión de una resistencia a los mecanismos de los discursos institucionales [4], en tanto, se califica el espacio literario como la sede de la experiencia sensible de los cuerpos que lo habitan y a la vez como la proyección de las relaciones significativas que se establecen entre ese espacio vivido y la palabra decolorada propia [5] del discurso literario.

### **Eloy: el cuerpo y la pasión en espera de la muerte**

Desde esta perspectiva, el cuerpo natural de Eleodoro Hernández Astudillo, el Ñato Eloy, sería un texto construido socialmente, un código inventariado que traduciría los mensajes y auto- señalamientos que se envían desde la gestualidad lingüística del intra-texto, para declarar, desde la existencia poética de ese cuerpo verbalizado, la posibilidad de sus múltiples lecturas; ¿Héroe o Villano? Así nuestra lectura intentará indagar sobre esa diluida identidad que se ocultaría bajo la superficie del lenguaje literario en leyendas, crónicas periodísticas y además desde la visión de la cultura que señala Paul Ricoeur en Historia y Narratividad (1999), quien propone la relación del comportamiento humano como un proyecto lingüístico y semiótico que se lee en los textos y en la realidad [6].

A partir de esa premisa, aludimos a la significación del lenguaje que construye el cuerpo de Eloy desde la experiencia sensitiva de un narrador fantasmal- escenario corporizado – que proyecta espacios, códigos, hábitos y afectividades que nos incluyen e interpelan sobre las diversas significaciones socioculturales que recaen en estos universos institucionales del siglo XX. De este modo, nuestra lectura se convertirá, tal vez, en una praxis valorativa para indagar sobre el valor de verdad que subyace bajo los códigos lingüísticos de la contracultura y problematizar, además, en el sentido unívoco y

estereotipado que ha impuesto la historia oficial contra las conductas anómalas.

¿Cuándo la literatura transforma lo visto y oído en fuerza y sangre y el cuerpo transformado en texto encarnado? ¿Puede ese discurso imaginario evocar y revelar la corporeidad?

Estas interrogantes estarán centradas en la conceptualización metafórica del cuerpo de Eloy y la construcción de la realidad social será el mundo posible que facilita flagelación, tortura, exilio y finalmente la muerte. En este punto nos interesan las teorías de George Lakoff, *Metáforas de la vida cotidiana* (2001) y su concepción sobre la experiencia directa del mundo real en el cuerpo imaginario dibujado en el texto Entonces podemos afirmar que Eloy, a partir de la concepción y creación de sus fantasmales experiencias y en su propio y limitado espacio de acción, construirá el universo mítico que le permitirá la huida infinita y la burla eterna desde ese cuerpo torturado y acribillado que jamás será capturado por la institucionalidad agraria de la época

Intentaremos descifrar y dar respuestas a estas interrogantes desde la acezante y trágica enunciación en acto que va construyendo la memoria itinerante del fantasmal bandido, Eleodoro Hernández Astudillo, alias el “Ñato Eloy, figura atrapada sobre el dinamismo sensitivo de unas líneas textuales mientras espera - en la larga noche del relato- a la patrulla de once detectives que finalmente le dará muerte. Sabemos que el estudio de la presencia se vincula con la semiótica de la tensión desarrollada en *Tensión y Significación* (Fontanille y Zilberberg, 1998). Según esta teoría, la pasión, en la semiótica, no se define en los términos tradicionales de la psicología o de la filosofía, sino como una tensión de base entre las fuerzas internas de un cuerpo en acción y las fuerzas institucionales que ejercen el poder en el mundo exterior. Esta tensión interna que devela el cuerpo del bandido en la novela Eloy, señala algunas equívocas acciones punitivas que va ejerciendo el cuerpo institucional de los hacendados. El acto enunciativo que devela la presencia sensible del cuerpo del bandido Eloy, marca la diferencia entre el yo lingüístico( mi lectura) y el otro yo semiótico (Eloy) sensible y afectado que vive en el texto En este caso, el yo semiótico encarnado en el cuerpo de Eloy, es el habitante real sobre un espacio lingüístico cruzado y entrelazado entre las miles intensidades y profundidades de un texto y la tensión que va generando mi lectura en el mundo real. Así logramos alejarnos desde nuestros lugares seguros e introducimos furtivamente entre las vivencias, recuerdos y acciones de esta conciencia desbordante de pasión, culpa y deseo, mientras esperamos, ocultos entre las líneas; el ruido de las balas y el olor de la pólvora en esta noche estrellada.

La fiebre es la vida, toda la gente y sus carruajes, el rencor, el coraje, la memoria eternamente abierta, ese malestar, ese dolor partido me puede mantener despierto y no me duermo, no me puedo dormir, porque si ahora me quiebro y debilito eso sería el comienzo de toda la infeliz y fácil muerte, ni destierro, ni cadena, ni silencio, ni sosiego, quiero vida y calor, unas gotas de sudor, unas gotas de vida (...)la increíble suerte mía que tanto terror les ha dado todos estos años(...)buscando la huella de mis zapatos (...) el humo de mi cigarro y de mi carabina (...) aunque tal vez lloré entonces y tuve miedo; me deshice de todo,

de todo amigo y todo cómplice y toda debilidad, estoy solo solo yo, las balas, mis manos que serán lo último mío que me maten (p. 104)

Muerto sí, asesinado, acribillado, la sangre tiene cierta dignidad, pero eso es terrible, pensaba, cualquiera puede ganar una buena muerte, hay que trabajarla, hay que labrarla con balas, por lo menos con un cuchillo, dijo, apretando con ternura su carabina, una muerte así vale la pena, es un trabajo limpio y concreto, es como hacer un par de lindas botas... (p. 93)

### Figura de Eleodoro Hernández Astudillo, el Ñato Eloy

La prensa santiaguina de la época (24 de junio de 1941) dedicó varias páginas a la muerte Eliodoro Hernández Astudillo, campesino natural de Chicureo, quien por inciertas razones devengó en el temible bandido quien asolara los faldeos precordilleranos y los caminos de la zona central en Chile. El ñato Eloy, perseguido por once detectives, se atrincheró en el rancho del carbonero Francisco Antonio Ortiz ubicado en el fundo Lo Arcaya en Pirque. En este lugar recibió un tiro en la frente, otro en la región del corazón, un tercero en una mano y un cuarto en el muslo. A su lado se encontraron, sin percutar, más de sesenta balas y según consigna textualmente la prensa de la época:

En los bolsillos de su ropa se encontraron las siguientes especies: un escapulario del Carmen, una medalla chica, un devocionario, un naipe chileno con pez castilla y jabón, dos pañuelos limpios, uno de color rosado y otro violeta, un porta hojas Gilette y dos hojas para afeitarse, una peineta, un espejo chico, un cortaplumas de concha de perla, una caja de fósforos, un cordel y una caja de pomada para limpiar la carabina (...)

Sus pertenencias y el cañón de su inseparable carabina Winchester proyectan las sombras de una vida vagabunda e ilegal, sin embargo, el escapulario, devocionario y la medalla de la Virgen del Carmen contradicen, en parte, la culpa y el castigo instituido por la jurisdicción institucional de la hacienda en la mitad del siglo XX e instauran un nuevo sentido para esa subjetividad negada y estigmatizada que se ha negado a la desaparición y al olvido.

Sabemos que el poder en el sistema de las haciendas en Chile y la subordinación en el campo son raíces que provienen desde las encomiendas del siglo XVI y se perpetúan hasta 1965. La gran hacienda en Chile impidió la formación de aldeas campesinas, esto unido al carácter estacional de las labores agrícolas, incentivaron el desarraigo y la vida delictual. El censo de 1865 confirma, enumera y clasifica a 120.000 gañanes sin destino fijo que vagan a lo largo del Valle Central y el “Boletín de la Sociedad Nacional de Agricultura” [7] nos habla de; “una masa flotante de temporeros ineptos y sin posibilidades de redención”. Esta peculiar e inamovible institución que calificaba a los trabajadores agrícola ocasionales como temporeros, gañanes y afuerinos - en oposición a la institucionalidad funcional de los inquilinos - fue calificada por *El Mercurio*, diario institucional chileno [8] como simplemente monstruosa...indigno de un país civilizado. Los críticos urbanos, a quienes perjudicaba la ausencia de consumo en el sector agrícola, deploraban la

condición servil y la inmundicia en el campo. En 1960 el rendimiento en el agro chileno alcanzaba al 2.2 punto contra los 24 puntos de los países industrializados, Jorge Alessandri Rodríguez en su gobierno (1958-1964) debió acceder a un tímido inicio de la Reforma Agraria. En consecuencia, los ociosos, mal entretenidos, vagamundos, vagabundos, forasteros, peones, gañanes, temporeros y afuerinos -según sea la nominación secuencial con que la historia oficial calificaba a la marginalidad rural a partir del siglo XVI (9), ha dejado pocos documentos escritos y solo a partir de relatos orales, leyendas y canciones es posible inferir las fantasmales interpelaciones de su lenguaje y las cabalgatas de odio a través de todos los caminos de Chile.

El tratamiento de la prensa que cubrió, el 24 de junio de 1941, la muerte del Ñato Eloy [10] nos ha entregado datos reveladores sobre un mundo silenciado que evidenciaba la estigmatización e ilegalidad ejercida sobre los cuerpos marginales; así, desde la insignificancia que le concedió *El Mercurio* en el titular, *El ñato Eloy cayó ayer en un tiroteo* y el breve calificativo, peligroso bandolero, consignado en la página 13 de las *Informaciones Generales*, hasta las importantes revelaciones de *Las Últimas Noticias*, en cuyas líneas se reflexiona sobre los posibles motivos que lo llevaron a convertirse en un criminal perseguido; esto es, la infracción a las leyes militares que lo convirtieron en remiso. Antes, consigna el periódico, “no se conocen acusaciones con anterioridad a esa fecha. Posiblemente hayan sido honradas”. La segunda infracción corresponde a un enfrentamiento a cuchillo con el mayordomo de un fundo quien lo humilló cuando intentó solicitar trabajo, en conclusión, el mayordomo fue herido gravemente y desde entonces Eloy salió del fundo convertido en un proscrito e inició su errancia por montañas y caminos.

Los periódicos y revistas *La Nación*, *El Siglo*, *Vea* y *Ercilla*, en oposición, destacaron la valentía, devoción religiosa y lamentaron su trágica condición criminal causada por la adversidad. Estas revistas destacan la solidaridad con los de su clase, circunstancias que contribuyeron a generar una leyenda positiva junto con la admiración de los campesinos de la zona por su condición de bandido fantasma, escurridizo como la sombra y con la movilidad de un relámpago. Finalmente, entre las zonas de Colina y Chicureo, el *Ñato Eloy*, ha sido transformado en leyenda que habla de su condición de inmortal debido al conocimiento de la magia negra y a los pactos con Lucifer. Según el decir de los campesinos -mientras se cumplía su deseo de ser fusilado solo por siete hombres- se escucharon los alaridos que reafirmaban el pacto con el demonio – y en tanto lo apuntaban y acribillaban- pronunció unas palabras mágicas que lo hicieron desaparecer para siempre, y, según esta leyenda su cuerpo agujereado nunca fue encontrado.

### Una lectura desde el cuerpo martirizado del Ñato Eloy

La representación literaria del bandido -en el texto de Carlos Droguett- se centra en un tiempo específico, las últimas horas del *Ñato Eloy* sitiado en el rancho de Pirque mientras hacía frente a carabinas, linternas, voces y burlas de los trece detectives asignados para su captura y entre risas y estruendos de balaceras acribillan y agujerean su escurridizo cuerpo. Pero fiel a la leyenda,

el valiente Eloy -respetado y a la vez odiado por la gente de la zona- transmuta en cuerpo inmortal mientras permanece abrigado con el perfume de las violetas.

Abrigado por las violetas, podría echar un corto sueño, en media hora estaré listo...se fueron, agarraron miedo y se fueron se dijo, se fueron en silencio para que no los sienta, se sacaron las botas para huir, las dejaron junto a mí para que no las vea y no los persiga... el perfume de las violetas se le amontonó en las narices... (p. 125)

En esta doble categorización del bandido, Eleodoro Hernández Astudillo, cuerpo natural y cuerpo cultural (ficción versus realidad) concebimos su cuerpo tanto en la dimensión semiótica como en la dimensión antropológica; complementariedad que nos permitiría considerar el desafío del discurso literario en tanto imitación creadora de un mundo que refleja las huellas y señalamientos ideológicos de la sociedad rural chilena en la mitad del siglo XX. Desde esta perspectiva, los discursos de la literatura y los de la historiografía, se entrecruzan para constituirse como signos culturales abiertos que reproducen efectos de una verdad que puede ser rastreada en la cotidianidad del mundo histórico;

El hombre lo había mirado con esa mirada total y absorbente con que te miran los ricos, que te incorporan a su leve curiosidad y su desprecio, a su tranquilidad total y absorbente y su desprecio seguros de que mientras haya tipos como tú, tan pobres y tan tranquilos, tan pacientes y satisfechos, jamás va a venir la revolución, la sangre corriendo por las calles y no por las venas, y con esa seguridad total te miran los zapatos y saben que tienes los tacos gastados y torcidos, te miran los calcetines ordinarios y horribles, ciento diez pesos la docena y, a lo mejor, si compras dos docenas o trece pares, te salen a cuarenta y cinco, y te miran el pantalón, el pobre pantalón arrugado y humilde y gastado y viejo que el Sábado tendría su parche, su gran parche robusto y escandaloso donde tú sabes.

A partir de la presencia corporal de un narrador quien construye el mundo y a la vez se auto- construye en los deícticos (*te, su, esa, tu*) que funcionan en calidad de sus propias gestualidades y auto- señalamientos internos en el texto [11] para aportar su propia expresividad, mientras nos interpelan y marcan la coherencia con un contexto activo que nos va envolviendo en ese cuerpo enunciativo, en tanto, auto- representan el cuerpo de un Eloy; mirado, absorbido y despreciado en la construcción de ese particular universo ( esa mirada total y absorbente con que te miran los ricos, que te incorporan a su leve curiosidad y su desprecio).

El análisis del discurso artístico nos dará cuenta de la memoria encarnada en ese cuerpo viviente quien indirectamente está transitando activamente sobre todo el entramado social de una época, mientras esas palabras nos interpelan y construyen, a la vez, los prejuicios y el espacio opresivo donde el abandono y soledad estarían señalando los límites de su sobrevivencia (*seguros de que mientras haya tipos como tú, tan pobres y tan tranquilos...jamás va a venir la revolución, la sangre corriendo por las calles y no por las venas...*) En el interior del texto se nos incluye y paraliza con “*esa mirada total y absorbente con que te miran los ricos...*”.

Para intentar comprender esa especial mirada, nos remitimos a la obra de Michael Foucault, *Vigilar y Castigar* (1976) y a la referencia de un poder microscópico; la microfísica del poder introyectada en esa mirada inquisitiva situada incluso en las esferas institucionales más inocentes. Así, la microfísica del poder corporizada con esa mirada irónica eliminaría el sentido de un Poder Único para ordenar, disciplinar, vigilar y someter constante, permanente y siempre, en forma sutil, imperceptible y casi invisible a ciertas conductas consideradas anómalas.

Nos preguntamos ¿cómo se ejercería- en ese mundo posible - la resistencia de la contracultura sobre el discurso del poder? ¿dónde estaría registrada, sin mediaciones, su réplica?

Tal vez se puede responder con la rebeldía y resistencia sobre las prácticas de consumo que solían caracterizar a las clases populares y que se patentizan en variados fragmentos del texto Eloy. Estas tácticas están explicitadas en la Introducción a *La invención de lo cotidiano* (1996) de Michael de Certeau, quien junto a Michael Foucault coinciden en la difusión de unas determinadas prácticas de resistencia al ejercicio de la microfísica del Poder. Ambos precisan y denuncian el funcionamiento minúsculo de los dispositivos del poder y disciplina y difieren, sin embargo, en las estrategias que implican la resistencia a ese poder microscópico. De Certeau centra la resistencia popular en las “maneras de hacer cotidiano” en los consumidores e inquiriere con qué multitud de “tácticas” subrepticias y con qué procedimientos populares, “también minúsculos y cotidianos” se adquiere una creatividad dispersa, táctica y artesanal entre los pequeños grupos consumidores quienes así desafían la disciplina de las redes y mecanismos generados por los grandes productores.

(...) y con esa seguridad total te miran los zapatos y saben que tienes los tacos gastados y torcidos, te miran los calcetines ordinarios y horribles, ciento diez pesos la docena y, a lo mejor, si compras dos docenas o trece pares, te salen a cuarenta y cinco, y te miran el pantalón, el pobre pantalón arrugado y humilde y gastado y viejo que el sábado tendría su parche, su gran parche robusto y escandaloso donde tú sabes.

Una mirada vigilante y punitiva nos está convirtiendo en un agobiante Tú intratextual a quien se interpela e introduce en la razón y sentido de ese mundo espantable. Nuestra pobreza marcaría el desprecio y la culpa ante la imposibilidad del consumo que perjudica a los grandes productores. Feos y ordinarios serán los calificativos que unifican a las creaciones artesanales en su “manera de hacer lo cotidiano” Ridículas son nuestras pobres transacciones comerciales y grotesco, el intento en disminuir los costos porque nos espera... “ese gran parche robusto y escandaloso donde tú sabes” ... y que nos estaría ingresando en el conocimiento de esas fronteras inimpugnables para vencer el fracaso y el dolor.

Recordaba su casa, el rincón de su mesita de trabajo, el trecho de comedor que alcanzaba a divisar en la penumbra (...) un enorme deseo de estar tranquilo tendido en la oscuridad (...) le venía el recuerdo de ensaladas frescas en el campo cuando todos estaban corriendo bajo las parras (...) y pensaba también en su banquito de zapatero en el cuchillo que había tenido en sus manos cuando

sintió el ruido afuera y tuvo miedo. Todavía estaría ahí si el caballo no se hubiera detenido junto a la ventana (...) no habría muerto a nadie todavía (...) Me venía a buscar ese caballo (...) era para llamarme la atención y que comprendiera (...)

Nos preguntamos ¿a qué múltiples sentidos y significaciones alude lo real histórico en la conciencia de Eloy en la mitad del siglo XX? (*estaría, hubiera, habría*) mientras fragmentados recuerdos consignan una vida plácida y laboriosa. Las añoranzas están marcadas por la incertidumbre e inestabilidad y una conciencia interiorizada y fortalecida en la sabiduría popular; “para los pobres no hay justicia”. Así, en este mundo idílico que impone el fin de la legalidad, emerge un mítico caballo blanco que se detiene frente a su ventana...para llamarme la atención y que comprendiera... es la apelación y la reivindicación fatídica contra el Poder de la hacienda, el símbolo inapelable de un destino que reclama, sobre su cuerpo martirizado y enfermo, el triunfo histórico esperado, el precio final de una rebeldía que restablecería la libertad, dignidad y hombría para las clases subalternas.

En el siglo XIX, se reafirma esta anomalía con un documento publicado por Manuel José Balmaceda -*El manual del hacendado chileno* (1871)- este conjunto de normas escritas y guía en el ejercicio judicial de un efectivo mando vertical, era un rasgo importante en la sociedad chilena del siglo XIX y mitad del XX, el nombramiento de hacendados poderosos como jueces comisionados quienes junto a un séquito de inquilinos y mayordomos administraban la justicia en el campo.

(...) soy un bandido, se reía a veces para sí, tratando de comprender o de abarcar su destino, un bandolero, un salteador, he muerto a muchos y a muchos más mataré todavía, soy malo y sanguinario, cada vez más cruel y sin entrañas, dicen los diarios, las radios, lo vieron rondar las bodegas de la estación, susurran las gentes despiertas en los ranchos cuando sienten galopar un caballo, ese caballo soy yo, ese miedo soy yo, se reía con modestia, jubiloso y enfiestado, como cuando era un buen zapatero y todavía no vinieron los caballos trotando bajo la lluvia...como el caballo lo miraba no él sino a su ocupación, a su destino, las herraduras humildes del oficio, la mesa, la silla, la lezna, la escofina...él empezó a reír(...) (p. 60)

Desde la autoconciencia de Eloy, se infiere la burla y el descreimiento al mundo que lo califica como un criminal malo y sanguinario; es el rumor, la fama y el qué dirán que construyen los medios institucionales de comunicación para amedrentar y acusar a vagos y marginales con el fin de perpetuarlos en constante persecución y sospecha, en este caso, es el poder de una voz pública, superior y autorizada (el decir de la radio y los periódicos). Nos confirman este punto, uno de los incisos de *El manual del hacendado chileno* que difunden las normas de acción necesarias para mantener las conductas adecuadas en la hacienda.

Todo peón sospechoso o de malas costumbres se pondrá inmediatamente a disposición de la policía con una relación de lo que se sepa del él y no se le recibirá en la hacienda mientras no esté satisfactoriamente justificado. (Balmaceda,1871:25)

## Conclusiones

A partir de esta relectura de un comportamiento humano, creemos necesario señalar la emotividad y la potencialidad significativa que ocultaría el lenguaje directo de los grupos subalternos desde la voluntad de verdad que escondería el sentido retórico de su decir. En este punto es necesario citar la *Genealogía de la moral* (1988:45-76) de Friedrich Nietzsche y la formación filológica que le permitió estudiar el proceso evolutivo del lenguaje en el campo de lo social. Lejos de la objetividad de los hechos históricos, Nietzsche propone desmitificar las certezas de la cultura occidental y a través de la retórica y la metáfora para construir un conocimiento relativo y crítico en los supuestos valores morales contenidos en las palabras; bueno, malo, malvado. Las teorías de George Lakoff, *Metáforas de la vida cotidiana* (2001) construyen una realidad cultural relativa que permitiera pensar a nuestro personaje histórico Eloy, como un cuerpo, un cuerpo concebido solo en el marco conceptual omnipresente en los rasgos de un lenguaje (el decir de los diarios, el decir del patrón, el decir del periódico) más que en un espacio real de sus acciones y pensamientos.

Así, nuestras reflexiones consideraron el cuerpo ficcional y antropológico del bandido Eloy como una matriz generadora de múltiples sentidos, cuyas significaciones lingüísticas remiten a inscribir nuevas transgresiones, nuevas rupturas contra conceptos lineales y estereotipados destinados a silenciar la Historia Social del pueblo de Chile

## NOTAS

[1] Iuri Lotman demostró que la semiótica es una disciplina capaz de afrontar el estudio de la compleja vida social y de las relaciones que se establecen entre el mundo y el hombre. Lo más característico en el plano de la *Semiótica Textual*, es su tesis global sobre el funcionamiento del texto literario como signo cultural.

[2] Me refiero a Julio César Jobet (1951) *Ensayo Crítico del desarrollo económico-social de Chile* uno de los exponentes más destacados de la primera generación de historiadores marxistas chilenos y sus continuadores, entre otros, Gabriel Salazar (1985), *Labradores, Peones y proletarios*; José Bengoa (2015) *Historia Social de la Agricultura Chilena*; Julio Pinto Vallejos (1850-1900), *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera: el ciclo del salitre y la reconfiguración de las identidades populares*.

[3] El análisis de los adverbios de lugar y de tiempo, los pronombres personales y en general el uso de los “deícticos” “mostrativos” u “ostensivos” contribuyen a establecer la cercanía con el contexto situacional que rodea al discurso, de esta forma, el sentido figurado de lo que se dice, se desplaza y muestra la referencia real sobre el espacio sobre el cual se habla. Estos mostrativos crean en el interior de los textos, espacios imaginarios que se hacen presente en la escritura y en el mismo lugar donde son presentados y evocados por el habla real.

[4] Para Mijail un texto es un lugar de tiempo y recuerdo, es en sí mismo una contingencia que puede tener efectos ilimitados, porque el texto es siempre responsivo y responde desde sus márgenes a textos del pasado, del presente o del futuro.

[5] Ohmán, intenta una definición de la literatura sobre la base de los actos ilocutivos

-según esta teoría- en el lenguaje de la literatura se realizan acciones de habla miméticas, es decir, uso parasitario del lenguaje que carece de efectos en el mundo real. Nuestra lectura pretende, en consecuencia, crear efectos emocionales indirectos que pueden tener alguna implicancia con alguna época de la Historia de Chile.

[6] Ricoeur confirma la relación entre la acción de leer y la re-figuración del texto, su recreación, es esta la clave para que se logre el entrecruzamiento entre la historia y la ficción. Porque la lectura que realizaremos sobre los textos nos permite evitar el distanciamiento del relato.

[7] Op. cit. *La Sociedad rural chilena*, Arnold Bauer, pp. 174-175

[8] Ibid, pp. 174-181

[9] Véase, Alejandra Araya (1999), *Ociosos, vagabundos y mal entretenidos en el Chile colonial*.

[10] Véase Carmen Vásquez y el interesante artículo sobre el tratamiento que entrega la prensa sobre la cacería del Ñato Eloy, en *Las representaciones del Tiempo Histórico*. Ed. Jacqueline Covo.

[11] La gestualidad del lenguaje señalada por los autoseñalamientos internos del texto, a través de los pronombres personales y adverbios de tiempo, nos introducen e integran como participantes vivenciales en “este mundo violento que envuelve el cuerpo de Eloy”.

## Referencias

ARAYA, A. (1999). *Ociosos, Vagabundos y mal entretenidos en Chile colonial*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BAUER, A. (1994). *La Sociedad Rural Chilena. Desde la conquista española a nuestros días*. Santiago: Andrés Bello.

BENGOA J. (2015). *Historia rural del Chile central: crisis y ruptura del poder hacendal*. Santiago: LOM.

CONTRERAS, M. J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria, en *Cátedra de Artes*, 12 (13-29). Universidad Católica de Chile.

DROGUETT, C. (1972). *Eloy*. Santiago: Quimantú.

DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer*. México: Iberoamericana.

FONTANEILLE, J. (2018). *Cuerpo y sentido*. Fondo Editorial: Universidad de Lima.

FONTANEILLE, J. y ZILBERG, C. (1998). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima, 2004.

FOUCAULT, M. (1989). *Vigilar y Castigar*. Argentina: Siglo XXI.

— (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.

- LOTMAN, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1998). *La semiósfera II Semiótica de la cultura del texto de la conducta y del espacio*. Valencia: Frónesis.
- LAKOFF, G. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra
- MERLEAU-PONTY, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planet
- OHMANN, R. (1987). Los actos de habla y la definición de literatura. El habla, la literatura y el espacio que media entre ambos, en *Pragmática de la comunicación literaria*, de José Antonio Mayoral (compilador): Madrid: Arcos.
- PINTO V. J. (1998). *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera: el ciclo del salitre y la reconfiguración de las identidades populares (1850-1900)*. Ed. Universidad de Santiago.
- RICOEUR, P. (1999). *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós.
- ROSALES J. (2010). Cuerpo y Significación, en *Revista UIS Humanidades*. Vol. 38 (1), pp. 27-39.
- SALAZAR, G. (2002). *Historia contemporánea de Chile IV (Hombría y Feminidad)*. Santiago: LOM.
- VÁSQUEZ C. (1994) "El "Ñato" Eloy: la prensa santiaguina y la novela de Carlos Droguet, en *Las representaciones del tiempo Histórico*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille,

## [ARTÍCULO]

# Tango y Rock nacional: una relación problemática en *Rubias de New York*, de Cucuza Castiello

**Juan Martin Salandro**

Universidad Nacional de Mar del Plata; CELEHIS

Email de contacto: salandrojuanmartin@gmail.com

**Recibido:** 27 de febrero, 2025

**Aceptado:** 15 de abril, 2025

**Publicado:** 30 de mayo, 2025

## Resumen

El artículo examina el cruce entre el tango y el rock nacional argentino a partir de la interpretación que realiza Cucuza Castiello del tema "Rubias de New York", de Carlos Gardel, en una versión que incluye estrofas de "La rubia tarada" de Sumo. Este gesto artístico se analiza desde el concepto bajtiniano de dialogismo, entendido como la interacción dinámica de voces que construyen sentido de manera conflictiva y abierta. Castiello no solo cruza estilos musicales, sino que interpela el lenguaje y sus significaciones establecidas a través de un uso paródico e intertextual que subvierte los discursos hegemónicos sobre el tango. El autor propone que la operación de Castiello debe leerse en clave crítica, al incorporar una voz marginal y contestataria como la de Luca Prodan en un repertorio icónico de la música nacional.

## Palabras clave

Rock argentino; Tango; Cucuza Castiello; Dialogismo; Bajtin.

## Abstract

*This article examines the intersection between tango and Argentine national rock through Cucuza Castiello's interpretation of Carlos Gardel's "Rubias de New York," a version that includes verses from Sumo's "La rubia tarada." This artistic gesture is analyzed through the Bakhtinian concept of dialogism, understood as the dynamic interaction of voices that construct meaning in a conflicting and open manner. Castiello not only crosses musical styles but also questions language and its established meanings through a parodic and intertextual use that subverts hegemonic discourses about tango. The author proposes that Castiello's work should be read critically, incorporating a marginal and rebellious voice like Luca Prodan's into an iconic repertoire of Argentine music.*

## Keywords

Argentine rock; Tango; Cucuza Castiello; Dialogism; Bajtin.

**Tango and National Rock: A Troubled Relationship in *Rubias de New York*, by Cucuza Castiello**

### Cómo citar este artículo:

Salandro, J. (2025). Tango y Rock nacional: una relación problemática en *Rubias de New York*, de Cucuza Castiello. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 113-120

El rock nacional (argentino) suele apelar a otros registros, modos o formas -pensando la música estructurada como un lenguaje [2]-, de las expresiones populares, estableciendo una suerte de diálogo. En el presente trabajo, proponemos una lectura de la propuesta del cantor argentino “Cucuza” Castiello, a partir de su interpretación de la canción *Rubias de New York*, de Carlos Gardel [3]. Castiello es reconocido en el ambiente por el modo en que mixtura las tradiciones del rock nacional y el tango. A grandes rasgos, esto podría leerse desde la concepción de “estilización”, como el proceso por el que un autor utiliza palabras ajenas e imita un estilo para expresar sus propias ideas. Un claro ejemplo de esto serían las citas. Presupone, así, la existencia de un estilo precedente, “reconoce que el conjunto de procedimientos estilísticos que ella reproduce en algún momento tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia del sentido” (Bajtín, 2003: 276). Ahora bien, la estilización es diferente de la imitación. La imitación se asimila a la palabra ajena, fusionándose con ella; pierde el carácter bivocal [3]. En la estilización se percibe la distinción con la voz ajena, y la convencionalización que realiza sobre aquella no niega que, como señala Bajtín, “la palabra convencional siempre es bivocal” [4].

Ahora bien, la relación entre estos géneros no es tan dúctil y amistosa como se quisiera pensar; desde sus orígenes, ambas vertientes establecieron un principio de exclusión mutuo. Para abordar esto, proponemos una lectura a la luz del concepto bajtiniano de “dialogismo”, en tanto que:

(...) la conciencia dialógica se manifiesta en cada acto personalizado, dinámico, abierto, de la discursividad, y forma la trama, el tejido de la circulación social (y de la lucha) del sentido, tanto diacrónica como sincrónicamente. Es un modo de relación específica, de carácter verbal, por el cual los seres humanos conocen e interpretan el mundo, se dan a conocer, son conocidos, conocen al otro y se re-conocen para sí mismo, de manera múltiple y fragmentaria, nunca como una totalidad acabada (Arán, 2006: 83-84)

Ahora, el término que se pone en cuestión acá es “Tango”. No nos parece menor detenernos en el espesor semántico de un término teniendo en cuenta que para Bajtín la palabra es una entidad viva, que se llena de sentido en un contexto de enunciación y a través de las relaciones que establece con otras palabras precedentes; “Las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se toman dialógicamente dos voces” (Arán, 2006: 85). En palabras de Julia Kristeva, al introducir la noción de “estatuto de la palabra como una unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad” (Kristeva, 1981:188). Así, el principio de ambivalencia nos permite recuperar dos grandes acepciones al término: el tango como género y Tango como nombre propio: apodo del músico José Iglesias, figura germinal, y arquetípica, del “rockero argentino” [5]. Dice Fernando García:

La apropiación y reutilización de la palabra que designa el género musical que Buenos Aires alumbró en su laberinto migratorio no era en absoluto menor. [Tanguito] había logrado que la palabra “tango” desbarrancara con él de la

cultura oficial. [...] En su devenir de flaneur asaltafarmacias arrastra consigo la palabra "tango", que aparecía inmersa en episodios de hippies marginales en la prensa escrita. [...] La palabra "tango", a través de esta operación de pop-lunfardo, volvía a ser peligrosa e indeseable, como en sus comienzos en la "Finisterre" del arrabal (García, 2017: 76) [6].

Ahora, esta lectura se habilita desde la selección del título del disco, donde figura la canción a abordar, por parte de Castiello: Menesunda. O "Droga" [7], o la instalación llevada a cabo por Marta Minujín y Rubén Santantonín [8] en 1965 en el seno del Instituto Di Tella (Buenos Aires) [9]. Siguiendo a García, el rock nacional, de mano de Jorge Álvarez y el sello Mandioca, recupera el espíritu contracultural del Di Tella, foco de la "Neovanguardia porteña", por eso no es menor recuperar este reenvío a la historia del under porteño.

Ahora, teniendo este panorama podemos abordar la canción. Transcribo la letra completa:

Mary, Peggy, Betty, Julie, rubias de New York  
 Cabecitas adoradas que mienten amor  
 Dan envidia a las estrellas  
 Yo no sé vivir sin ellas  
 Mary, Peggy, Betty, Julie, de labios en flor

Es como el cristal la risa loca de Julie  
 Es como el cantar de un manantial  
 Turba mi soñar el dulce hechizo de Peggy  
 Su mirada azul, honda como el mar  
 Deliciosas criaturas perfumadas  
 Quiero el beso de sus boquitas pintadas  
 Frágiles muñecas del olvido y el placer

Turba mi soñar el dulce hechizo de Peggy  
 Su mirada azul, honda como el mar

*Caras conchetas, miradas berretas  
 Y hombres encajados en Fiorucci  
 Oigo "dame" y "quiero" y "no te metas"  
 "¿Te gustó el nuevo Bertolucci?"  
 La rubia tarada, bronceada, aburrida  
 Me dice "¿por qué te pelaste?"*

Ríe su alegría como un cascabel

*Oh mamá, papá y mamá, papá oh, papá y mamá*

Rubio cocktail que emborracha, así es Mary  
 Tu melena que es de plata quiero para mí  
 Si el amor que me ofrecías  
 Solo dura un breve día  
 Tiene el fuego de una brasa tu pasión, Betty

Es como el cristal la risa loca de Julie  
 Es como el cantar de un manantial

*Y yo "por el asco que da tu sociedad"  
 Por el pelo de hoy, ¿cuánto gastaste?*

Deliciosas criaturas perfumadas  
 Quiero el beso de sus boquitas pintadas  
 Frágiles muñecas del olvido y el placer  
 Ríe su alegría como un cascabel

*¡Una noche en New York City!*

Lo interesante resulta del modo en que, a diferencia de otras interpretaciones de Castiello donde toma la letra de una canción y la adapta a la base musical a modo de tango o milonga, acá intercala algunas estrofas de “La rubia tarada” de Sumo (*Divididos por la felicidad* 1985; en cursiva). En esta versión explotan las nociones de “heteroglosia” y “palabra bivocal” -en la forma, en este caso, de la “parodia”[10]- en tanto que se pone en uso la palabra del otro, constitutiva del sujeto y su habla, pero en una relación contestataria: se vuelve hacia su objeto. Podemos realizar un ejercicio de exegesis y rastrear las múltiples voces que resuenan en el juego que propone Castiello al leer el clásico gardeliano desde la tradición rockera, lo que implicaría leer desde la serie de reminiscencias que tienen en su centro a Carlos Gardel como ícono de la música nacional [11]. Pero, no es solo cuestión de señalar referencias, sino el modo en que ellas se articulan y cómo se ponen en juego. La orquestación es muy clara en este sentido: Castiello comparte el espacio con dos voces más - Ariel Ardit y Silvana Sosto-. Cada uno canta una estrofa del tema de forma intercalada. Ahora, la primera interpolación de la canción de Sumo -el verso “Oh mamá”- entra como un coro, paneado hacia el fondo de la escena, explotando la idea de las voces que suenan en el fondo de los enunciados. Ahora, la elección del tema no es inocente, más allá de que abran y cierren con la referencia directa a New York -primer verso de Gardel, último verso de Sumo; lo que uno abre, el otro lo cierra en un ciclo continuo de voces que se oyen y se dicen-. La letra de Luca Prodan está inundada de figuras del decir: “oigo”, “me dice”, los diálogos de todas las voces que forman una suerte de “coro concheto” del que reniega la voz lírica [12]. Por su lado, el primer término, “caras”, conecta con todo el imaginario sensualista, rozando lo banal, que presenta Gardel, y lo desmonta.

Quizás la canción de Luca no pretendía operar sobre el texto gardeliano [13]. Pero la experiencia de Castiello no es leer un texto desde sus voces precedentes, sino actualizarlo a través de las lecturas que se han hecho de él, sus posteriores, poniéndolas en juego para ensayar una lectura que rompe el lugar del sentido naturalizado.

Así, al problematizar la noción de dialogismo en estas dimensiones, podemos notar el modo en que la teoría de Bajtín habilita al estudio de una semiótica de la cultura, a pensar la “ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno” (Bajtín, 2003: 51). Nos hacemos de la idea de “estereotipo” en relación con el “discurso consolidado” (Simón, 2017: 49) de Roland Barthes [14], pensándolo en la línea de la “monosemia” (Barthes, 2007) [15], el “cierre” o la “muerte del sentido”, para pensar cómo la teoría de la translingüística, sostenida en el concepto de dialogismo, habilita una lectura crítica que puede desmontar el lugar del “sentido común” [16]. Si bien es difícil pensar que Castiello opere en contra del estatuto tanto del rock nacional como del tango, el uso extensivo de la parodia en esta canción puede leerse como un buscar

romper el principio de exclusión que existe en el origen de estos dos “lenguajes”: tal como músicos de generaciones posteriores -Charly García, Luis Alberto Spinetta- tomaron elementos del tango [17], ahora Cucuza propone un movimiento doble: “meter” un discurso dentro de otro [18]. La cita es la herramienta más dinámica de la que dispone, y la forma más explícita con la que el cantante se relaciona con la tradición para desmontarla en el juego combinatorio, la vuelve sobre sí, contra sí. De este modo, lleva a cabo un gesto crítico [19] que pone en vilo la definición de la lengua musical nacional. Creemos que con este breve comentario podemos marcar algunos puntos de partida para empezar a pensar el gesto de Castiello en línea con el concepto de crítica y semiología que esboza Roland Barthes en *Mitologías*:

Una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masa” (Barthes). Aquí, la semiología es concebida como un desmontaje de ese lenguaje, desmontaje que pueda dar cuenta en detalle de la “mistificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal (Simón, 2017: 48).

Castiello no es un semiólogo profesional, pero es indudable que en el desmontaje que lleva a cabo a partir del juego combinatorio e intertextual, sostiene un gesto crítico que, como propone Barthes en *Lección inaugural* (1978), pone en jaque la ideología de la burguesía porteña a través de reescribir una canción icónica de Gardel, gran mito argentino, en el sentido que le da el semiólogo francés (2004) [20]. La estilización, que nombramos al principio del trabajo, que se produce al “citar” el tema de Sumo dentro del de Gardel, o viceversa, opera sobre el gesto de citar un lenguaje: ¿qué se cita? El habla rioplatense; “todo miro es un habla” (Barthes, 2004: 199).

## NOTAS

[1] **Juan Martín Salandro** es profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria (CELEHIS; UNMDP). Su trabajo de investigación gira en torno a la política de lo sensible en los '90 -lo audible, lo visible y lo decible- y la relación de los sujetos marginales con las medialidades.

[2] Recordando que, para Bajtín, el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados que “reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas [...], ante todo, por su composición o estructuración” (2008: 245), proponemos pensar los géneros musicales como géneros discursivos: sistematización formal en la esfera de la vida de la palabra.

[3] Seguimos la siguiente versión de la canción “Rubias de New York”: [https://www.youtube.com/watch?v=lRT7AeS4k4&ab\\_channel=CucuzaCastiello](https://www.youtube.com/watch?v=lRT7AeS4k4&ab_channel=CucuzaCastiello)

[4] Por palabra ambivalente entendemos aquella en que el autor penetra en el núcleo significante del enunciado, puede tomar un enunciado ajeno e imprimirle sentidos nuevos. Esta categoría no solo se caracteriza porque el autor haga uso del habla del otro para sus propios fines, haciéndola relativa, sino que es el punto donde se cruzan dos definiciones del estatuto de la palabra: el horizontal, donde la palabra en el texto pertenece al sujeto de la escritura y al destinatario; y el vertical, donde la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico.

[5] Coronado como “el rey de los hippies” en 1968 por el periodista José de Zer de la revista *Así*.

[6] La película pseudo biográfica *Tango Feroz* (1993), dirigida por Marcelo Piñeyro, es muy coherente en el plano del argumento que pretendemos sostener en este trabajo. En la canción que abre el film, encontramos la mención a Malena, otro nombre propio denso semánticamente, remite inmediatamente al imaginario del tanto, en especial a la composición de Homero Manzi y Lucio Demare de 1941, “Malena”. La película parodia el verso que abre el tango: *Malena canta el tango como ninguna* (Manzi) / *Malena canta en el fango como en la luna* (Fernando Barrientos). Vemos como, manteniendo incluso la misma métrica y apelando a la anáfora para construir el paralelismo sintáctico, se construye una parodia que degrada al imaginario tanguero: arranca a Malena del parnaso telúrico y la sumerge en el barro. Cabría, igualmente, profundizar en la convivencia de lo sublime y lo degradado -el fango y la luna-.

[7] <https://dle.rae.es/menesunda>

[8] [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Menesunda](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Menesunda)

[9] El nombre del disco, de igual modo, recupera el nombre del ciclo “Menesunda”, realizado regularmente en el bar “El faro”.

[10] En la parodia el autor no se identifica con el enunciado “otro”, sino que toma una postura contraria. Es decir que operan dos discursos, lo dicho y lo insinuado; la dimensión bivocal de la palabra viva en tanto se dirige a un discurso ajeno. No solo consiste en querer decir lo contrario de lo que se está diciendo, sino en realizar una verdadera apertura significativa en donde, a través de lo dicho y la identificación del ángulo dialógico, el interlocutor pueda inferir en gran medida lo que el hablante imprime en lo no dicho.

[11] Sumo, bastión de la contracultura argentina conecta directamente con Divididos, banda compuesta por sus exintegrantes y que toma, precisamente, el nombre del disco donde se encuentra “La rubia tarada”. Así, recuperamos la canción “Tajo-C” (*La era de la boludez*; 1993) donde mentan a “las rubias”. Otra referencia ineludible es “Piano Bar”, de Charly García, gran sintetizador de estas tradiciones y, evidentemente, modelo a seguir de Castiello; no es inocente el modo en que Charly explota la coincidencia de nombres propios. Desde otra arista, resuena el juego intertextual llevado a cabo por Manuel Puig en *Boquitas pintadas*, que toma, también, la canción de Gardel como centro de sentido.

[12] Desde la orquestación, el tema de Sumo también explota la idea del diálogo de voces: las citas están cantadas en un tono burlón; la tercera estrofa es cantada por otra voz -Ricardo Mollo- con un tono agudo que busca imprimir un gesto cómico.

[13] Sin embargo, no hay que olvidar la posición del cantante italoargentino sobre el tango (véase: <https://www.filo.news/espectaculos/El-dia-en-que-Luca-Prodan-se-pronuncio-en-contra-del-machismo--20180919-0027.html>).

[14] Cabe recuperar que, para Barthes, la naturaleza misma del signo implica la estereotipación, porque se sostiene en la repetición y en el reconocimiento. Y, en esa repetición, hay una afirmación de lo repetido (Barthes, 2008: 120-121).

[15] La “monosemia” “es un régimen, un sistema ideológico social o institucional o estético, en el que se piensa que los mensajes o los significantes tienen un solo sentido, que es el bueno” (Barthes, 2007: 47).

[16] El dialogismo no es 'la libertad de decir todo': es una 'burla' [...] dramática, un imperativo distinto" (Bajtín, 1981: 198). Así, la ambivalencia del lenguaje paródico se hermana con la demolición, o inversión, de las jerarquías en el seno del discurso monológico -en el cual se reconoce el lenguaje de las ciencias duras contra el que Bajtín polemiza-.

[17] "Hay algo de esa fusión del tango y el rock que forma parte de una lírica urbana, es una tangolencia rockera eterna', dijo el flaco Spinetta" (en Belverede).

[18] Dice: Otro de los ejemplos que siguen esta idea del 2 en 1, pero esta vez en tren más "pintoresco" y jovial, aunque no menos interesante, es el de meter un tema (Rock) de "Sumo" dentro de un foxtrot de Gardel y Lepera usando como punto de partida del "juego" la rubias de las mujeres de las que ambos temas hablan, mujeres algo tontas, por un lado, "pícaras" por el otro, ambas relacionadas con New York. De ahí nace "Rubias (taradas) de New York". (en Belvedere).

[19] Decimos "crítica" porque, como dice Pablo Kohan: "In Tango we've lost our critics. We almost lost our musicians, lyricists, and singers, but little by little they've begun to reappear. We have a few masters left to teach us, and a new generation with a hunger to learn, but there are no more critics in tango. Maybe, for this reason, when a so-called major newspaper writes a piece about tango, something that only rarely happens...the ignorance begins. From the critics, tango coverage takes either the form of an article applauding and celebrating a tango "cover" of the rock group the Redondos as if it were a major and innovative musical success, or an article by a critic infuriated at the invasion of a dirty popular genre in the immaculate Teatro Colón" (Recuperado por Gubner: 304) Observamos el modo en que la exclusión mutua entre los ideologemas "tango" y "rock" todavía opera en la ideología porteña.

[20] Barthes piensa la función del artista en línea con el gesto anárquico: si el "estereotipo" se funda en la automatización de la lengua oficial, el discurso de poder, el desmontaje de la lengua burguesa tiende a buscar esa lengua que habla desde los deseos de la lengua, "según las perversiones y no según la Ley" (Barthes, 2008: 102). Es un gesto que se funda en una ética del lenguaje literario que busca la utopía.

## Referencias

- ARÁN, P. (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- BAJTÍN, M. (2003 [1929]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- (2008 [1959]). "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293), Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2007). "Diez razones para escribir" y "Una problemática del sentido". *Variaciones sobre la escritura*. (pp. 41 -55). Buenos Aires: Paidós.
- (2004). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2008). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BELVEREDE, F. (2015). "Me gustaría que descubran los tangos que hay dentro de las canciones". Recuperado de: <https://parquechasweb.com.ar/me-gustaria-que->

descubran-los-tangos-que-hay-dentro-de-las-canciones/

CASTIELLO, C. (2019). "Rubias (taradas) de New York". En *Menesunda: Tangolencia rockera*. Buenos Aires: ION.

GARCÍA, F. (2017). *Crimen y vanguardia*. Buenos Aires: Paidós.

GUBNER, J. (2014). "Tango, Not-For-Export: Participatory Music-Making, Musical Activism, and Visual Ethnomusicology in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires". Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/2qx1c6m9>

KRISTEVA, J. (1981 [1969]). "La palabra, el diálogo y la novela". En *Semiótica 1* (pp. 187- 225). Madrid: Fundamentos.

SIMÓN, G. (2017). "Uno no es nunca propietario de un lenguaje: Roland Barthes, el desnaturalizador". En: Revista *DeSignis* 26. Semiótica e Ideología(s) (pp. 45-57). Rosario: U.N.R.