



IIRS  
ROMA-BUENOS AIRES

*AdVersus*  
Revista de Semiótica  
ISSN 1669-7588

Año VIII, Nº 21, diciembre 2011

**CENTENARIOS POSNACIONALES  
IDENTIDAD Y NACIONALISMO EN LA  
POSMODERNIDAD TARDÍA**



Morphy J.B. (edit.), *Gran panorama argentino del Centenario*, Buenos Aires: Ortega & Radaelli, 1910 (portada).

*AdVersuS*  
Publicación del Instituto Italo-argentino  
di Recerca Sociale (IIRS)  
ISSN: 1669-7588  
Año VIII, N° 21, diciembre 2011  
En línea: diciembre de 2011

Imagen: Portada de  
*Gran panorama argentino del Centenario*  
Morphy J.B. (editor)  
Buenos Aires: Ortega & Radaelli, 1910

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo N° 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |  
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina  
Todos los Derechos Reservados

## PROPUESTA EDITORIAL

[Ad honorem]

**DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL****Hugo R. Mancuso****CONSEJO CIENTÍFICO****Juan Azcoaga**

Universidad de Buenos Aires

**Renato Barilli**

Università di Bologna

**José Emilio Burucúa**

Universidad de Buenos Aires

**Dario Corno**

Associazione Italiana di Semiotica - Torino

**César A. Cabral (†)**

Fundación Acta

**Maurizio Dardano**

Università di Roma I "La Sapienza"

**Tullio De Mauro**

Università di Roma I "La Sapienza"

**Umberto Eco**

Università di Bologna

**Massimo Gilardi**

Istituto Gramsci - Roma

**Emilio Garroni (†)**

Università di Roma I "La Sapienza"

**Julio Godio (†)**

Instituto del Mundo del Trabajo - Buenos Aires

**Luigi Lombardi Satriani**

Università di Roma I "La Sapienza"

**Jury Lotman (†)**

Universidad de Tartu

**Irénne Marcille**

Academia de Ciencias - Moscú

**Floyd Merrell**

Purdue University - West Lafayette - Indiana

**Walter Mignolo**

Duke University

**Mario Petrucciari**

Università di Roma I "La Sapienza"

**Luis Prieto (†)**

Universite de Geneve

**Thomas Sebeok(†)**

Indiana University

**Fernando Silberstein**

Universidad de Buenos Aires

**Raffaele Simone**

Università di Roma Tre

**SECRETARIA DE REDACCIÓN**

Alejandra Niño Amieva

**GERENTE ADMINISTRATIVO EDITORIAL**

Charles de Romrée de Vichenet

**CORRESPONDIENTES**

Alessandro Canofani (Roma)

Massimo Casali (Roma)

**COLABORARON EN ESTE NÚMERO:**

Ana María Morilla, Mercedes Niklison

**AdVersuS** es una publicación periódica, de distribución gratuita y sin fines de lucro –semestral (junio y diciembre) a partir de 2011 en su versión *on line*; anual en su versión impresa– del *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS) del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale* (IIRS) con el patrocinio del *Istituto Italiano di Ricerca Sociale* de Roma y del *Institut Européen de Recherche Sociale* de Bruselas en colaboración con sendos institutos universitarios o nacionales de investigación. Tiene por objeto difundir trabajos originales en español, italiano, francés y portugués así como traducciones de artículos escritos en inglés, ruso y alemán, dedicados a cuestiones teóricas de semiótica y lingüística general así como a aplicaciones referidas preferentemente a investigaciones en curso o recientemente finalizadas sobre temas de la realidad socio-cultural europea y americana y de sus interrelaciones mutuas. Entran también en este campo problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos de las ciencias sociales así como la historización de las principales tradiciones culturales, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejercerá la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por el Consejo Científico, integrado por especialistas internacionales en la materia.

**AdVersuS** incluirá dos secciones fijas y permanentes: **Artículos**, **Notas** y eventualmente **Reseñas**, **Dossier**, **Bibliografías** y **Noticias Científicas** (de actualización mensual).

La versión *on line* [www.adversus.org] republicará progresivamente una selección de los principales artículos ya publicados en las versiones cartáceas (de las ediciones italiana y argentina; desde el número 1 del año I en diciembre de 1990) así como otros de datación reciente. La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

*AdVersuS Revista de Semiótica* - ISSN 1669-7588

**Indizada en:** Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Catálogo) - Intute: Arts and Humanities (Servicio de acceso a recursos para investigación y educación, seleccionados y evaluados por una red de especialistas. University of Oxford, Manchester Metropolitan University and the University of the Arts London, UK) - Dialnet (Directorio de publicaciones científicas hispanoamericanas, Universidad de La Rioja, España)- Universia (Red de cooperación y colaboración universitaria de habla hispana y portuguesa) - University of Saskatchewan Library (Canadá)

**AdVersuS** is a non-profit publication, freely distributed (published every six months in its on line version), of the *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS), the *Istituto italoargentino di Ricerca Sociale* (IIRS)- with the sponsorship of the *Istituto italiano di Ricerca Sociale*, settled in Rome- and the *Institut Européen de Recherche Sociale*, established in Brussels, in collaboration with both university or national research institutes. It intends to spread original works in Spanish, Italian, French and Portuguese dedicated to theoretical questions of semiotics and of general linguistics (researches in course or recently finished concerning subjects of both European and American social and cultural realities).

© CRS-IIRS – Instituto de investigación y enseñanza de postgrado, sin interés de lucro, no incorporado a la enseñanza oficial - Matrícula n° 14.544 de la Superintendencia Nacional de la Enseñanza Privada - Departamento de Certificaciones y Registro Documental del Ministerio de Educación de Argentina.

© Registro de la Propiedad Intelectual: Expediente n° 180.052/11-04-90 de la Dirección Nacional del Derecho de Autor de Argentina - *All rights reserved* - Buenos Aires en el mes de abril de 2004.

## PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Científico.

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos:**  
Artículo científico completo (*Full paper*)  
Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews, Update*)
- **Notas:**  
Comunicaciones cortas (*Short communication, Brief report*)  
Informes de casuística (*Case report*)  
Crítica y opinión  
Entrevistas

Y eventualmente **Reseñas** bibliográficas y de revistas científicas, **Dossier** y **Novedades** o **Noticias Científicas** (cursos, congresos, eventos) de actualización mensual.

Se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico a [direccion@adversus.org](mailto:direccion@adversus.org) y/o [redaccion@adversus.org](mailto:redaccion@adversus.org) o por correo postal (en original y copia) a la dirección de la publicación (Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409, Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina) con una extensión máxima de 40 páginas para los **artículos** y de 20 páginas para las **notas** (incluidas las notas y la bibliografía) en formato MS Word © a razón de 10/12 palabras por línea, 30 líneas por página A4, en fuente Times New Roman 12, justificado en caja. El aparato crítico deberá ajustarse estrictamente al adoptado por la publicación (citaciones en formato autor/fecha, con bibliografía y notas al final) no considerándose aquellos trabajos que no se ajusten a él. Se deberá adjuntar un *abstract* (200-250 palabras en el caso de artículos; 100-150 palabras para comunicaciones cortas e informes de casuística) y palabras clave (tres a cinco), en la lengua original del artículo y en inglés, así como el nombre, la institución y el correo electrónico del autor o autores

Se aceptan reseñas de publicaciones recientes, las cuales no deberán exceder las dos páginas y no deberán incluir notas ni bibliografía.

Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. Se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración del Consejo publicarlo o no.

Los artículos publicados en AdVersuS podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios. La recepción de originales vencerá 60 días antes de la publicación de cada número y su aceptación será comunicada al autor con una anticipación de 30 días.

#### **Pautas para la presentación de referencias bibliográficas**

##### **Libros:**

FRYE Northrop

1957 *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press,  
(tr.esp.: *Anatomía de la crítica, cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1991)

##### **Capítulos de libros:**

CHITTY Andrew

1998 "Recognition and Social Relations of Production", in AA.VV., *Historial Materialism. Critical Marxist Theory*, London: The London School of Economics, vol. 2, 57-98

##### **Artículos en publicaciones periódicas:**

ROSSI-LANDI Ferruccio

1966 "Sul linguaggio verbale e non-verbale", *Nuova Corrente*, 37, Roma: 5-23

##### **Artículos en publicaciones periódicas en línea:**

MERRELL Floyd

2005 **Agonística paradigmática**, *Adversus* [on line], agosto, II, 3, [citado el 12 de diciembre de 2005], disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm>, ISSN:1669-7588

Las referencias en el texto deben atender al formato siguiente:

(Frye 1957); (Frye 1957 (1991):47); Rossi-Landi (1966:8)

Las referencias bibliográficas serán listadas en orden alfabético y los trabajos de un mismo autor en orden cronológico

## SUMARIO



## CENTENARIOS POSNACIONALES IDENTIDAD Y NACIONALISMO EN LA POSMODERNIDAD TARDÍA

<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>Unidad y diversidad cultural</b>	2-11
<b>ARTÍCULOS</b>	<i>Monográficos</i>	
	<b>Diferendo textual entre anarquistas y nacionalistas en torno al primer Centenario</b> HUGO R. MANCUSO	13-62
	<b>Ensayo de una semiótica visual en <i>dibujos políticos</i> de la Argentina de mediados del siglo XX</b> ALEJANDRA NIÑO AMIEVA	63- 84
	<b>Del periodismo a la historia: Alex Viany y Domingo Di Núbila</b> CLARA KRIGER	85-100
	<b>Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en Buenos Aires de fin de siglo</b> JOSÉ IGNACIO WEBER	101-124
	<b>Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango</b> MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES	125-148
	<i>Imágenes y visibilidades posmodernas</i>	
	<b>Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado en <i>Gomorra</i>)</b> GIOVANNI CAPRARA, ALESSIA SISTI	150-169
	<b>La práctica de <i>videar una práctica</i> en clave semiótica</b> PATRICIA CORDELLA	170-189

	<b>La architextualidad en el cine</b> NICOLÁS BERMÚDEZ	190-209
	<b>Modelos no lineares, historia del arte y de los nuevos medios</b> GABRIELA GALATI	210-219
	<b>Biopolítica y semiótica del miedo en el discurso publicitario de campañas sociales puertorriqueñas (2007-2011)</b> EMILIO CERUTI	220-242
	<i>Generales</i>	
	<b>Apuntes sobre la <i>noción</i> en el pensamiento de Antoine Culioli</b> MARCOS ALEGRIA POLO	244-261
<b>NOTAS</b>	<b>Resignado azul o de una imposible divisibilidad</b> HUMBERTO TITTARELLI	263-267
<b>RESEÑAS - NOVEDADES EDITORIALES</b>	<b><i>De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein</i> (Hugo R. Mancuso)</b> JOSÉ EMILIO BURUCÚA	269-274
	<b><i>Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa</i> (FORTUNATO MALIMACHI Y HUMBERTO CUCHETTI)</b>	275-276

## *PRESENTACIÓN*

---

## Unidad y diversidad cultural

*«Nulla enim vitae pars neque publicis neque privatis neque forensibus neque domesticis in rebus, neque si tecum agas quid, neque si cum altero contrahas, vacare officio potest, in eoque et colendo sita vitae est honestas omnis et neglegendo turpitude»<sup>1</sup>*

Marco Tullio Cicerone – *De Officiis*, I, 2

La siguiente tesis, en su aparente simplicidad, expresa una inquietante observación así como, bien entendida, tiene proficuas consecuencias metodológicas, meta-históricas e incluso éticas:

(...) la historia (...) oscila, pues, entre dos tendencias contrapuestas: bien hacia un *poder absoluto*, fuertemente centralizado, bien hacia la *fragmentación en pequeños principados*. A la concentración de poder corresponden a las grandes épocas de la historia (...). Por el contrario, a la tendencia al desmoronamiento del poder, conduce a la fragmentación del país en pequeños reinos y de ahí a la anarquía y, a menudo, al hambre (...). El mismo fenómeno se reprodujo periódicamente (...). (Léveque 1987 (1991):61).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> «Ninguna acción de nuestra vida, se trate de actos públicos o privados, forenses o domésticos, de relación con nosotros mismos o con otros, están exentos del deber; más aún en la observación o en la negligencia de esto, se basa toda la honorabilidad de nuestra vida» Cicerón; *Acerca de los deberes*, I, 2.

<sup>2</sup> Esta tesis, referida a las primeras civilizaciones humanas, retoma perspectivas similares, ya enunciadas anteriormente (entre 1950 y 1970 *circa*), en sendas obras historiográficas sobre la antigüedad oriental y clásica, por autores de la talla de E. Drioton, J. Vandier, E. Cassin, J. Bottéro, J. Vercoutter, L. Paretti, P. Brezzi, L. Petech, entre otros.

Esta constante dialéctica –sin solución de continuidad– entre unidad/diversidad, explicaría, en gran medida, los procesos históricos en la perspectiva axial de la larga duración. La definición de identidades grupales (nacionales), primero, por la conquista de un territorio requerido para su propia subsistencia y luego, por la expansión (bajo la forma de un nacionalismo triunfante) de un principio de verosimilitud y de un horizonte de expectativas de matriz simbólica y con vocación de perduración a lo largo de la historia. Su primera expresión es el mito y la épica. Esta tendencia se completa, mediante el desarrollo de un complejo sistema modelizante secundario (literatura, arte y ciencia) y alcanza, en ciertos casos exitosos, la forma de un *Imperium* universal y universalista (literalmente «católico»).

En su expansión toda nacionalidad y todo imperio encuentran un límite que a veces bajo la forma de «una demarcación natural» (el Rhin y el Danubio; el Canal de la Mancha; el desierto; los océanos, etc.) justifican la limitación físico-geográfica que no deja de ser también sígnica. Desde esta perspectiva, ser derrotado militarmente no es más que el epifenómeno de una derrota simbólica que es, antes que nada, el quiebre de un principio de pertinencia, de verosimilitud y de práctica pero que se mistifica con el concepto (naturalizado) de «decadencia» y que implica la disgregación (en caso de derrota y conquista) ante otra realidad «simbólica». Es decir, toda cultura en expansión, todo nacionalismo triunfante y todo imperio siempre se encuentra en su ampliarse –en su expansión– con otras culturas con las cuales se enfrentará especularmente (Lacan 1966, Eco 1985) y cuyo resultado será siempre incierto y nunca idéntico ni previsto.<sup>3</sup>

Este sería, entonces, el primer elemento distintivo, fundante, de una nacionalidad o, más aún, de definición de toda cultura: el encuentro con el otro, sea modelizado como su oponente bárbarico o como su prójimo complementario (aun cuando evangelizable).

El texto o incluso la «constelación textual» (Mancuso 2011) del relato opositivo del «adversario» se completa y complementa con otro ciclo normalmente tanto o más mistificado que el anterior, que es el del «(padre) fundador» o por lo menos el relato fundacional, devenido, con el correr de los años, en el relato de los aniversarios nacionales: centenarios, bicentenarios y otras efemérides.

Como explica detalladamente Fustel de Coulanges (1864) el acto fundacional era considerado en la antigüedad un evento sagrado y a partir del cual se

---

<sup>3</sup> Cfr. Lotman 1996, 1998, 2000; Gramsci [1977]; Weinreich 1953; Prieto 1976; Said 1978, 1993; Tito Livio (1990-7); Polibio (2008); Cornelio Tácito Ca.98; Tucídides (1990/1992); Todorov 1982, 1991; Mignolo 2005a, 2005b; Fanon 1952; Mancuso 2007-8, 2009-10, 2011.

determinaban augurios, celebraciones patrias e, incluso, pecados originales<sup>4</sup> o desdichas venideras.<sup>5</sup>

Ni el imperio antiguo, ni el feudo medieval, ni el Estado moderno fueron, nunca, homogéneos, ni cultural ni étnicamente. La homogeneidad racial fue un hipersigno cientificista que provocó inéditos extravíos. Pero sí se buscó siempre, bajo distintas formas y medios, la homogenización simbólica, especialmente religiosa y lingüística.

Si bien esta homogenización signica es generalmente impuesta por la hegemonía «desde arriba», hubo contextos en los cuales el proceso, especialmente en su etapa formativa, fue producto de una rica y profusa interacción entre las fracciones o grupos en contacto.

Un ejemplo arcaico y debidamente documentado e inferible de modo altamente probable, lo conforma el desarrollo de las lenguas indoeuropeas y de su complejo y rico panteón religioso, constante en el tiempo, como algunos pilares de su sistema lingüístico.<sup>6</sup>

Los pueblos de lengua indoeuropea compartían, además de un sistema lingüístico altamente homogéneo, un panteón de divinidades equivalentes y muy constante en el tiempo, tanto como ciertas especificidades fonéticas, morfológicas y, en general, semánticas.

La lengua y la religión, aun con sus variantes sincrónicas y diacrónicas, dieron a este grupo «étnico» (¡no racial!) y lingüístico una unidad simbólica sin precedentes y constante en el tiempo, proceso documentado sobradamente en distintos ámbitos y mediante variados testimonios y cuya matriz se mantuvo constante por siglos.

Esta matriz continente de una diversidad en una unidad dinámica pero constante fue un modelo casi natural de organización social especialmente en el ámbito cultural occidental;<sup>7</sup> el eje de tal dinamismo en una unidad-dada se basaba, precisamente, en la perduración de un modelo semiótico dinámico (que neutralizaba exitosamente, las periódicas derivas entrópicas) centrándose

---

<sup>4</sup> Cfr. *et. El pecado original de América* (Murena 1954).

<sup>5</sup> Máximo ejemplo lo representa *La Eneida* en la cual Virgilio no sólo justifica la grandeza de Roma sino su destino y su maldición, desde la enemistad con Cartago (por las desdichas de la reina Dido a causa de la seducción ingrata de Eneas) hasta la *hýbrys* y la *anánke* de los «egregios hijos de Toya», el pueblo romano, su grandeza y su limitación congénita.

<sup>6</sup> Baste rever la obra de Georges Dumézil (1971) para contrastar lo complejo, rico y completo de tal proceso.

<sup>7</sup> Por «occidental» se entenderá en este contexto la sucesión de culturas mediterráneas (incluso del cercano Oriente) y europeas en general y sus prolongaciones en las Américas; es decir: el ámbito cultural paleo-mediterráneo (pre-indoeuropeo), cretense, griego, helenístico-alejandrino, romano, céltico, germánico, paleo cristiano, cristiano medieval, bizantino, eslavo, imperios coloniales post renacentistas (1492-1800 *circa*), Europa moderna y las naciones americanas emancipadas de las metrópolis europeas (1776-1898 *circa*).

en la unidad religiosa más o menos tolerante y, principalmente, en la unidad lingüística, mediante la imposición de una o al máximo dos lenguas oficiales hegemónicas y casi excluyentes en el ámbito legal, religioso y civilizatorio: el griego, el latín, el latín clásico, el latín eclesiástico, la koiné del latín universitario, el griego ortodoxo, el eslavo antiguo, etcétera. Estas lenguas áulicas, convivirán con las hablas vulgares (variantes dialectales del latín y del griego, lenguas neo romances, creolizaciones varias, lenguas aborígenes, etc.).

Sobre este modelo cultural es que se formaron y desarrollaron las naciones modernas, tanto en la Europa post-iluminista como en las repúblicas americanas independientes.

No obstante, el imperialismo industrialista y positivista del siglo XIX, guiado por la exacerbación y la racionalización tecnocrática del lucro, mezcló brutalmente las culturas y despedazó, rediseñando arbitrariamente los mapas de todos los continentes del planeta, las nacionalidades premodernas o modernas: naciones homogéneas lingüística y religiosamente fueron divididas y otras, simbólicamente heterogéneas, fueron unificadas por la lógica comercial u oportunista.

Las bases mismas del mundialismo produjeron una constante y a veces estéril reacción contra una oleada globalizadora que, a diferencia de lo ocurrido en el pasado, no buscaba como prioridad (salvo los casos en los que el lucro lo justificase) la unificación simbólica, que en esta oportunidad tenía más de achatamiento que de interacción signica creativa.

Las reacciones contra el creciente mundialismo, durante el siglo XX, se manifestaron bajo la forma de nacionalismos integristas, muchas veces crueles, retrógrados, esquemáticos, reduccionistas y reductivos. Nacionalismos misticantes de una identidad «pura» (generalmente inventada *a posteriori*), ya no en nombre del pasado cultural común y heterogéneo pero homogenizable (por humano y común), sino en nombre de nacionalismos extremistas, ya sea de corte cientificista (nazismo, primer fascismo «futurista»), religioso-integrista (falangismo ibérico, islamismo fundamentalista), en suma, todos ellos esencialistas, que no sólo se dieron en la vieja Europa sino en América (nacionalismo WASP, KKK, criollistas, caribeños), en África (frentes nacionales de liberación, grupos neo-panislámicos) y en Asia (japonés, chino, coreano, vietnamita). Nacionalismos que degeneraron rápidamente en genocidios (tribales), campos de exterminio (nazis, estalinistas, japoneses) o movimientos de intolerancia absoluta, que podían tomar la forma del utopismo revolucionario (bolcheviquismo, foquismo, guerrilla urbana) o de la defensa de los valores tradicionales (tradicionalismos, militarismos), siempre «por la liberación» de la humanidad. Y, por sobre todas las cosas, podían esgrimirse tanto en nombre de valores culturales de «derecha» como de «izquierda».

En la sociedad posmoderna se da una última y cruel paradoja: el «mundialismo» (el poder mundial de las finanzas, de las multinacionales, de los organismos supranacionales) busca desesperada y simultáneamente objetivos

contradictorios, casi esquizoides: por un lado, unificar la cultura mundial, anulando todo resabio de saludable diferencia en nombre de la «igualdad», no ya religiosa ni lingüística (simbólica) sino apoyada solamente en fríos valores abstractos («*sub specie iuris humani*») absolutos y puramente declarativos y no en principios religiosos (tradicionales) o humanistas (iluministas), generales pero sentidos, por encarnados moralmente y vividos, así como expresados en una estética particular, propia, única, histórica, irrepetible.

Por otro lado, a esta reducción simbólica (donde se pretende falsamente que la organización internacional, expresada en los organismos supranacionales, es neutral en materia idiosincrásica) se complementa en el falso reconocimiento de una diversidad «capilar», «externa», «coloreada», intrascendente que no es tal porque no puede no compartir los valores comunes que sustenta la reproducción social que se basa en el núcleo duro del sistema productivo:

- a) *finanzas internacionalizadas*, sin posible regulación ni control, sea por los recursos informáticos, sea porque no se acomodan a las directivas, ni siquiera ya, de los gobiernos de los países más poderosos;
- b) *materias primas al servicio irrestricto del mercado* y más allá de las fronteras nacionales de hecho virtualizadas o ignoradas<sup>8</sup>;
- c) *aplastamiento de la diversidad* simbólica profunda (religiosa, lingüística, vestuaria, incluso culinaria); y
- d) *abandono de los sujetos fracturados* (reducidos a «subjetividades» arbitrarias y por ello aparentemente «libérrimas») *a los vaivenes de flujos migratorios provocados* y basados en la necesidad cortoplacista de mano de obra *quasi esclava*<sup>9</sup> o a los caprichos oportunistas de las corporaciones internacionales.

Estas «subjetividades» han perdido todo anclaje posible a las sociedades intermedias (familia, barrio, club, provincia, región, incluso nación) y este hecho es visto por la *doxa* progresista como una «conquista» y no como un retroceso a estadios pre-civilizatorios.

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, son muy comunes ya, en todo el mundo, explotaciones mineras en territorios limítrofes, zonas, *de facto*, «extraterritoriales».

<sup>9</sup> Sin pensar en las consecuencias demográficas, a mediano o a largo plazo, de tales desplazamientos humanos masivos ni de de los conflictos larvados que inevitablemente producirá.

La religión<sup>10</sup> se sustituye por supersticiones apocalípticas o sobre-naturalistas y no, como se pretende, por una «religión laica» o «ecuménica» de corte humanista. Las peculiaridades lingüísticas, totalmente perdidas, son reemplazadas por hablas empobrecidas, reducidas y contaminadas por un *creole* basado en la parodia del *slang* carcelario norteamericano difundido por televisión, especialmente en *realities* policiales. La educación, más allá de la ficción de las estadísticas o de los «objetivos pedagógicos alcanzados», sufre un retroceso y un deterioro irreversible que lleva décadas.<sup>11</sup>

Así las cosas es que el mundialismo busca homogeneizar pero no puede, pues no comprende la complejidad del proceso subyacente. No puede homogeneizar pues esa homogenización la pretende en nombre de la diversidad irreductible, de las subjetividades absolutas, incomunicadas pero idénticas en su pobreza simbólica, en su desamparo y en su desesperación. El mundialismo produce efectos perversos, diametralmente opuestos a los pretendidos o a los declaradamente pretendidos. Posiblemente esos son los efectos buscados, la reducción de los sujetos a subjetividades fragmentadas, a «subjetividades pasivas» –como las llamara lúcidamente Lukács (1923)– incapaces de comprender la lógica mínima de los sucesos.

Este mundialismo «progresista» no solo no puede homogeneizar (*i.e.* «anular») lo que estima negativo y heterogéneo, sino que produce las más crudas, extremas y sanguinarias reacciones como respuesta a este proceso que podríamos llamar «post-imperialismo», *i.e.* un imperialismo de valores empobrecidos, centrados en el puro lucro, el hedonismo inmediato y en la tecnocracia eficientista e higienista que, paradójicamente confluye con una comparsa legitimante del progresismo populista, que trastoca la historia, en todo contexto y lugar, sin el más mínimo rigor historiográfico en pos de un relato utópico ya no del futuro sino del pasado, convenciendo, implícitamente, a la opinión pública postmoderna –apelando a un doble estándar– que no hay futuro posible fuera del presente, ya definido en esos términos, so pena de que, caso contrario y de no aceptarse dichas condiciones, se desencadene literalmente el fin de los tiempos: sea por el Armagedòn financiero y/o ecológico, sea por la irreprimible superpoblación o incluso por supersticiones televisivas difundidas constante y redundantemente por canales «científicos y

---

<sup>10</sup> La característica definitoria de la religión, según B. Croce, no es ni el rito, ni la magia, ni el carácter sobrenatural sino, precisamente, su ética general y específica; es decir el principio de hermandad (en la diversidad) del género humano y de solidaridad con el prójimo (1901, 1909). O, como lo explicara Kant, el principio por el cual el otro es siempre un fin y *nunca* un medio (1788).

<sup>11</sup> Recientemente el inmenso lingüista de prestigio internacional, Tullio De Mauro, explicó que actualmente, el analfabetismo de «retorno» o «por desuso» en las sociedades desarrolladas es de aproximadamente el 70%. Otras estadísticas indican, además, que el 71% de la población no comprende, acabadamente, con facilidad y en su totalidad, un texto de dificultad media («Non capiamo più la nostra lingua», *Corriere della Sera* (28-11-11: 1 & 19).

culturales» con sensacionalismo amarillista: el fin del mundo anunciado por los mayas, por Nostradamus o por alguna forma de cábala.

Entonces, en este contexto histórico, ¿cuál es el sentido de conmemorar, por ejemplo, el Bicentenario de la Argentina o los 150 años de la Unidad Italiana, o cualquier otra efeméride secular?

Obsta decir que la decisión de festejar una fecha determinada tiene un valor pragmático excluyente, *hic et nunc*. Esto es evidente. Más allá de que plantea la discusión en otro sentido, es también evidente que estos festejos tienen mucho no sólo de arbitrario e ideológico –que repetimos, es evidente– sino también de crepuscular.

Es decir, al conmemorar los 200 años del nacimiento de la República Argentina (que en rigor, tampoco es tal) se pretende afirmar que la Argentina nació, empezó, no con el descubrimiento de América, no con la primera fundación española en el actual territorio argentino, no con la fundación de las aldeas de Barco o de Buenos Aires, sino con el primer atisbo de declaración de la independencia de la metrópoli española. Esta elección de la fecha fundacional es también la valoración de una lectura del pasado que determina las prácticas presentes.<sup>12</sup>

Otro tanto podría decirse de la conmemoración de los 150 años de la Unidad Italiana, una nacionalidad que posee una indiscutida identidad cultural milenaria<sup>13</sup> y que ejemplifica, óptimamente, la tesis inicial del presente ensayo, es decir *la dinámica entre la unidad y la diferencia*, entre la homogenización cultural y su idiosincrasia constante y permanente.<sup>14</sup>

Pero estos festejos, además de condicionar por sus valoraciones implícitas las prácticas ideológicas presentes, también tuvieron –y no podía ser de otra manera– un cierto aire crepuscular, tal vez no confesado pero no por ello menos verificable o sentido: es casi una fiesta de despedida de los Estados Nacionales, un expresar la nostalgia por esas entidades originadas en la

---

<sup>12</sup> Los nacionalistas argentinos, en sus distintas orientaciones, han discutido siempre, con suma agudeza, la fecha del «nacimiento de la nacionalidad». Para ellos la «nacionalidad argentina», el «etnocriollo», no nace con la Revolución de Mayo (1810) y ni siquiera con la Declaración de la Independencia (1816) (y mucho menos con la sanción de la Constitución Nacional en 1853) sino con la conquista, ocupación y colonización del actual territorio argentino y con los consecuentes procesos de creolización implicados y derivados de ello.

<sup>13</sup> Italia era el nombre de la península en el Mediterráneo helénico; Italia era la comarca «más acá del Rubicón» en la Roma Republicana; Italia era el territorio ante-Alpes para Julio Cesar; Italia era el corazón fundante del Imperio para Augusto, pero además Italia era la propia nación, la «patria» para Dante y para Petrarca, preocupados, como Manzoni de dotarla de una lengua nacional, literaria y hablada, prestigiosa, policlasista y que deviniese en popular y de uso cotidiano, más allá de los dialectos. Es por ello que Umberto Eco definió recientemente a Italia, con precisión y no sin un dejo poético, como «*ante todo una lengua*» (2011: 18).

<sup>14</sup> Es decir no sólo «un modelo de sistema semiótico dinámico» sino también un «modelo dinámico de sistema semiótico» (Lotman (1996) & (1998)).

Antigüedad y en el Medioevo, desarrolladas en la Modernidad y que ahora (pretendidamente) estarían tocando a su fin, aunque nadie se atreva a decirlo en voz alta pero sí a *desearlo fervientemente*.

El mundo soñado, por la economía del capitalismo tardío, por la ciencia ficción anglosajona, por las organizaciones internacionales, es una federación gris, regida por una burocracia dorada de tecnócratas, sin espacio posible para la vida privada en sus ciudades crudelísimas, sin particularismos y sin identidades nacionales, regionales o urbanas, por nocivas y tóxicas. Nada dicen, en cambio, de otros males –incluso de otros tóxicos (legales o ilegales)– o de la depredación absoluta e irracional de los recursos del planeta:

Describo lo que viene: el advenimiento del nihilismo. (...) los signos se hallan en todas partes, solo faltan los ojos para estos signos.<sup>15</sup> 📖

---

<sup>15</sup> Nietzsche F. (1992):66 [11 [119] noviembre 1887-marzo 1888 (362) «Para el prólogo»].

## REFERENCIAS

- CROCE Benedetto  
 1901 *Estetica como Ciencia della Espressione e Linguistica Generale*, Bari: Laterza & Figli.  
 1909 *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, Bari: Laterza & Figli.  
 1917 *Teoria e storia della storiografia*, Bari: Laterza & Figli.
- DUMÉZIL Georges  
 1968 *Mythe et Épopée. L'Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris: Gallimard.  
 1971 *Mythe et Épopée. Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, Paris: Gallimard.  
 1973 *Mythe et Épopée. Histoires romaines*, Paris: Gallimard.
- ECO Umberto  
 1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani.  
 2011 «L'Italie, c'est avant tout une langue», *Le Monde Magazine*, Paris 18/03:18-21.
- FANON Frantz  
 1952 *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil (tr. esp.: *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid: Akal, 2009).
- FUSTEL DE COULANGES Numa Denys  
 1864 *La cité antique: étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Paris: Hachette.
- GRAMSCI Antonio  
 [1977] *Letteratura e vita nazionale*, Roma: Riuniti.
- KANT Immanuel  
 1788 *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga: Johann Friedrich Hartknoch; (tr. esp.: *Crítica de la razón práctica*, México: FCE, 2005).
- LACAN Jacques  
 1966 *Écrits*, Paris: Seuil.
- LÉVÊQUE Pierre  
 1987 *Les Premières civilisations: Des despotismes orientaux à la cité grecque*, Paris: PUF; (tr. esp.: *Las primeras civilizaciones. 1, De los despotismos orientales a la ciudad griega*, Madrid: Akal, 1991).
- LOTMAN Iuri M.  
 (1996) *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.  
 (1998) *La semiosfera. II. Semiósfera de la cultura del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra.  
 (2000) *La semiosfera. III Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Cátedra.
- LUKÁCS György  
 1923 *Geschichte und Klassenbewußtsein Studien über marxistische Dialektik* Berlin: Der Malik Verlag; (tr. esp.: *Historia y conciencia de clase*, Madrid: Orbis, 1985, 2 V.).
- MANCUSO Hugo R.  
 2007-8 «La teoría de la semiosfera aplicada al plexus de la cultura posmoderna», *AdVersuS* [en línea], diciembre-abril, V, 10-11, (citado noviembre 2011), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/02V1011.html>>  
 2009-10 «Historicismo, culturalismo y relatividad signica. Arte y nación en el pensamiento moderno», *AdVersuS*, [en línea], diciembre-abril, VI-VII, 16-17, (citado noviembre 2011), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro16-17/articulos/02VIVII-1617.pdf>>  
 2011 «Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra», en MALLIMACI Fortunato y CUCCHETTI Humberto

(comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla, pp. 63-85.

- MIGNOLO Walter D.  
2005a «La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas», *AdVersus*, II, 3, agosto (citado noviembre 2011), disponible en:  
<<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>>  
2005b «La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales», *AdVersus*, II, 4, diciembre (citado noviembre 2011), disponible en:  
<[http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo\\_mingolo.htm](http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm)>
- MURENA Héctor A.  
1954 *El pecado original de América*, Buenos Aires: Sur.
- NIETZSCHE Friedrich  
(1992) *Fragmentos póstumos*, Bogotá: Norma.
- PRIETO Luis  
1976 *Pertinenza e pratica*, Milano: Feltrinelli.
- SAID Edward  
1978 *Orientalism*, New York: Pantheon Books.  
1993 *Culture and Imperialism*, London: Vintage Books.
- TODOROV Zvetan  
1982 *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, París: Seuil; (tr. esp.: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI, 1987).  
1991 *Face à l'extreme*, París: Seuil.
- WEINREICH Uriel  
1953 *Languages in Contact: Findings and Problems*. New York: Mouton; The Hague, 1963.

**FUENTES CITADAS:**

- LIVIO Tito  
(1990-7) *Historia de Roma desde su fundación. Obra completa*. Madrid: Gredos.
- POLIBIO  
(2008) *Historia de Roma* (Tr. José María Candau Morón), Madrid: Alianza.
- TÁCITO Cornelio  
[1900] *Germania* (Furneaus H. Ed.), Oxford: Clarendon Press.
- TUCÍDIDES  
(1990/1992) *Historia de la Guerra del Peloponeso. Obra completa*. Madrid: Gredos

*ARTÍCULOS*

---

*Monográficos*

[Full paper]

## Diferendo textual entre anarquistas y nacionalistas en torno al primer Centenario

Hugo R. MANCUSO  
FFyL- UBA  
CONICET  
R. Argentina  
✉

**Resumen:** Retomando conclusiones precedentes acerca de las principales respuestas teóricas, estéticas e ideológicas ante la praxis política y cultural del anarcosocialismo en Argentina, que –en sus distintas variantes– hegemonizaron la clase obrera (especialmente sindicalizada y de origen inmigratorio), en la presente investigación se contrasta este diferendo a partir del análisis de la dialogicidad responsiva entre dos textos arquetípicos y fundadores de ambas tendencias: *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez que responde a *El crepúsculo de los gauchos* de Félix Basterra.

A partir del Centenario, distintas corrientes político-culturales «neoconservadoras» o «integristas», pretenden reconquistar el dominio del principio de verosimilitud del campo intelectual contemporáneo que sienten cuestionado. Esas corrientes distan de ser homogéneas y se desarrollan con notables variantes, en un arco que se extiende desde grupos neo-espiritualistas progresistas (de inspiración social-cristianas y modernistas, no sólo católicas) hasta corrientes del más extremo nacionalismo integrista, pasando por infinitas variantes intermedias, criollistas, tradicionalistas e incluso científicistas.

Sin embargo, cuando el nacionalismo parece alcanzar su máximo esplendor (hacia 1930) corre una suerte análoga al anarquismo, disolviéndose (en su versión «canónica») hacia 1940/1945, proceso que coincide con la Segunda Posguerra y con la formación del peronismo. No obstante el imaginario social de la segunda mitad del siglo XX, sincretiza algunos postulados fundamentales de ambas tendencias, las cuales disputaron, palabra a palabra la resolución del conflicto ideológico planteado precisamente en torno al Primer Centenario.

**Palabras claves:** Criollismo – Integristismo – Socialismo – Tradicionalismo – República Argentina.

### Textual Controversy between Anarchists and Nationalists over the First Centenary

**Summary:** Taking up earlier conclusions about the main theoretical, aesthetic and ideological answers to the political and cultural praxis of anarcho-socialism in Argentina, which, in its different variants, hegemonized the working class (particularly unionized and of immigrant origin), the present study approaches this controversy based on the analysis of a responsive dialogue between two texts, archetypal and founders of both trends: *El diario de Gabriel Quiroga* by Manuel Galvez and *El crepúsculo de los gauchos* by Felix Basterra.

From the Centenary on, different political and cultural currents, "neoconservatism" or "integralism" seek to regain the control of the likelihood principle on the contemporary intellectual field that seems challenged. These trends are far from homogeneous and they develop with significant variations, that go from neo-spiritualist progressivism (social-Christians and modernists, not just Catholics) to the most extreme integralist nationalism, through infinite intermediate variants as "criollism"( criollismo), traditionalism and even scientificism.

However, when nationalism seems at its peak (around 1930) it meets a similar fate as anarchism, dissolving (in its canonical version) towards 1940/1945, a process that coincides with the post- Second World War and the formation of the peronism. Nevertheless, the social imaginary of the second half of the twentieth century syncretizes some fundamental postulates of both tendencies, which dispute, word by word the resolution of the ideological conflict raised precisely around the First Centenary.

**Key words:** Criollism – Integralism – Socialism – Traditionalism – Argentine Republic.

Retomando conclusiones precedentes, acerca de cómo y cuáles fueron las principales respuestas teóricas, estéticas e ideológicas ante la activa praxis política y cultural del anarcosocialismo en Argentina que –en sus distintas variantes– hegemonizaron la clase obrera especialmente sindicalizada y de origen inmigratorio (Godio & Mancuso 2006, Mancuso 2007), en la presente investigación se contrasta este diferendo a partir del análisis de la dialogicidad responsiva entre dos textos arquetípicos y fundadores de ambas tendencias: *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez (1910) que responde a *El crepúsculo de los gauchos* de Félix Basterra (1903).

A partir del Centenario, distintas corrientes político-culturales «neoconservadoras» o «integristas», pretenden reconquistar el dominio del principio de verosimilitud del campo intelectual contemporáneo que sienten seriamente cuestionado. Esas corrientes «reaccionarias» distan de ser homogéneas y se desarrollan con notables variantes, en un arco que se extiende desde grupos neo-espiritualistas progresistas (de inspiración social-cristianas y modernistas, no sólo católicas) hasta corrientes del más extremo nacionalismo integrista, pasando por infinitas variantes intermedias, criollistas, tradicionalistas e incluso científicistas.

Nuestro punto de vista pretende plantear la discusión tópica fundamentalmente al planteo textual y discursivo y no al relato fáctico de hechos simplemente «objetivo» y sobre todo relacionar de modo explícito y conflictivo las ideas hegemónicas en un *hic et nunc* de la cultura.

No se niega, evidentemente, que las cruentas represiones contra el anarquismo expliquen su decadencia, muy por el contrario; sin embargo, estos hechos distan de explicarla de modo excluyente. Considerar en cambio la dimensión teórico-textual y la consecuente circulación de textos «pedagógicos» en todos los estratos culturales, podrá explicar más ricamente, este proceso y así dar cuenta de la interacción e interrelación, diálogo y refracción entre el discurso anarcosocialista en sus distintas facetas y las distintas corrientes de la reacción tradicionalista (conservadora, espiritualista, nacionalista o integrista).

Un buen ejemplo de encadenamientos textuales, donde cada obra pretende refutar o por lo menos responder o completar a la anterior, lo ofrecen los numerosos ensayos referidos directa o indirectamente a Domingo Faustino Sarmiento. Tómese por ejemplo la serie que inicia en *Bibliografía de Sarmiento* de Ricardo Rojas (1911); *Historia de Sarmiento* de Leopoldo Lugones (1911); y numerosos capítulos dedicados en la *Historia de la Literatura Argentina* también de Ricardo Rojas (1917-1922); *Vida de Sarmiento* de Manuel Gálvez (1922); *La vejez de Sarmiento* (1927) y *Sarmiento, constructor de la nueva Argentina* (1938) de Aníbal Ponce; *Radiografía de Sarmiento* de Celedonio Galván Moreno (1938); *Sarmiento* de Bernardo González Arrili (1946); y nuevamente de Rojas, *El pensamiento vivo de Sarmiento* (1941) y *El profeta*

de la Pampa (1945)<sup>1</sup>. En esta serie, donde se alternan en la lectura e interpretación de Sarmiento (de su obra y de su política) socialistas, libertarios, radicales, comunistas y nacionalistas, se disputa no sólo la correcta interpretación del Sarmiento intelectual y estadista sino la propiedad, en sentido lato del mismo. No deja de ser significativo que Manuel Gálvez, quien en 1910 escribe el extremo *Diario de Gabriel Quiroga* (cfr. *infra*) en cuyas líneas cita, disputa y refuta *El crepúsculo de los gauchos* de Félix Basterra (1903), en 1945 –contemporáneamente al advenimiento del peronismo (al cual saludó el 18 de octubre con un curioso artículo publicado en *La Prensa*)– concluye su monumental biografía de Sarmiento con una frase significativa:

Las ocultaciones se refieren a dos aspectos de su vida: su autoritarismo y sus sentimientos religiosos. El objeto ha sido presentarle como *demoliberal* [subrayado nuestro] y como desprovisto de creencias [sic]. *Hoy los izquierdistas lo hacen suyo*. ¡Y no hubo nadie que fuese más hombre de orden, más conservador! De haber vivido ahora [N.B. 1945] la demagogia no habría tenido mayor enemigo (1922 [1945]: 803).

Así, Gálvez –el hidalgo– queda como el garante de la propiedad y de la correcta lectura del prócer que busca la verdadera identidad nacional, cerrada, estable, y formula una clara reivindicación de clase. Parecería afirmar todavía en 1945 –y es clara la alusión a la lectura de Aníbal Ponce principalmente– «Sarmiento es nuestro, no de los izquierdistas, no de la plebe ultramarina. Si va a ser criticado o elogiado, es a nosotros a quien corresponde hacerlo».

Otro indicador significativo lo constituye una serie de obras de Alberto Ghirardo que se proponen releer la historia de la cultura Argentina desde la perspectiva anarquista: *La Argentina. Estado social de un pueblo* (1922) o *El pensamiento argentino* (1937) buscan enunciar desde la hegemonía alternativa que representaba la cultura anarquista de entonces un relato distinto de la sociedad que escapase a la concepción patricia. Lo mismo ensaya en *La novela de la pampa* (1934) donde trata de construir una ficción gauchesca pero en clave anarquista y no tradicionalista. *El país de la selva* de Ricardo Rojas (1907) encuentra otra voz, una replicancia que complejiza la trama de la circulación de ideas en el período. Finalmente, intentos análogos lo constituyen *Dos palabras* (1900); *Sobre ciencia social* (1901); *El crepúsculo de los gauchos* (1903); *Política de los partidos políticos* (1904); *Asuntos contemporáneos* (1908) de Félix Basterra y *La juventud intelectual de la América Hispana* (1911) de Alejandro Sux. A su vez, estos textos (publicados muchos de ellos en Madrid, Santiago de Chile, París o Montevideo) no dejan de circular en el campo intelectual argentino y funcionan como una prótesis

<sup>1</sup> Recuérdese que ya existía para la época, una edición de las *Obras Completas* de Sarmiento editada por Augusto Belín Sarmiento y Luis Montt, publicada entre 1884 y 1903.

que incita a que la cultura patricia responda a la inesperada apropiación que del capital simbólico estaba realizando la *intelligenzza* anarquista, la que a su vez relea la historia patricia desde una perspectiva alternativa a la historiografía lineal decimonónica.

Sin embargo, cuando el nacionalismo parece alcanzar su máximo esplendor (hacia 1930) corre una suerte análoga al anarquismo, irreversiblemente desplazado, disolviéndose rápidamente (al menos en su versión «canónica») hacia 1940/1945, proceso que coincide con la Segunda Posguerra y con la formación del peronismo. No obstante el imaginario social de la segunda mitad del siglo XX, sincretiza algunos de los postulados fundamentales de ambas tendencias, las cuales disputaron, palabra a palabra la resolución del conflicto ideológico planteado precisamente en torno al Primer Centenario.

### ***El crepúsculo de los gauchos o la prótasis anarquista***

En 1903 se publica un libro, en muchos sentidos, curioso, notable: *El crepúsculo de los gauchos. Estado actual de la República Argentina*. Su autor es Félix B. Basterra [1858?-1926], anarquista español, radicado en la Argentina desde 1899.<sup>2</sup>

Este texto, así como otros del autor o de autores como Enrico Malatesta [1853-1932], Alejandro Sux (alias de Alejandro José Maudet) [1888-1959], o Alberto Ghirardo [1875-1946], representan lo que Gabriel Quiroga calificaba como «la literatura del inmigrante» que «retiene cierta hostilidad envidiosa», y «apesta a conventillo», a «socialismo o anarquismo».

En realidad es un texto breve, casi periodístico, estructurado como un breve ensayo de interpretación y que puede leerse también como un *cahier* de viaje o manual de advertencia para el viajante o el inmigrante que alerta sin tonos medios, de los supuestos peligros que debería afrontar un europeo de paso o con intención de inmigrar en la República Argentina. Es por ello que se divide en siete capítulos, a saber: «Al bajar»; «Estado económico»; «Estado político»; «Estado judicial»; «Estado social»; «Estado calamitoso» y «Al volver».

Cada capítulo, además, está prologado por un epígrafe de Alberdi que explicaría la causa de lo que describe luego el texto y que mostraría además la distancia que todavía subsiste entre la hipótesis de Alberdi y su «sueño» de transformación.

Conociendo además el contexto de la emigración/inmigración europea a América, es claro que Basterra trata de deconstruir y llamar a sus paisanos europeos a la realidad, forzándolos a reflexionar el mito de «América», pues:

---

<sup>2</sup> Escapa a Montevideo en 1902, expulsado al intentar reingresar en 1903, regresa a Buenos Aires hacia 1910 donde muere en 1926.

En muchas regiones europeas, donde se nota un exceso de habitantes, como resultado de una pletórica producción, o a consecuencia de un lento desarrollo de la industria y de la agricultura, suena la palabra «América» – en sinónimo de Buenos Aires o República Argentina, como un mágico ruido, aéreamente sonoro y evocador del prodigioso *Cipangu* (Basterra 1903:9).<sup>3</sup>

Este párrafo inicial del texto es fundamental para entender algunos aspectos de la emigración europea hacia América y de su acogida en el Río de la Plata. Principalmente se destaca la mistificación del destino americano, la sobrevaloración de las expectativas de parte de los emigrados y la ignorancia de las condiciones reales de la acogida, mucho más hostiles de cuánto imaginado.

Asimismo, como se explicara en otras sedes,<sup>4</sup> la emigración a América desde *todos* los países europeos (no sólo de los países mediterráneos) hacia *algunos* países americanos (Argentina, Uruguay, Brasil, Estados Unidos) fue inspirada, incluso, en las conclusiones del Congreso de Viena (1814-15) y su rediseño social y político del continente europeo y americano, muy especialmente a partir de las sucesivas series de revoluciones ocurridas en torno a 1848, la reunificación italiana (1862) y alemana (1871) y la aceleración del proceso de industrialización en la cuenca del Ruhr, centro de Francia, noroeste de Italia y sur de Inglaterra y Gales. La transformación de la economía europea, el nacimiento de los obreros industriales urbanos, el abandono de zonas agrícolas y la necesidad de extender ésta a nuevas regiones del planeta, preferentemente americanas.

Además, con este proceso, fue solidario el desarrollo de la literatura popular, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, con las novelas de aventuras (Alejandro Dumas, Robert L. Stevenson, Arthur Conan-Doyle, Edgar Rice Burroughs, Joseph Conrad, Jack London)<sup>5</sup> las juveniles y de educación

---

<sup>3</sup> La primera edición del libro fue en Buenos Aires en la Editorial Claudio García en 1903. En cambio ésta y las sucesivas citas están tomadas de la reciente edición de 2005 (Córdoba: Buena Vista).

<sup>4</sup> Vedi Mancuso & Minguzzi (1999) y Mancuso (2001).

<sup>5</sup> Alejandro Dumas [Villers-Cotterêts, 1802 – 1870 Puys] novelista y dramaturgo francés, autor de *Aventuras de John Davys* (1840), *Los Tres Mosqueteros* (1844), *El conde de Montecristo* (1845), *El camino de Varennes* (1860), entre muchas otras. Robert L. Stevenson [Edimburgo 1850-1894 Samoa] Autor de *Un viaje al continente* (1876), *La isla del tesoro* (1883); *La flecha negra* (1888), *El diablo de la botella* (1893). Arthur Conan-Doyle [Edimburgo 1859-1930 Crowborough] autor de *Estudio en escarlata* (1887), *El signo de los cuatro* (1890), *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1891-92), *El sabueso de los Baskerville* (1901-02) entre otras, que conforman el canon holmesiano (conjunto de textos que tienen por protagonista a su personaje más célebre: el detective Sherlock Holmes). Edgar Rice Burroughs [Chicago 1875-1950 Encino], autor de la extensa serie de Tarzán, que inicia con *Tarzan de los monos* (1914) y de las aventuras de John Carter en Barsoom. Joseph Conrad, [Berdyczów (hoy Ucrania) 1857-

sentimental (Edmundo De Amicis)<sup>6</sup> las de aventura-ficción (Julio Verne, Emilio Salgari)<sup>7</sup> y los diarios de viajes (reales o ficticios publicados en revistas como *L'illustration*, *L'illustrazione*, *Around the World*, *Mme's Journal*, etc.). Este corpus textual mostraba las enormes posibilidades que ofrecía el mundo a quien dejara la seguridad de su vieja casa ancestral, posibilidades materiales, intelectuales, de gloria y fama, omitiendo la hostilidad de la acogida o presentando las dificultades como peripecias de la aventura.

La hostilidad manifiesta, el peligro de muerte por violencia o enfermedades, se omitía sistemáticamente y, así, el imaginario inmigrante carecía del adecuado espesor del riesgo inminente.

Por ello el texto de Basterra se propone como un anti-*Manual del inmigrante*<sup>8</sup> o como un *vademécum* alternativo que incluía aquello que el manual oficial omitía. Pero también y a pesar de su brevedad, se muestra como un complemento, una *addenda* cruda, directa y descarnada a *Facundo*. Basterra, extranjero, anarquista, «resentido» escritor inmigrante –al decir de Gálvez– podía decir lo que Sarmiento callaba o no veía o al menos eso es lo que Basterra suponía.<sup>9</sup>

Basterra es un libertario pero también un espíritu libre, absoluto, al menos de las convenciones o de las relaciones hegemónicas consuetudinarias –lo más temido precisamente por *Gabriel Quiroga* (Gálvez 1910)– por lo que podía afirmar lo que a otros les resultaba difícil explicitar. Es por ello que, con las mismas técnicas del relato de aventuras exótico, y con los principios éticos del escritor anarquista, nos introduce en las primeras cuatro páginas –bajo el título de «Al bajar»– a un panorama desolador, casi espeluznante, que pretende no sólo revelar el grado de descomposición de la sociedad argentina de la época sino también advertir, cuando no desaconsejar, la emigración.

Las descripciones responden a un cuadro común a la novela naturalista. Cipango/América, el mito de Eldorado, forjado desde la exploración y la

Bishopsbourne 1924], novelista polaco, nacionalizado británico en 1884, autor de *El corazón de las tinieblas* (1899, 1902), *Un vagabundo de las islas* (1896), *Tifón* (1899, 1902), entre otras. Jack London [San Francisco 1876-1916] autor de *La llamada de la selva* (1903) y *Colmillo Blanco* (1906) entre otras.

<sup>6</sup> Oneglia 1846-1908 Bordighera, escritor italiano, autor de *La España* (1872), *Recuerdos de Londres* (1873), *Los amigos* (1883) y *Corazón* (1886), entre sus obras más conocidas.

<sup>7</sup> Julio Verne [Nantes 1828-1905 Amiens], autor, entre otras, de *Viaje al centro de la Tierra* (1864), *De la Tierra a la Luna* (1865), *Las aventuras del capitán Hatteras* (1866), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), *Un capitán de quince años* (1878), *La isla de hélice* (1895) o *La invasión del mar* (1905). Emilio Salgari [Verona 1862 -1911 Turín] creador de Sandokan, personaje de once de sus novelas, ciclo que inicia con *Los misterios de la jungla* (1895) y concluye con *La venganza de Yáñez* (1913).

<sup>8</sup> *Vedi Manuale dell'emigrante*, Roma: Ministero degli Affari Esteri, 1890

<sup>9</sup> Como afirmará más adelante, Sarmiento y Alberdi son dos argentinos rescatables, señeros: «Han tenido los criollos dos argentinos inteligentes, como lo son pocos, en cuestiones nacionales, Sarmiento y Alberdi, (...)» (Basterra 1903 [2005]: 31).

conquista durante el siglo XVI, se reactualiza pero tiene una cara oculta o no vista que ahora el autor anarquista puede enunciar. Este mito, agrandado por la «mente de la población obrera, que es poeta aun en su desgracia de clase desheredada» (1903 [2005]:20) produce el desvarío de la emigración que no resuelve la *injusticia social* (ni en Europa ni en América) sino que simplemente la traslada y la potencia.

Para Basterra la causa de la emigración y de la miseria crudamente presentada, es simple:

Y es que Buenos Aires, copia borrosa de Bruselas y París, da la idea rápida de una *organización capitalista al uso europeo*, con los mismo vicios, idénticos defectos y *sin las escasas virtudes de los europeos sistemas* [sic, hipérbaton], cuando se trata de un criterio económico a practicarse o un *pacto a cumplir entre el Capital y el Trabajo* [subrayado nuestro] (1903 [2005]:20).

Es decir que el capitalismo argentino es visto por el militante anarquista como un capitalismo que no respeta las reglas mínimas (un pseudo-*quasi*-capitalismo), es decir un capitalismo «desviado» por el sustrato ancestral.<sup>10</sup>

Esta organización económica «incompleta» produce:

*Mendigos* por aquí, por allá *vagabundos forzosos*, y la *tropa desarrapada* de los vendedores de periódicos, de los mercachifles, de los mozos de cordel (...) [subrayado nuestro] (*ibídem*).

Donde Gabriel Quiroga verá «escoria», donde Lugones verá «plebe ultramarina», Basterra ve un proletario quebrado:

El inmigrante pasa, descalabrado, roto... (...) El golpe, a veces, en muchos pobres, suele ser rudo, recibido en pleno cráneo, atontador, rematándose a la vista del antro de los Inmigrantes [sic la mayúscula], llamado, no sé por qué macábrica [sic] ironía, hotel, ¡hotel!

Este Hotel, así, con mayúscula, es un barracón que casi no lo podrían utilizar bohemios de la última hez, vencidos de ingenua naturaleza (1903 [2005]:20-1).

<sup>10</sup> Esta observación coincide con la tesis de Alberdi y coincidirán con la tesis de Juan B. Justo, Payró (*La Australia argentina*, 1898). Alejandro Bunge (*Una nueva Argentina* 1940) y será repetida por los pocos liberales puros que sobrevivirán en el siglo XX (*cfr. et. Aricó* 1999 y Godio & Mancuso, 2006).

¿Sería este el «olor a conventillo» al que se referirá *Gabriel Quiroga*? Pero la descripción de Bastera, en un *in crescendo* vertiginoso, que mantendrá a lo largo de todo el texto, enumera:

Tras el terror económico, el social.

En efecto, cuando menos se imaginó el pobre *extranjis* [sic], quedó enterado de la sombría historia de la tiranía de Rozas [sic] un gobernador-presidente con allegados como Cuitiño, famoso degollador de los enemigos del Gran Turco criollo; Moreira, cuadillo chocarrero, apuñalador y cercenador de testas, (...) (1903 [2005]:21).

En este fragmento se revela una característica discursiva clave del texto: el lector modelo del mismo no es el público criollo, el argentino culto o popular, sino el inmigrante recién llegado y que debe ser advertido. El inmigrante aún por venir y, especialmente, el hijo del inmigrante confundido por su ubicuidad social.

Además, como ocurre en el discurso anarquista, busca disminuir la asimetría entre el autor y el potencial lector, lo interpela, lo reconstruye, lo incita a la reconstrucción de su imagen, degradada por el crudo choque de culturas que, en definitiva, es una forma alternativa de la lucha de clases. El inmigrante, quebrado, se paraliza y anula ante los criollos:

(...) afanfarronados, matachines, esgrimistas hábiles del cuchillo, (...). Sí, son congojas amargas, hondas y tristes sorpresas las que surgen en la infeliz mente del naufrago extranjero. Se torna precavido, recelando aún del oxígeno. Una vida de continuo sobresalto se le presenta, ya que dondequiera su vista se dirige, algo feo se levanta, atentador (1903:12-13).

Buscaban trabajo, atravesaron el océano en espera de llegar a Cipango, pero primero, según la visión de Bastera, debían ser quebrados, sus sueños debían hacerse añicos, debían «juntar orín» antes de someterse a la hegemonía consuetudinaria de las tradicionales y particulares formas de producción criolla, «pseudo-quasi-capitalistas»:

(...) espera trabajo junto a otros que también aguardan, residentes del Antro, digo del Hotel, todos igualmente desolados al encontrarse con una América muy lejana, por cierto, de aquella que los embelecó [sic] desde la nativa tierra.

Duermen embastados en cuchetas, hediondas por la desinfección, y comen un poco mejor que muchos cerdos del matadero (1903:12-13).

Luego de esta breve descripción introductoria, analiza el «estado económico» de la República. Se inicia el capítulo con una cita de Alberdi, que glosa una afirmación de Adam Smith, en la cual se afirma que la pobreza de las naciones se debe a la mala conducta de sus gobiernos y no de sus particulares.

Nuevamente la distancia con Gálvez es clara: para Gabriel Quiroga, para Lugones y el mismo Rojas, los males de la República se deberán a la desnacionalización, a la influencia de la escoria ajena. Bastera por el contrario, siguiendo a Alberdi y a Sarmiento, considera que son los vicios del poder los que corrompen a las naciones y las medidas desacertadas de gobierno.

Aquí sin embargo, casi imperceptiblemente, Bastera toma distancia de sus hipotextos y plantea una variante poco enunciada salvo por los autores socialistas y anarquistas, a saber, la *inmigración descontrolada*, incentivada artificialmente más allá de las posibilidades de asimilación de la fuerza de trabajo, debida a la manipulación del costo del salario:

El primer fenómeno que salta a la vista (...) es la *cantidad exorbitante de gente desocupada*, obreros que vagan, entre sorprendidos y tristes, como si aún no hubiese despertado de una hastiadora pesadilla.

Es la *oferta de brazos, en contraste crecimiento*, que marcha por talleres y fábrica, depósitos y corralones, almacenes y despachos de alcohol, siempre en busca de algo que laborar, dando sus músculos, *inutilizados por la crisis*, por la añeja crisis, *casi por nada* (1903:17; el destacado es propio).

El inmigrante hambreado, quebrado, regala su trabajo, su vida por nada:

Los salarios, de suyo bajos, descienden, centavo a centavo, casi insensiblemente, hasta ser irrisorios (1903:18).

Y esta política de Estado no deja de ser implementada, según Bastera que sigue la interpretación y los datos de la Federación Obrera Argentina (FOA),

A pesar de los pesares, la inmigración continúa siendo fomentada a despecho de las sempiternas crisis, ya por medio de oficiales y oficiosos emisarios, enviados a Europa a dicho efecto, ya por apócrifas estadísticas y artículos óptimos que el gobierno argentino procura publicar en Londres, (...) (1903 19-20).

La primera y natural consecuencia de la desocupación y la miseria es la represión pública, a veces violentísima, contra los obreros. Como prueba, cita a continuación, una serie de artículos de *La Prensa* y de *La Nación* o casos que aparentemente lo tuvieron como testigo:

Así, por ejemplo, una cuadrilla de carpinteros y otra de estibadores salen hacia [sus trabajos] (...); pero al llegar a los destinos de trabajo encuéntranse con que, o deben volverse, o han de conformarse con la mitad, [del salario establecido. Ante la protesta se desata] una manga de palos contra los infelices protestantes, acusados de anarquismo, por pedir el salario prefijado (...).(1903:25-6).

Ante estas injusticias, de los empresarios privados, y la complicidad de la justicia «que se encoge de hombros» relata la exorbitante, pasmosa, ilimitada corrupción de los gobiernos nacional y provinciales, que se manifiestan en negociados, coimas, despilfarros, que obligan a tomar infinitos empréstitos en el extranjero o con emisión de bonos que, a intereses exorbitantes, llevan periódicamente a la quiebra a los bancos públicos y al tesoro nacional.<sup>11</sup>

Los efectos de estos negociados, realizados por los gobernantes, todos ellos criollos, patricios, «verdaderos argentinos» (que contradicen en los hechos la mitificación de Gabriel Quiroga) lo llevan a Basterra a citar frases sorprendentes por un cinismo casi increíble, dice, en cualquier otra parte:

Conocí a un ex secretario de un ex presidente, quien con la mayor frescura confesaba: «yo, en los buenos tiempos, robé más para mis amigos que para mí...» (1903:35).<sup>12</sup>

No sólo,

Este gran tipo decía la verdad, en efecto, y si no recuérdese el desastre del Banco de la Provincia de Buenos Aires, de donde se sacó dinero hasta sin la impúdica fórmula del falso fiador, bastando una tarjeta del ex secretario del ex presidente (1903:36).

---

<sup>11</sup> La actualidad de estas páginas (25 a 36) es tal que inducen a pensar en un eterno retorno de la quiebra del Estado nacional por el vaciamiento vía empréstitos en el exterior o bonos de deuda pública.

<sup>12</sup> No puede evitarse del recuerdo de la notoria frase, divulgada en la década del noventa: «robo para la corona».

El *in crescendo* de la denuncia de Basterra, se orienta así hacia la cruda ironía, no por ello menos demoledora. La consecuencia de este vaciamiento, llevó a una solución «mágica»:

Baste decir que estos devastadores, cuando ya nada tuvieron que limpiar, después de enajenados los ferrocarriles del estado, vendieron hasta el puerto de la capital de la provincia de Buenos Aires, todo ello sin la más mínima reacción popular; y si más no liquidaron, fue porque más no tuvieron (*ibídem*).

Los males argentinos, se deben no a la influencia o acción de los inmigrantes, sino a la falta de patriotismo de sus gobernantes. En este punto, curiosamente, coincidirán Basterra y Gálvez, desde puntos de partidas y con sensibilidades opuestas: la falta de amor por la patria es lo que explica su ruina.

Si bien Gabriel Quiroga concluirá su *Diario* llamando a quemar las imprentas anarquistas,<sup>13</sup> a las que se consideraban causantes del desastre y, si fuere posible, a expulsar a los inmigrantes por sus efectos disgregadores, sin embargo omitirá observar que los vaciadores del dinero público son sus criollos mitificados. Esta contradicción, propia del nacionalismo criollista-elitista tradicionalista (de Gálvez, Güiraldes, Lugones y en parte de Rojas) será afrontada por las corrientes nacionalistas posteriores<sup>14</sup> con resultados absolutamente novedosos e inesperados<sup>15</sup> y no ajenos a las soluciones europeas. Así, esta primera formulación del nacionalismo criollista se nos aparece, simultáneamente, como una *reacción cultural* (sea contra el cosmopolitismo de la elite gobernante –preponderantemente pampeana, agro-exportadora o asociada a ella–, sea contra la influencia política-cultural de los inmigrantes)<sup>16</sup> y una *reacción política* contra un programa de desarrollo económico, basado en la explotación agropecuaria (y potencialmente agroindustrial) en íntima sociedad con los intereses británicos.<sup>17</sup> Sin embargo,

---

<sup>13</sup> Las mismas que publicarían libros como éste de Basterra que textualizaban lo que normalmente se silenciaba, lo que se debía silenciar o, en el mejor de los casos, explicar de otra manera.

<sup>14</sup> A partir de la década del treinta, en particular por las corrientes nacionalistas católicas, especialmente por las más cercanas al pensamiento social de la Iglesia y que desarrollan en parte, algunas de las tesis integracionistas sino integristas, de Ricardo Rojas.

<sup>15</sup> Proceso del que no será totalmente ajeno el mismo Gálvez (*cf. infra* 1945).

<sup>16</sup> La querida, precisamente, por Sarmiento y Alberdi, como un elemento de civilización capilar, casi natural.

<sup>17</sup> Es por ello que Gabriel Quiroga se refiere a la reactualización del conflicto entre unitarios y federales, es decir entre la elite agro-exportadora pampeana y la elite del Interior, más puramente castiza y secularmente arraigada a las tradiciones hidalgas. Más allá de las eventuales diferencias «objetivas» de mentalidad y formas de percepción, es también claro que

no logrará explicitar el espesor económico de esta tensión, ignorándolo por mala fe o imposibilidad interpretativa.<sup>18</sup>

Sí lo harán los autores anarquistas y socialistas, como la lectura de Basterra en *El crepúsculo de los gauchos*, que muestra otra visión de la «crisis» argentina, explicitando las tremendas tensiones y diferencias sociales, vertical y horizontalmente. En este contexto, Basterra desautomatiza como Gálvez, pero por motivaciones contrarias, el hipotexto de la inmigración, es decir propone que se inicie «una activa y constante propaganda con objeto de impedirse la inmigración a esta tierra» (1903:38) para evitar la explotación de los inmigrantes y no por xenofobia, pues el inmigrante «ese glóbulo rojo de la vitalidad de otras naciones que enlanguidece y muere en la república mayor de Sud América, pasto de ignorantes y de pillos, natos desangradotes muy capaces de concluir con el emporio más rico que el orbe esconda» (*ibídem*).

Para Basterra, los criollos (*i.e.* la élite criolla) no son nobles hidalgos sino una casta de «chupasangres» y parásitos, absolutamente interesados en el dinero y el lucro, herederos de la mentalidad arribista, explotadora y codiciosa de los ávidos conquistadores españoles.

Y como reflejo, también las masas, educadas en el seno de esta mentalidad feudal, latifundista e improductiva, no son amigas del trabajo sistemático:

Inepto para un trabajo de atención y de tiempo, no se le ve ni en el taller ni en el comercio, ni en la fábrica ni en el laboratorio.

De la agricultura tiene el concepto más lastimoso: en cierta ocasión, un colono extranjero, viendo a diario pasar frente a su vivienda a un gaucho, al galope hacia el pueblo, a ocho leguas distante, lo detuvo para

---

entre ambos grupos se encierra una profunda diferencia de intereses. La elite agro-exportadora (circunstancialmente librecambista, cosmopolita, cercana también al comercio y particularmente a la industria, en especial luego de la temprana asociación con la burguesía industrial inmigrante y a los intereses británicos) no sólo tenía intereses contrarios a los caudillos feudales del Interior, sino que era, en torno al Centenario, infinitamente más rica que sus pares porteños. Los «palacios» porteños que se encontraban en la entonces Avenida del Centenario (hoy Avenida del Libertador) son un testimonio irrefutable de tal afirmación. Lo curioso es, sin embargo, que muchos de estos ganaderos son antiguos rosistas, incluso familiares del Restaurador, lo que demuestra que la mitificación de la historia y la tradición argentina fue múltiple y, en cierto sentido, transversal, donde la verdadera oposición se daba entre Puerto de Buenos Aires vs. Litoral e Interior; Pampa Húmeda vs. Noroeste; etcétera. Estas contradicciones no serán fácilmente resueltas por los teóricos del nacionalismo y se presentarán en las décadas siguientes de modos contradictorios y diversos. Posiblemente el único tópico aglutinante de las distintas corrientes del nacionalismo será un abstracto y estilizado tradicionalismo criollista de impronta culturalista, que será finalmente aceptado, a mediados del siglo XX, por la casi totalidad de la población del país, bajo la forma de una codificada aunque esquematizada *coiné* cultural y un constante anti-comunismo.

<sup>18</sup> Sí lo harán formulaciones sucesivas del nacionalismo, especialmente a partir del «giro» revisionista.

preguntarle por el objeto continuó de sus viajes; y supo que el nativo galopaba las ocho leguas nada más que para adquirir verdura para el *puchero* (el cocido).

-Pues, vea, (...) con una huertita como la mía, se ahorra usted tanto viaje cotidiano.

(...) ¡eso está bueno para ustedes, los *gringos*, que quieren hacer la América!.. ¡que el criollo, aparcerero, no se rebaja a tanto!.. (1903:42).

Esta anécdota representa un microtexto clásico que, repetido en infinidad de variantes, manifiesta la relación (real y/o imaginaria) entre el criollo, el gringo y la huerta. No se debe olvidar que el inmigrante era despreciado por el hacendado y por el «gaucho», porque no era ganadero, no era estanciero sino precisamente chacarero, es decir, hortelano, tambero, dueño o arrendatario de un minifundio.

Como en la España medieval (a diferencia de lo que ocurriera en Italia, Alemania o Francia) posible herencia del mundo árabe, como explica Sarmiento en *Facundo*, se despreciaba como siervo a quien cultivaba la tierra. La agricultura no era una actividad digna del hidalgo, quien sí buscaba poseer tierras pero que intencionalmente dejaba improductivas como coto de caza o, a lo sumo, ocupadas por ganado cimarrón, que durante siglos era, precisamente, cazado.<sup>19</sup> El latifundio era símbolo de abolengo.

El inmigrante busca hacer producir la tierra, eso a los ojos de Gabriel Quiroga representará una herejía, la prueba sensible de que el inmigrante era espiritualmente inferior y que estaba dominado por el afán de lucro. Para Basterra no es el lucro sino el modo de obtención del mismo lo que diferencia a criollos de inmigrantes.

El otro ámbito analizado por Basterra, es el «Estado político». Y el capítulo, significativamente, aparece dedicado al teórico anarquista Eliseo Reclus.

Para Basterra la Argentina carece de un verdadero partido popular, «excepción honrosa de los gremios obreros cuando combaten los descabellados proyectos que a veces ventolean las cabezas de los dirigentes autoelegidos» (49). Denuncia, citando al mismo Sarmiento, el permanente fraude eleccionario:

La población de la Argentina, cosmopolita, pesimista en materia de gobierno, no vota, excepción de los diputados y senadores, los cuales

<sup>19</sup> Ver, por ejemplo, el relato de las vaquerías o cacería de ganado cimarrón realizada por el Padre Jesuita Gaetano Cattaneo (*Buenos Aires y Córdoba en 1729*; Córdoba: *Societatis Iesu*, 1730) así como la descripción de Félix de Azara de 1781 contenida en *Apuntamientos para la historia natural de las Pajaros del Paraguay y Rio de la Plata*; Madrid, 1802-1805).

votan inclinándose con el trasero, según la frase del autor de «Civilización y Barbarie».

De ningún país como éste se puede decir con tanta veracidad que quien elige es el candidato, que busca los caudillejos y éstos a los electores (1903:51-2).

Pero, el «ánima gaucha» del «político criollo» le resulta absolutamente inmovible. Denuncia nuevamente la indiferencia de la sociedad civil, por su ausencia efectiva. En este punto, el ensayo de Bastera, adopta un estilo, un acento y, en gran medida, algunas hipótesis propias de *Facundo*:

Es necesario enterarse de la historia argentina, después de 1810, para valorizar los sedimentos morales que, legados por los ancestrales, perduran en nuestros días, nada más que ligeramente disfrazados por un barniz de civilización (1903:62).

La cita, repetimos, parece revelar una marcada influencia de *Facundo*. La teoría social de Bastera, a pesar de (o precisamente por) su sincero anarquismo, toma distancia de las concepciones «populistas»<sup>20</sup> que se extenderán en el pensamiento de izquierda argentino posterior, producidos, precisamente, en el imaginario nacionalista.

Finalmente, concluye el capítulo con una observación insólita para su época y su formación teórica. Señala que «hasta hace poco se vivía en la Argentina a revolución diaria» (62). Con descarnado realismo, afirma a continuación:

¿El móvil de las revueltas?.. Combatir la dominación y el fraude... para conseguir un poco de fraude y de dominación (1903:63).

Es decir que logra distinguir que no toda lucha por el poder es una lucha ideológica y que las luchas por el poder en la historia argentina, especialmente las pequeñas y crónicas revueltas «populares» no representan necesariamente una práctica revolucionaria sino una cruda manifestación de gatopardismo político *avant la lettre* y disputas personales entre caudillos por la conquista del poder.

---

<sup>20</sup> La mitificación del paisano, que aparece reiteradamente en el *Diario de Gabriel Quiroga*, es un antecedente de este nacionalismo en su vertiente más marcadamente populista y que perdurará también en el pensamiento de izquierda de los '50.

Por ello, el capítulo cuarto, titulado «Estado judicial» (siempre prologado por un epígrafe de Alberdi y dedicado precisamente a Alberto Ghiraldo) expone otra faceta de la sociedad argentina de la época.

La justicia, en síntesis, no es justa: «por doquiera no va derecha», existe una justicia para ricos y otra para pobres y especialmente una justicia para criollos y otra para extranjeros, con excepción de los británicos los cuales gozaban de absoluta protección de los jueces y, cuando no ocurría, podían acaecer situaciones extraordinarias:

En Concordia fue muerto, por un caudillejo criollo, un inglés; y la justicia, a pesar de las instancias del cónsul británico, no dio con el matador, (...), y entonces, un torpedero de su graciosa majestad, de facción en la aguas del Plata, llegóse al lugar del hecho, desembarcó su tripulación, la tripulación prendió al asesino, en una taberna, y se lo llevó a bordo, (...) (1903:73).

La xenofobia judicial era, según Basterra, muy marcada. Según su relato, los inmigrantes podían ser objeto de ataques y escarnios y la policía y la justicia, frecuentemente, castigaba a la víctima,

(...) los inmigrantes italianos, vejados, escarnecidos, robados y muertos por un quitame allá esas pajas, no gozan desgraciadamente de las mismas tolerancias ni prerrogativas que otros extranjeros [se refiere nuevamente a los británicos], aunque franceses y españoles no estén mejor considerados y atendidos (1903:73).

Incluso, era frecuente y bastante común la desaparición de presos detenidos como consecuencia de los abusos y las arbitrariedades más palmarias:

En el depósito de contraventores de la Capital, la policía mató a palos a un tal, de nacionalidad italiana, Tallarico, cuyo cadáver acusador todavía no ha aparecido, a pesar de haberle dado entierro la misma policía; en Mendoza se hizo cosa análoga con otro, italiano también, llamado Catestini; un cabo de la sección 22<sup>a</sup> hiere de muerte a un español, Antonio Gómez, porque este desconoció su autoridad de palabra; un francés, peluquero, se vuelve loco y cierra su salón, en Mendoza, y porque el oficial de policía fue recibido descortésmente por el enajenado, la autoridad lo fusiló en su propia casa, a ojos y paciencia de un grueso público; en Santiago [del Estero], el caudillaje penetra un buen día en casa de un tal García (...) (1903:77-8).

Los ejemplos enumerados por Basterra son numerosísimos. Sin embargo, y más allá de la explosiones de xenofobia, lo impacta la inacción judicial ante actos de tamaña barbarie. Pero, como se recordará más adelante, hechos como estos, serán justificados por Gabriel Quiroga, como una «rebelión del espíritu americano contra el espíritu europeo» (Gálvez 1910: 60). De aceptarse esta interpretación, debería de ser justificable no sólo la «rebelión» sino la inacción de los jueces. Y se torna comprensible y justificable, entonces, a la luz de la opinión pública, la Ley de Residencia.<sup>21</sup>

Sigue el capítulo dedicado al «Estado social», el cual se centra en un análisis de la mentalidad hegemónica del país, siguiendo, nuevamente, algunos postulados centrales de *Facundo*.

El control social, hacia 1903, según la visión de Basterra, está todavía en manos de los criollos, representados por la casta de los políticos y burócratas y por sus aliados naturales de clase inferior, los «gauchos» y sus variantes, los cuadillejos, los compadres o compadritos, los payadores y jugadores, etcétera. Lo que los une, además de su común xenofobia, es que salvo excepciones no se desempeñan en tareas o trabajos productivos, sino que viven de las arcas del Estado Nacional. El juego, el baile, el canto, es la principal ocupación de este grupo poli clasista, parásito, despilfarrador. En cambio, en las últimas décadas, las tareas productivas, las exportaciones industriales y agrarias se centran en los numerosos extranjeros y sus descendientes. Incluso, la producción literaria, a pesar de opiniones en contrario, no es desarrollada por los nativos, salvo un tipo especial de literatura, ideológica y temáticamente particular:

---

<sup>21</sup> La *Ley de Residencia o Ley Cané* (Nº 4.144/02) fue sancionada el 23 de noviembre de 1902, bajo la presidencia de Julio A. Roca y habilitaba al gobierno a expulsar a inmigrantes sin juicio previo. Si bien el artículo 1º condicionaba la deportación a la situación legal previa del inculcado, el 2º evidenciaba la posibilidad de su aplicación discrecional de parte del Estado. A saber: «El Senado y la Cámara de Diputados sanciona con fuerza de ley: Artículo 1º: El Poder Ejecutivo podrá ordenar la salida del territorio de la Nación a todo extranjero que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales extranjeros por crímenes o delitos comunes. Artículo 2º: El Poder Ejecutivo podrá ordenar la salida de todo extranjero cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público. Artículo 3º: El Poder Ejecutivo podrá impedir la entrada al territorio de la república a todo extranjero cuyos antecedentes autoricen a incluirlo entre aquellos a que se refieren los artículos anteriores. Artículo 4º: El extranjero contra quien se haya decretado la expulsión, tendrá tres días para salir del país, pudiendo el Poder Ejecutivo, como medida de seguridad pública, ordenar su detención hasta el momento del embarque. Artículo 5º: Comuníquese al Poder Ejecutivo». En 1909 fue asesinado el jefe de policía Ramón L. Falcón, por el militante anarquista Simón Radowitzky (14 de noviembre) y al año siguiente estalló una bomba en el Teatro Colón en pleno festejo del Centenario. Estos hechos produjeron la sanción de la Ley de Defensa Social que complementó y endureció la Ley de Residencia, instaurando el arresto preventivo de sospechosos de anarquismo, nacionales o extranjeros.

Existe una literatura cantadora de las pasiones gauchas, cuya narración es todo un idilio de presidio, de crimen, de puñalada (...), en fin todo un pueblo delirante que se educa en el ejercicio del trabucazo abocajarrado al primer hombre que en forma de italiano cruzárase en el camino del criollo. (...).

Para el gaucho, el extranjero es un ser inferior, cobarde, avaro, nada perspicaz (...) (1903:88-9).<sup>22</sup>

Ciertamente la afirmación de Bastera es evidentemente reductiva y esquemática, pero es un valioso testimonio del estado de ánimo de la sociedad argentina en torno al Centenario. Lo cierto es que reduce toda la producción literaria argentina a la literatura gauchesca, pero también es cierto que los mismos autores y críticos literarios centran en ella la originalidad de la literatura nacional.<sup>23</sup>

De las actividades intelectuales los criollos, según Bastera, privilegian la literaria, en desmedro de las otras artísticas o científicas. Es por ello que se permite afirmar que:

El contado elemento intelectual que tiene el país es extranjero; en las redacciones de los diarios, extranjeros; a cargo de los grandes laboratorios, extranjeros; las industrias agonizantes o de lánguido arraigo, en manos extranjeras; el colono, extranjero; y los escasos argentinos intelectuales y de superior valía, o no quieren ni oír hablar de sus connacionales, o se hicieron internacionalistas.

En cambio, el criollo está en el garito, jugando, o en las cámaras, charlando, o en el gobierno, robando, o en la magistratura, barbarizando, o en la pampa, insultando a los que, dice él, «le roban la plata», los inmigrantes.

Politiqueando y barajando, ¡oh!, el criollo está en su ambiente (1903:95).

---

<sup>22</sup> Curiosamente esta interpretación de la literatura gauchesca será repetida insistentemente por Borges a los inicios de los setenta, cuando, en el contexto del Centenario de *Martín Fierro* y del «Año Hernandiano» se releerá la obra, desde la perspectiva de un neo-nacionalismo de izquierda (Mancuso 1972a 1972b). Por otra parte, en una de las primeras formulaciones nacionalistas, en la ya analizada del *Diario de Gabriel Quiroga*, se interpretará la literatura gauchesca desde una perspectiva totalmente opuesta.

<sup>23</sup> Precisamente esta es una observación reiteradamente afirmada por Borges: «como si los argentinos sólo pudiésemos hablar de orillas y estancias y no del universo» (1932 [1989] :271). Cfr. Mancuso 1985.

El hipersigno del «criollismo» como quintaesencia de una cualidad distintiva y esencial, sirve también como antídoto contra el socialismo: «¡Somos criollos, señores!» decían varios en una asamblea socialista para indicar que la cuestión social no les incumbía...» (98). El «somos criollos» sirve como argumento conclusivo.

La consecuencia inevitable de esta suma de factores, produce una sociedad en «estado calamitoso», de psicópatas, una sociedad de homicidas xenófobos, delincuentes, violadores, que son absueltos: «Todos estos “locos lindos” son absueltos; (...)» (110). Es decir los apaleadores de extranjeros, los abusadores de mancebas, los asesinos de prostitutas, son protegidos por la policía, por los gobernadores o por los diputados (a cuyas familias, por otra parte, pertenecen) saben que gozan de una impunidad absoluta.

Otra característica de esta sociedad desquiciada es la distribución inicua de las riquezas del país, un país de riquezas inconmensurables pero que por su dilapidación sistemática no puede mantener a su población dignamente. Uno de estos «fenómenos incomprensibles» es el de la industria frigorífica. Ya en 1903, Bastera afirma que «(...) la industria frigorífica, la única próspera del país, da un dividendo líquido de 45 a 50% y, por disposición del cuerpo legislativo, obtiene la franquicia de introducir todo cuanto le viniere en rabia, libre de derecho, (...). Entretanto, dice *La Nación*, nadie exime al obrero [del impuesto] que ha de pagar sobre el pan que come» (114).<sup>24</sup>

El capítulo final se titula «Al volver», por oposición a inicial, «Al bajar», donde presenta una breve conclusión de alguien que abandona el país.<sup>25</sup>

He residido diez y seis años [sic] en el país, los mejores de la juventud, y lo recorrí en todas sus direcciones, y vuelto a correr a cada rato el llano, la montaña, la sierra y la ciudad.

En él he amado y he sufrido, formé el cuerpo y el espíritu, observé, recogí y guardé, kaleidoscopio de remembranzas heterogéneas, mujeres, hombres y cosas que yergue el recuerdo, (...) (1903:127).

Y con infinito dolor, exclama: «Pedazos de vísceras me quedan en la ingrata tierra, trozos de corazón que me tiran hacia sí, sangre de sangre a la que me he de inclinar mientras una palpitación afectiva germine entre tórax y espalda; y amigos además» (128).

<sup>24</sup> Curiosamente Bastera cita frecuentemente en este capítulo, con elogios inusitados, a Lucio V. Mansilla, un argentino «de la feliz minoría que en el país (...) brega por enderezar un quebrado» (81).

<sup>25</sup> Bastera fue expulsado en 1903 en aplicación de la Ley de Residencia. Pero logra desembarcar en Montevideo –donde se publica la primera edición de *El crepúsculo de los gauchos*– y regresar a la Argentina, donde permanecerá hasta su muerte en 1926.

Tomando distancia de la tesis de los nacionalistas tradicionalistas, afirma, citando nada menos que a Mitre: «(...) porque bien lo dice el *señor* Mitre: “no basta ser *dueño* de un *territorio rico*, si el hombre no se *identifica* con él por la *idea*, y lo *fecunda* por el *trabajo*”» (128, el destacado es propio). Es decir, Bastera coincide que no basta la propiedad de la tierra ni el derecho de propiedad si la tierra no produce, si no se identifica no sólo espiritual sino también prácticamente.

Un «territorio rico» dice Mitre. En efecto:

En un océano de riqueza natural agoniza la Argentina, mientras el aguilucho de la pampa, malagüero de las ciudades, grazna su irritador guturio de «no me importa», engendro de parásitos, de indios enfermos y decadentes.

Todo mi libro va contra eso, y nada más que contra eso (1903:129-30).

Su único objetivo, es que los extranjeros lo escuchen, que no crean en el mito del falso Cipangu, y si así ocurre, ganarán ambas partes, «(...) ya que no atino a pensar a quien de ambos le va peor con la ímproba manía de poblar una región que no alcanza a satisfacer la voracidad inagotable, el afán endemoniado de los manirroto dirigentes (...)» (130).

No niega la existencia de una minoría laboriosa, «en cuya composición entran obreros e intelectuales argentinos» tan extraños en su propia tierra como la mayoría de los extranjeros. La mayoría, en cambio, representa la «decadencia gaucha», masas que «sirven aún para aherrojar al progreso: ¡Mueran los extranjeros! (132); o, como ya explicara, eventualmente para “cazarlos” cuando los operarios, “gringos” mayoritariamente, entran en huelga» (133).

Las represiones de 1910, de 1919 (Semana Trágica) y 1920 (Patagonia) prueban que la afirmación de Bastera no era, precisamente, hiperbólica.

### **El anti-*Facundo* curiosamente dedicado a Mitre y Sarmiento**

Curiosamente, *El diario de Gabriel Quiroga* (1910) –el primer breviario nacionalista, el primer intento de desnaturalizar la indiscutida verdad de *Facundo*, un compendio del primer programa anti-*Facundo*– está dedicado no sólo a su autor sino también al adalid del liberalismo criollo, Bartolomé Mitre:

A la memoria de aquellos dos espíritus eminentes que enaltecieron a la patria de prestigios insignes, espíritus fecundos y prodigiosos, espíritus preclaros en los libros y en las armas y en el gobierno de los pueblos;

aquellos dos espíritus románticos y buenos, que fueron el ornamento de nuestra historia, que expresaron el alma de la patria vieja y que llevaron sobre la tierra estos nombres sonoros, augustos, inolvidables: ¡Mitre, Sarmiento! (1910: 3).

La perspectiva de Gálvez en esta obra no es todavía la de un teórico nacionalista ortodoxo, ideológico estricto sino la de un nacionalista diletante, más definido por identidad de clase que por unidad programática. Es por ello que «siente» a Mitre y especialmente a Sarmiento como propios, casi como familiares, con representantes de la «patria vieja» a la que él, el escritor y su *alter ego* literario, pertenecían.

No obstante, a lo largo del texto, se evidencia un marcado *in crescendo* que lleva al narrador a identificarse con posturas cada vez más radicales, violentas y extremas.

Esta dedicatoria funciona casi como una prótasis, una demostración por el absurdo, casi una deconstrucción y desnaturalización de la imagen simbólica de estos próceres. Ellos representarían para el imaginario ingenuo, el símbolo de las «presidencias históricas», los fundadores de la Nación Argentina finalmente unificada, moderna y pujante, pero, no obstante sus supuestos «logros», tiene muchas áreas oscuras y contradictorias desde la perspectiva de un hijo de esa «patria vieja», de la cual él, el personaje Gabriel Quiroga, es incluso más fiel que los próceres o comprende cosas que los próceres y, en ellos el modelo liberal-republicano, había obviado. Es por ello que el imaginario narrador-editor del diario, insiste reiteradamente en la identidad espiritual entre Gabriel y el país profundo, entre Gabriel y sus hombres: *identidad que se da en la unidad de sentimiento*.

He aquí, precisamente, la primera clave de la lectura de *El diario*: la superioridad del criollo es ante todo espiritual, sentimental, no tanto racional aunque tampoco significa que sea irracional o puramente emotivo. A diferencia de formas posteriores de nacionalismos, Gabriel nunca encarna una versión irracionalista del mismo. Su identificación con la patria<sup>26</sup> es un sentimiento de identidad y homología absolutas.

Gabriel Quiroga –como el Manuel Gálvez histórico– no sólo es un criollo de pura cepa, sino un criollo «viejo» cuyos antecedentes se pierden en los albores de la Conquista.<sup>27</sup> A diferencia de Mitre (con antepasados italianos relativamente recientes), de familias como los Anchorena o los Echeverría (comerciantes exitosos), de Sarmiento (descendiente de hidalgos

<sup>26</sup> Decimos literalmente, patria en el sentido de la tierra de los *padres*, que a diferencia de los gringos (cuya patria no es ésta, sino la «otra tierra») es, secularmente ésta, con arraigo remoto.

<sup>27</sup> En efecto, Gálvez es descendiente directo de Juan de Garay, el fundador de Santa Fe y de Santa María de los Buenos Aires (1580).

empobrecidos), él pertenecía a la más rancia tradición rioplatense, los primeros adelantados que abrieron la tierra a la conquista y colonización en los albores mismos de la patria.

El joven Gabriel, que «comenzó a escribir un diario de su vida cuando cumplió veintidós años» (5), es, según su editor ficticio, un «espíritu superior», que se había desviado de su fe católica a causa del «anarquismo místico» tolstoiano para luego ser, como tantos miembros de su clase con inquietudes intelectuales, «socialista, anarquista, nietzschista, neomístico y católico».<sup>28</sup> «Espíritu superior», casta elegida, por origen y por sentimientos e hipersensibilidad, hasta el punto de padecer una neurastenia que requirió de un alejamiento terapéutico, con viaje iniciático a las fuentes, a la lejana Europa. Así se re-presenta en este texto un esquema clásico en la literatura argentina de época, literal y simbólico: el escritor nacional, esencialmente argentino, de notable abolengo, redescubre la patria a la distancia, en el exterior y luego se reencuentra y recrea como intelectual y como hombre en un último viaje al interior del país y con él, al interior de su ser.

Este proceso, a su vez, se da en el contexto del Centenario, lo que re-semantiza y revalora este viaje interior, de reconstrucción de la auto-imagen de un típico escritor *fin-de-siecle*, convirtiéndolo en un texto de trascendencia social: «Este volumen, que es en cierto modo un libro político, tiene en los momentos actuales, un gran interés porque revela ciertas fases de la vida argentina que han de ocultar, por la ignorancia o deliberación, los voceros irremediables de nuestra gloria secular» (16). Y, en este contexto, donde lo simbólico adquiere una signicidad mayor, por el asedio de los «bárbaros», se convierte en un «patriota porque ama el suelo de nuestra tierra» (18) «porque ha penetrado cariñosamente en el espíritu de las provincias y comprendiendo la acerba tristeza de las razas vencidas [sic]».

En esta enumeración de los tópicos clásicos del primer nacionalismo, se manifiesta además la contradicción más flagrante del mismo: la solidaridad con las razas vencidas (por oposición a los invasores extranjeros, a los bárbaros, a la plebe) a las que su propia clase había vencido y, por lo menos, parcialmente exterminado.

Poco antes de finalizar la presentación, que será firmada con el nombre del propio Manuel Gálvez, curiosamente, aclara el editor real/ficticio que las opiniones vertidas en el presente diario, no son necesariamente las propias. Prefiere fingir deslindar toda responsabilidad porque, como dirá posteriormente Gabriel Quiroga en un breve prólogo, el suyo es un libro «duro y cruel» por decir algunas verdades que otros preferirán callar, preferirá escapar de «la adulación cosmopolita y la vanidad casera» y dar «la nota discordante» (23).

<sup>28</sup> Como Leopoldo Lugones o Ramón Doll, muchos de los intelectuales patricios pasaron de posiciones libertarias a tradicionalistas o neo-espiritualistas. El mismo Jorge Luis Borges, recorrió un camino parecido, sin reconvertirse nunca totalmente al cristianismo.

El texto se inicia en 1907, el 4 de enero, y habría sido escrito en la Ciudad de Buenos Aires. Aclaradas las coordenadas se vuelven a enunciar los tópicos clásicos del primer nacionalismo:

La hora actual exige de nosotros, los argentinos, todos los esfuerzos de que seamos capaces para hacer que renazca la vida espiritual del país. Esta vida espiritual, que en nuestro pasado supimos vivir intensamente, acabó con el advenimiento de la época materialista y transitoria que vamos atravesando. Hemos abandonado aquellos ideales nacionalistas, que fueron el más noble ornamento del pueblo argentino, para preocuparnos tan sólo de acrecentar nuestra riqueza y acelerar el progreso del país (1910: 28).

Los nudos semánticos son claves:

- «hora actual» = decadencia, traición, abandono del destino;
- «nosotros» = «argentinos»;
- «vida espiritual» =/= de «época materialista y transitoria»

No obstante no puede no hacer una importante *concessio* al ideario sarmientino: «Hasta hace pocos años el país era pobre, carecía de fuerza y de prestigio, tenía escasa población, la industria y el comercio prosperaban apenas, los extranjeros no pensaban en este rincón de Sudamérica y vivíamos en continuas revoluciones y guerras» (28) pero limitándolo, pues:

(...) entonces, en cambio, había un espíritu nacional, el patriotismo exaltaba a nuestros soldados y a nuestros escritores, ideales de la patria se dilataban por todas las comarcas del territorio, éramos argentinos y no europeos y teníamos esos grandes espíritus románticos que sentían el alma de la raza y la expresaban en sus escritos y en sus hechos (1910: 29).

Y más aún, confirmando la tesis de la dedicatoria,<sup>29</sup> se lamenta de que «no hemos vuelto a tener un Sarmiento, ni un López, ni un Mitre, ni un José Hernández» (29). Y por eso: «Ahora sólo queremos ser poderosos, ricos y sanos». La pureza espiritual se perdió y la pérdida no es poca, pues se perdió la vida espiritual de la nación, la que se había formado en los albores de la nacionalidad. Se impone, ante esta traición a los ideales seculares, la reconquista de «la vida espiritual», el «renacimiento nacional».

<sup>29</sup> Una pregunta se impone: ¿La dedicatoria de quién es? ¿De Manuel Gálvez o de Gabriel Quiroga? De todas maneras no cambia, en lo fundamental, la hipótesis de lectura.

La identidad nacional se identifica con el patriotismo, pero éste no es producto de una decisión personal ni voluntaria sino que «es producto genuino del suelo, de la raza y del ambiente» (30).

Aquí aparece citado un intertexto de época, fundamental en *Facundo*: la identidad entre mentalidad y medio. La nación es el producto de una ecuación entre *la geografía, la etnia, la religión y la lengua*. Obviamente se excluían de la definición de «verdaderos argentinos» (31) o se subordinaban a la hegemonía consuetudinaria de la aristocracia colonial a la casi totalidad de la población de país. Sin embargo Sarmiento consideraba que este condicionante –el medio– podía superarse mediante la educación, la reprogramación social, naturalmente aumentada por el poderoso influjo de la laboriosa mentalidad inmigratoria.

Por el contrario Gálvez reitera iterativamente, casi como una obsesión, en el devenir del discurso de Gabriel Quiroga, su radical anti-cosmopolitismo. El cosmopolitismo se identifica con el despreciado materialismo, otro de los tópicos reiterados obsesivamente. Y como a Rojas,<sup>30</sup> al personaje de Gálvez parece molestarle la expansión de los campos cultivables. Así como se quemaban los campos para destruir «la perniciosa maleza», así se debe «hacer con el territorio espiritual: ponerle fuego por los cuatro lados. Es preciso suprimir todas las impurezas del ambiente moral» (31) para poder así sembrar ideales.

Otra diferencia importante con *Facundo*, su casi inversión especular, es la oposición a la gran Capital: Buenos Aires, el núcleo central del cosmopolitismo extranjerizante y, en general, todas las grandes metrópolis del país, representan el tentáculo corruptor del espíritu nacional. Es en el interior, como la región central de la Castilla medieval, la esperanza del país, de su renacimiento espiritual. Los determinantes geográficos vuelven a confirmar la tesis de Gabriel Quiroga: «En la República Argentina, el Interior» como todas las regiones centrales son «en su esencia conservadoras, al contrario de las regiones marítimas, que son antitradicionalistas» (33).

La visión de Gabriel Quiroga es paradójica: por un lado, se declara «espiritualista», «anti-materialista» pero en sus supuestos, recalca en una visión excluyentemente determinista.

En este punto es claro que *El diario de Gabriel Quiroga*, está construido como un anti-*Facundo*, especialmente en la estructuración de sus tópicos opositivos: «ciudad/campaña»; «cosmopolitismo/interior»; «determinismo/historicismo»; «criollos/extranjeros», etcétera. Todas ellas, sin embargo, se resumen en la oposición básica entre «espiritualismo/materialismo» entendido este último como «laboriosidad», opuesta a las virtudes desinteresadas y contemplativas del perfecto hidalgo.

<sup>30</sup> Vide *La restauración nacionalista* (Rojas 1909 [1922]: 115-116).

La gran ciudad capital, que enorgullece equivocadamente a los argentinos actuales, debería, en cambio «avergonzar»; desespiritualiza, acerca a la impiedad o a la herejía que desnacionaliza:

El protestantismo significaría para la república su completa desnacionalización. (...) La religión es lo más íntimo, lo más eterno, lo más suyo que tiene el alma popular. (...), el individuo que se establece en el país y practica una religión que no es la católica, introduce, en nuestra modalidad colectiva, un germen de disgregación espiritual. En este sentido, el Ejército de Salvación y las escuelas evangélicas atentan contra nuestra nacionalidad (1910: 48)

Este párrafo será un antecedente teórico clave para el desarrollo del pensamiento nacionalista integrista inmediatamente posterior, que se difundirá en el país a partir de la década del treinta. Más aún, a continuación, Gabriel Quiroga llega a afirmar:

La urgencia de afianzar el sentimiento de la nación y los peligros de que el cosmopolitismo haga desaparecer a la república del mapa político, imponen algunas *violencias* que es preciso realizar *aun en delito de falta a la Constitución y a ciertos deberes humanitarios* [subrayado nuestro] (1910: 49)

Esta cita tal vez sea el primer antecedente explícito de la justificación del estado de excepción que se naturalizará a partir de la década del treinta. Más aún, algunas líneas más adelante, concluye la idea con una nota sugestiva, que sirve de clave interpretativa del hipertexto nacionalista: «La religión, más que la raza y el ambiente físico, es lo que crea el individualismo» (50). Gabriel Quiroga ambiciona una sociedad no individualista, una sociedad unificada en torno a una identidad espiritual, este será el *minimum* exigido para la integración de los extranjeros: aceptar la identidad espiritual, *i.e.* en este contexto, religiosa.

El nacionalismo argentino se auto-modeliza en torno a círculos concéntricos incluyentes a partir de un núcleo central de absoluta pureza: hidalgo – hispano – conquistador – colonial – intelectual – católico – cristiano. Un «verdadero argentino» debe cumplir con todas esas condiciones, cuantas más, mejor, pero de faltar algunas, la mínima excluyente es la de ser cristiano, preferentemente católico. Éste es el límite último de la aceptación de la integración.

La inmigración de plebeyos, de no cristianos, de escoria materialista agudizó hasta lo insoportable los males nacionales. El único camino de salvación es la purificación, y su consecuente integración que brindará «la guerra con el

Brasil» (44). Este es precisamente otro de los tópicos del nacionalismo posterior: el verdadero enemigo de la nacionalidad a lo largo de la extensa historia colonial fue el Brasil, instrumento del imperialismo disgregante británico.<sup>31</sup>

Y aunque las probabilidades de victoria son escasas, queda siempre la esperanza del desastre, más probable, no obstante lo cual no deja de ser positivo pues será un desastre purificador, puesto que morirán –no lo dice explícitamente pero se lo puede inferir fácilmente– gran parte de los «falsos argentinos» y ratificará la unidad nacional de la heterogénea geografía.

A continuación el diario se concentra en la crítica previsible de un «mal nacional», los burócratas, que ocupan cargos públicos por la única virtud de ser «alfabetos», es decir no por casta o clase sino sólo porque saben leer y escribir [es decir, fueron educados en la escuela pública de Sarmiento]. Sin embargo, lo más terrible no es esto sino que lo extranjeros ganan fortunas, mayores que las que puedan dar los empleos públicos, *con su trabajo en el país*. Es decir que Gabriel Quiroga opina –y con él toda una clase social– que la ganancia del extranjero no es virtud de su trabajo [se desprecia siempre el trabajo manual, intelectual, especializado del inmigrante] sino del país que se lo permite [reaparece siempre el supuesto de la posesión de la tierra, todo lo que ocurre en la propiedad señorial, es posesión, propiedad del señor, de hidalgo, incluso las personas].

Las páginas posteriores inauguran una crítica de lo cotidiano, de las costumbres simples que encierran, sin embargo, valiosos elementos interpretativos y valorativos para el joven Quiroga y que constituyen sendos tópicos del metatexto nacionalista posterior.

---

<sup>31</sup> Gálvez no se ocupa de desarrollar esta tesis, clásica en el nacionalismo posterior. Aparece sistemáticamente expuesta por autores de la talla de Ernesto Palacio o en los hermanos Irazusta. En síntesis: los portugueses primero y luego el Imperio del Brasil, siempre aliados y dirigidos por Gran Bretaña, fueron, precisamente, los que provocaron la secesión Argentina, gracias a la conspiración masónica de los traidores internos como Manuel José García y Bernardino Rivadavia. Los bandeirantes, apoyados por las monarquías masónicas de los Borbones, déspotas ilustrados anti-traditionalistas, fueron los responsables de la expulsión de los jesuitas y del consecuente debilitamiento de las fronteras con el Imperio. Luego con las guerras de la Independencia, por la ceguera y traición de los unitarios, se pierde sucesivamente el Paraguay, la Banda Oriental, el Río Gran Do Sul y el alto Paraná. Esta dramática secesión territorial fue, según la interpretación de los principales ideólogos nacionalistas posteriores, la primera gran derrota del *espíritu de la patria*. No casualmente, entonces, los brasileños fueron los principales promotores de la derrota de Rosas y de su destitución y los grandes beneficiarios de la guerra de la Triple Alianza. Es de notar, anticipadamente, la gran coherencia interpretativa de los autores revisionistas, que a lo largo de décadas, y de modo más o menos autónomo llegan a conclusiones similares, mediante el análisis y la exhumación de textos olvidados o intencionalmente ignorados por al historiografía liberal.

En primer lugar presenta una aparente paradoja: «las remesas de escoria europea que (...) traen los barcos prolongan, (...) sus odios de hambre y sus inmensos prejuicios» (54), es decir, parecería afirmar que las injusticias no existían ni existen en la Argentina criolla, son sólo prolongaciones ficticias de los conflictos, odios y prejuicios, importados de Europa. Sin embargo, esta escoria importada que con ellos traen sus prejuicios, acusan a los «verdaderos argentinos» de tenerlos. Es notable como la perspectiva de enunciación de Gabriel Quiroga está hasta tal punto naturalizada, que en ningún momento se historiza ni siquiera mínimamente. Son los extranjeros los que importan el conflicto, el descontento y los odios, odios que no existirían, según este punto de vista, en la Argentina criolla, ni siquiera entre las razas vencidas: indios, mulatos, mestizos que poco más adelante serán palmariamente despreciados, tanto como a la escoria europea.

Pero, además,<sup>32</sup> y para peor, estos despreciables extranjeros creen ser «espíritus liberados» que constituyen a su vez nuevos prejuicios que no son vistos por ellos como tales; prejuicios que son –por otra parte– recientes, con no más de cien años (es decir, posteriores a la Revolución Francesa, derivados de la tríada «Igualdad, Libertad y Fraternidad») y sus nefastas consecuencias para las tradiciones milenarias. Los verdaderos argentinos no carecen de prejuicios, pero esos prejuicios –nobles, desinteresados– son tradicionales milenarios («llevan ya sobre el mundo dos mil años de existencia» (54), es decir son los prejuicios del cristianismo) y sirven para organizar adecuada y correctamente la sociedad. Los prejuicios gringos son prejuicios «tenaces», «desorbitados» e incluso «risiblemente ingenuos». Los presupuestos (*i.e.* «prejuicios») «modernistas», libertarios, igualitarios, ignoran el realismo político de las clases acendradamente aristocráticas, una justa cuota de cinismo maduro.

Este realismo es el que le permite justificar la aparentemente injustificada apología del «truco», como juego nacional de cartas que refleja la superior cualidad intelectual de los (verdaderos) argentinos que les permite vivir engañando, no dependiendo del azar ni siquiera del esfuerzo sino de su propio ingenio.

Por el contrario los extranjeros (los gringos) y los «nuevos argentinos» (descendientes de los gringos) viven despreocupados del espíritu y sólo preocupados en «llegar», mediante sus esfuerzos y esta obsesión se llamaba «arribismo», deleznable según la visión de Gabriel Quiroga-Gálvez y muchos de los miembros de su clase.

Es decir, «llegar» es todavía no ser, no haber sido; en cambio *el que es* no debe llegar a ningún lado, porque *ya es*. Este pensamiento resume una fórmula que se aplicará a toda una serie de hechos y sus expresiones sígnicas: el

---

<sup>32</sup> *Vide infra*, página 82 donde el espectro de lo «despreciable» alcanza su máxima extensión.

dominio («padrinazgo») de la lengua madre<sup>33</sup> (el español en su variante rioplatense y no en otra); la zona de residencia (barrio «decente» o «arrabal»); el tipo de casa (*petit hotel* o conventillo); tipo de familia («bien» o «baja»).

El escritor o intelectual de familia bien, preferentemente, vivía en una casa señorial, ubicada en un barrio decente y conocía, dominaba su medio expresivo, su lengua. Es decir: *ya era*, no necesitaba llegar, aún cuando fuese «pobre», pobre por su misma decencia precisamente, pues lo era no por su impericia ni por su indolencia, sino porque no se preocupaba por ganar dinero, porque era *espiritualmente superior* a diferencia del inmigrante que *había venido pero, paradójicamente, todavía no había llegado*. Su preocupación no era tanto su crecimiento personal sino ser «rico» y hacer un país rico: «No nos interesa que produzca poetas y hombres de ciencia» sino que «adquiera la fama por sus carneros o sus trigos». Al igual que Rojas en *La restauración nacionalista* (1909), a Gabriel Quiroga le resulta despreciable que los campos fuesen lugares de producción de riquezas, y ya no más, praderas infinitas, símbolo tangible de la dignidad señorial.<sup>34</sup>

Este tópico, el del *pianto* por la pampa «alambrada, habitada y explotada» y su consecuente profundo desprecio por este estado de cosas, aparece también en *El cencerro de cristal* (1915) y en *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes.

Esa pampa alambrada, dividida, habitada, limitante del latifundio señorial, es metonimia de la transculturalización provocada por el plan «civilizatorio» de Sarmiento y Alberdi:

Sarmiento y Alberdi hablaron con encono de nuestra barbarie y predicaron la absoluta necesidad de *europerezarnos*. Tanto nos dijeron que en efecto nos convencimos de que éramos unos *bárbaros* y con una admirable tenacidad nos pusimos en la tarea de hacernos hombres *civilizados*. Para eso se empezó por traer de las campañas italianas esas multitudes de gentes rústicas que debían influir tan prodigiosamente en nuestra desnacionalización [subrayado nuestro] (1910:59).

<sup>33</sup> Repetimos, este tema es clave en la disputa entre los grupos de Boedo y Florida.

<sup>34</sup> Este tópico es retomado muchos años después, aunque reelaborado desde otra perspectiva y con cierta connotación diversa, por Héctor A. Murena en *El pecado original de América* (1954). Asimismo reaparece, en contexto y valoraciones diversas, en el inveterado desprecio que la sociedad argentina en general, reservará para la producción agropecuaria, a pesar de repetirse, contradictoriamente y con un cierto orgullo, que la Argentina fuese «el granero del mundo» y que gran parte de la prosperidad del país radicaba en la producción agropecuaria. Por otra parte, este elemento es clave para comprender por qué el país no evolucionó hacia una economía agroindustrial avanzada, como la australiana, sino que se fosilizase en una producción agraria no siempre lo suficientemente «profesional» o evolucionada con un mínimo de valor agregado (*cfr. et. Godio & Mancuso 2006*).

Campesinos, chacareros –ya no más hidalgos feudales que conserven sus campos vírgenes– que cultivarán las tierras, que exigirán relaciones de arrendamiento, producción y comercialización más justas –como las expresadas en el «grito de Alcorta» (1912)– que tratarán de ser dueños de sus tierras, extensiones considerables y no sólo parcelas de minifundio. Estos chacareros alarman a los intelectuales criollos como Gálvez, Güiraldes o el mismo Rojas (representante, sin embargo, del ala «moderada» de los nacionalistas) no sólo por factores simbólicos –que no son obviamente tan sólo simbólicos– sino también por sus exigencias «materiales».

Sin embargo, hay males mayores y exigencias aún más peligrosas. Por ello, inmediatamente después agrega:

Después se imitó las costumbres inglesas y francesas [en rigor, eso ya ocurría, aún antes de la llegada de las masas de inmigrantes, desde la misma emancipación], vinieron *judíos y anarquistas rusos* y se convirtió a Buenos Aires en *mercado de carne humana* [obreros, braceros sin oficio, prostitutas, “artistas”, etcétera] (...) ya no quedan restos de barbarie: las plazas criollas han sido reemplazadas por parques ingleses [el Parque Tres de Febrero en reemplazo del casco de la estancia de San Benito de Palermo, residencia del Restaurador]; el bárbaro y pobre idioma español [ironiza] ha sido suavizado y enriquecido con multitud de palabras italianas, francesas, inglesas y alemanas; el té sustituye al mate,<sup>35</sup> lo cual demuestra que somos bastante adaptables a la civilización [se omite decir, sin embargo, porqué ocurrió esto...] (...) nuestros jóvenes (...) ya detestan la estúpida *moral antigua* [los antiguos valores: ética, religión, hábitos]; la literatura se ha vuelto una sucursal del *bulevar*; (...) los pueblos nuevos y las estaciones ferrocarrileras llevan *nombres extranjeros* en lugar de nombres feos, indios, bárbaros que llevaban antes; hemos cambiado el nombre de ciertas calles por los de *ilustres héroes italianos*,<sup>36</sup> y por último, todo el mundo puede ahora leer, gastando apenas treinta centavos, a *Voltaire, a Marx, a Kropotkin y la de Bakunin*. Como se ve, estamos completamente civilizados... [Subrayados nuestro] (1910: 59-60).

Los autores y militantes políticos anarquistas se suman a la lista de preocupaciones prioritarias de los «criollos viejos». Por eso, invirtiendo el hipotexto sarmientino y alberdiano, concluye: «En la hora presente, *gobernar es argentinizar*» (60), no poblar. Y posiblemente, en caso de no lograrlo,

<sup>35</sup> Esta observación en torno al mate no deja de ser curiosa y altamente significativa: posteriormente, en la década del treinta, aparecerá una fuerte propaganda a favor de la «vuelta al mate», testimonio de la cual son libros como el de Amaro Villanueva (1936).

<sup>36</sup> Recuérdese, por ejemplo, que la Plaza Italia fue inaugurada en 1904 en reemplazo de la antigua Plaza de los Portones y en ella se levantó el monumento a Giuseppe Garibaldi, el «héroe de los dos mundos» en 1904; entre otros numerosos ejemplos: Plaza Roma, calle Humberto Primo, etcétera.

despoblar, incluso a cualquier precio. Concluye en este punto, el capítulo referido al año 1907.

El siguiente, es el que incluye las entradas al diario correspondientes al año de 1908. Se inicia con una reflexión menos «moral» o cultural y se centra más en cuestiones técnicamente políticas. A diferencia del Lugones de fines de los años veinte, Gabriel Quiroga no niega el valor de la democracia sino que, por el contrario la valoriza pero la reserva para espíritus superiores:

Los argentinos carecen de espíritu democrático. La falta de cualidades distinguidas impide en nuestro país la verdadera democracia. Ésta puede existir, tan sólo, en las almas realmente aristocráticas. La democracia es un lujo espiritual de los seres superiores, una condición normal de ciertos elegidos que están sobre los hombres y las cosas y que desdeñan los triunfos de la vida, o los aceptan con sencillez, sabiendo lo precario de toda gloria momentánea (1910: 64).

La democracia es una cualidad cristiana, demócratas fueron Jesucristo, los Santos, San Francisco de Asís. Por lo tanto, los seres materialistas, antes descriptos no pueden ser demócratas; los argentinos, los «nuevos argentinos», los que no son «criollos viejos», no pueden ser democráticos pues son exhibicionistas, arrogantes, engreídos, arribistas, rastacueros, teatrales, cagatintas, farsantes, mentirosos, simuladores, mimetistas (65-66). Los ruinosos calificativos enumerados durante dos páginas se resumen en una expresión que para Gálvez es lo opuesto al hidalgo, a saber, *comerciantes*: «Es este un país de comerciantes (...). Esos hombres perderían demasiado siendo como realmente son y no como fingen, (...). Necesitan aparentar, en todo sentido aptitudes superiores y una vida que imaginan superior. Necesitan ser artificiosos, decorativos, exhibicionistas» (66).

¿Cómo prueba, sin embargo, que el criollo lo es? No lo hace, simplemente lo descuenta, así como considera auto-evidente su definición de democracia limitada.<sup>37</sup> Por eso y manifestando nuevamente esa tensión ya señalada en referencia a la dedicatoria, en la misma entrada en la que expone su concepto de democracia «verdadera», señala como prototipo de hombre, criollo y político a Bartolomé Mitre, artífice de la unidad nacional pero también representante con Sarmiento y Alberdi, de la tesis «modernizadora». No obstante Mitre, es un

---

<sup>37</sup> Este es otro punto en el cual Gálvez también es un «precursor», anticipando tópicos o posiciones que se generalizarán las décadas venideras. Este concepto de democracia «ilustrada», reservada a unos pocos meritorios o con la adecuada conciencia o comprensión de los hechos, perdurará durante casi todo el siglo XX en numerosos autores nacionalistas, liberales-conservadores e incluso también en algunos ideólogos reformistas e izquierdistas «anti-populistas», como se patentizará en la década del cuarenta, cincuenta, sesenta e incluso todavía en los setenta.

espíritu superior y precisamente por ello, fue «uno de los espíritus más francamente democráticos que hayan existido sobre la tierra» (67).<sup>38</sup>

Insiste luego, en la entrada siguiente –la del 15 de enero– en una de sus tesis fundamentales que desarrollará a lo largo de toda su obra, tomando distancia de otros autores nacionalistas, especialmente posteriores:

Sarmiento quedará como *el más grande de los argentinos porque ha sido el más argentino de todos*. Nadie como él comprendió tan profundamente *la vieja alma nacional*. Vivió y sintió nuestra historia, y podría decirse que dentro de sí, tal vez sin saberlo, llevaba toda la barbarie de su tiempo [subrayados nuestro] (1910: 68).

Más aún, se atreve a enunciar este juicio clave, que explica su hipótesis:

Sin las cualidades de la cultura *habría sido un caudillo*. Sus libros, informes y bárbaros, *son la obra de un faccioso y equivalen en literatura a la montonera* y a la política de desorganización. Adoraba la barbarie con el amor del genio y de los grandes artista [Subrayados nuestro] (*Ibidem*).

Así, nuevamente ratifica y se explicita su procedimiento de construcción y estipulación textual: Sarmiento es nuestro, no vuestro; es uno de los nuestros, un criollo leal y puro que se puede permitir ciertas «idiosincrasias». Pero, además, en realidad y a pesar de sus apariencias, es un bárbaro, un caudillo del pensamiento, otra forma, más moderna, de cuadillo.

Por otra parte estas líneas, escritas hacia 1910, anticipan, *in nuce*, la hipótesis central de su posterior biografía de Sarmiento, publicada en 1945: Sarmiento era, habría sido, furiosamente hostil a toda forma de socialismo izquierdista, tal como lo interpretaban marxistas como Aníbal Ponce (*cf. infra*). Claro, Gálvez vuelve a estipular arbitrariamente sus definiciones y ocultar alguna de las fuentes que pudieren llegar a contradecir sus hipótesis. No aparece citado,

<sup>38</sup> Repite aquí el autor uno de sus recursos discursivos más reiterados: cuando un hecho contradice su afirmación, lo ignora. Mitre era, como es sabido, descendiente de italianos. Vale decir que al menos en parte no representa a los «criollos viejos», a los hidalgos y conquistadores. No obstante –parece querer decir en su omisión– eso no contraría su asimilación «ideológica» y sobre todo de mentalidad, la que fue total; por eso aunque no sea totalmente criollo vale como tal, pues su mentalidad es –según Gabriel Quiroga– la de un neo-hidalgo acriollado, y eso en definitiva es lo que cuenta. Este es, como se verá luego, otro tópico adoptado por el nacionalismo integrista posterior, principalmente católico: no importa tanto el remoto origen, sino la fidelidad y la sinceridad de la «conversión», en este caso de la integración, de la adaptación y aceptación del paradigma hegemónico.

mencionado siquiera, el discurso de Chivilcoy, el cual contrastaría positivamente, la lectura de Ponce.

No obstante se vuelve a confirmar su «operación rescate», del pro-hombre criollo: «Las ocultaciones se refieren a dos aspectos de su vida: su autoritarismo y sus sentimientos religiosos. El objeto ha sido presentarle como demo-liberal y como desprovisto de creencias. Hoy los izquierdistas lo hacen suyo. ¡Y no hubo nadie que fuese más hombre de orden, más conservador!» (Gálvez 1922, [1945]: 803).

Ya había escrito en el *Diario*: «Era el *tipo genuino del federal* [sic] y del *castellano viejo*» [subrayado nuestro] (1910: 69) y, como si fuera poco: «Ningún escritor y ningún político argentino ha contribuido más eficazmente a *revelar*, y en cierto modo a *crear*, la *nacionalidad* [subrayado nuestro]» (*ibídem*).

Luego, Gálvez se atreve a explicitar un tabú de su clase: «Tal vez no haya una sola familia tradicional cuya sangre europea, en el pasado secular, se librara de la aleación inevitable con la estirpe aborigen» (70), y este mestizaje, a la postre era espiritualmente superior o preferible al mestizaje con los extranjeros «nuevos», causantes de la desnacionalización.

Los castellanos viejos, los hidalgos conquistadores, al unirse con los pueblos aborígenes, produjeron un tipo humano único, irrepetible; un tipo de hombre distinto de los tipos originarios: el *criollo*, que conserva la superioridad del hidalgo castellano y la adaptación insuperable de las razas indígenas a la tierra con lo cual adquiere una cierta superioridad con respecto al mismo español castizo. Para Gálvez, ejemplo de ello, era el mismo Sarmiento, máxima expresión de la «raza».

Obviamente esta cualidad, *ese justo y no excesivo hilo de sangre aborigen* (como explica a partir de la entrada del 5 de febrero) ocurrido en el momento de la Conquista (no después, esa es la condición, su remota ocurrencia, justificada por la necesidad de adaptación y por la falta de mujeres al «abrir la tierra») aporta una diferencia específica que hace al criollo, además, *distinto del inmigrante español del presente*. El criollo no sólo es superior por su hidalguía natural, sino porque ese ancestral mestizaje, facilitó la adaptación del conquistador a los factores geográficos, a «las condiciones mesológicas del continente sudamericano» las cuales «tienen que haber influido, en proporciones idénticas, sobre el indígena y sobre el blanco, determinando en ambos, a la larga, cualidades, sentimientos e ideas comunes» (71).

El criollo, por tanto, no sólo es diferente, superior a los extranjeros en general, sino también a los mismos extranjeros españoles de la actualidad, puesto que estos no sólo no son hidalgos, sino que además no poseen esa adaptación al *milieu*<sup>39</sup> que el criollo tiene por haberse mestizado en épocas ancestrales con

<sup>39</sup> Tópico central, también aunque con connotaciones diversas, en *Facundo* y en gran parte del ensayo de interpretación nacional (Cfr. Mancuso 1988) así como también común a toda la

el nativo preferentemente con la mujer aborigen, fiel compañera o manceba del conquistador castellano.

Aquí se patentiza una evidente racionalización, justificativa, del propio Gálvez y común a muchos miembros de su clase. La familia de Gálvez proviene de los fundadores de Santa Fe y descendería incluso de Don Juan de Garay, es decir, desciende de los sobrevivientes de la trágicamente fracasada expedición de Pedro de Mendoza, radicados en Paraguay, en la totalmente mestiza y amancebada ciudad de Asunción.<sup>40</sup> Es por ello que *debe*<sup>41</sup> afirmar que:

En ciertas provincias como Santiago del Estero por ejemplo, la población nativa [los criollos, los no-inmigrantes], *en su totalidad casi absoluta, cuenta con ascendientes indígenas*. (...) durante la época colonial no venían de Europa mujeres sino excepcionalmente [subrayados nuestros] (1910: 70).

Esboza luego un principio de proto-americanismo:

La existencia del tipo americano, genuino y característico, es conocida en España, donde jamás se creará europeo a un cubano o a un boliviano netos. (...) diferenciándonos de los europeos tan visiblemente, *los hispanoamericanos tenemos infinidad de costumbres, sentimientos e ideas comunes* (...) [subrayados nuestros] (*Ibidem*: 72).

Y a continuación esboza un juicio que se repetirá *a la lettre* en los años setenta:

---

literatura sociológica e histórica positivista (v. gr. Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 1864).

<sup>40</sup> Sabido es que la Asunción de los primeros pobladores era un verdadero «paraíso poligámico» donde los españoles contaban con harenes de decenas de indígenas. Ver Sáenz Valiente (1942), Palacio (1954).

<sup>41</sup> ¿A su pesar? No queda claro, posiblemente no, pero esta característica pesa en el nacionalismo argentino, principalmente en sus corrientes más elitistas. No pueden negar un hecho sabido y evidente; les pesa en parte, a veces lo ocultan, mayormente lo mitifican –como Gálvez– o se esfuerzan por llegar a una valoración positiva como Ricardo Rojas en su sentida y poética novela *El país de la selva* (1907) o en la meditada *Eurindia* (1924) dónde desde una medida y ecuánime perspectiva integrista pretende rescatar lo positivo de los sucesivos y aluviales mestizajes argentinos desde el remoto pasado prehispánico hasta el reciente inmigratorio. Sarmiento, descendiente con antepasados huarpes, prefiere no insistir demasiano en la cuestión; sabía que los atavismos (bárbaros, no necesariamente positivos en ese contexto «modernizador y progresista») eran poderosos pero que la educación era un factor mucho más potente para la modificación de las sociedades.

El gallinazo que se baila en Colombia es ni más ni menos *nuestro* gato; y entre los aires populares de México pueden encontrarse *nuestro* cielito, *nuestra* zamba y *nuestro* triunfo. Todas las semejanzas que tenemos los hispanoamericanos unos con otros, *mal que nos pese a los argentinos*, nos acercan increíblemente y revelan, *no sé si por suerte o por desgracia*, la existencia de un *tipo*<sup>42</sup> uniforme en los países americanos de habla española [subrayados nuestros] (*Ibidem*).

Aparece aquí ya esbozado el concepto de «patria grande» sanmartiniana (¿o bolivariana?) que se reiterará hasta el hartazgo en la literatura nacionalista posterior. Pero por el momento la señalización cultural está dirigida fundamentalmente a la diferenciación con el extranjero contemporáneo a Gabriel Quiroga («escoria», «plebe ultramarina», «gringo») que, incluso aunque sea hispánico, no es equiparable con el criollo-hidalgo ni con los descendientes de los mancebos,<sup>43</sup> también ellos criollos y descendientes de los conquistadores.

Por eso,

Esta idiosincrasia americana podrían observarla en nuestras provincias, (...) los *sociólogos a la moda*.<sup>44</sup> Las costumbres del Norte no son indígenas ni españolas, si bien en la clase superior de la sociedad ellas se aproximan un tanto a las costumbres de Castilla y Andalucía [subrayados nuestros] (*Ibidem*: 72).

Y concluye:

Lo americano, pues, *existe*. (...) Y para concluir, he aquí la prueba final de mi aserción: algunos individuos sentimos lo americano; luego existe. No digo que lo hayamos creado, precisamente, pero si así fuese, nuestro pragmatismo constituiría un argumento probatorio [subrayados nuestros] (1910: 72).

<sup>42</sup> Término típico de la sociología positivista que se repite también en *Facundo*.

<sup>43</sup> Aparece aquí ínsita también la reactualización de la alianza de clases entre los caudillos tradicionales y las huestes de la montonera; que se resemantizará posteriormente entre los nuevos dirigentes nacionalistas tradicionalistas y los «cabecitas negras», unidos contra el extranjero (el no-criollo) apátrida: explotador, ladrón y/o anarquista.

<sup>44</sup> ¿Podría referirse, por ejemplo, a Félix Basterra y su *El crepúsculo de los gauchos*? Y a tantos otros intérpretes de la realidad argentina, realizada sin el conocimiento del verdadero país, del país profundo, contaminados por postulados anarquistas y socialistas. Obviamente también se refiere a los numerosos autores liberales y progresistas en boga (Juan B Justo, Federico Pinedo, José Ingenieros, Octavio Bunge).

Poco antes había definido a Alberdi como «un espíritu europeo» que tenía «toda la pedantería y la ingenuidad del perfecto unitario». Gabriel Quiroga, que implícitamente se define entonces (por defecto) como federal, también lo hace (por oposición) como «realista» político. Así es la Argentina, de poco vale buscar cambiarla, no será posible. Alberdi era «un retórico; no sentía el espíritu de la patria e incapaz de comprender el alma americana, la negaba». Y esta negación, de Alberdi y de la minoría unitaria, causó la guerra civil, más aún: los cuarenta años de nuestra barbarie no son otra cosa que la rebelión del espíritu americano contra el espíritu europeo (74).

Es decir que la misma barbarie, la denunciada por Sarmiento, la denostada por Alberdi, la barbarie que tradicionalmente los unitarios, por incompreensión, asociaron a los federales y a los caudillos criollos, fue causada por la contaminación forzada del espíritu europeo. Aquí Gabriel Quiroga/Manuel Gálvez completaron la primera inversión de los valores del ensayo de interpretación anterior. El anti-*Facundo* completa en este punto su transmutación fundamental: barbarie no es la señorial y adaptada cultura criolla, sino la forzada cultura europea transportada forzosamente al medio, a la geografía americana. El proyecto unitario –se repite el viejo cliché de la mazorca rosita, tal como aparece citado y parodiado en *El matadero* de Esteban Echeverría (ca 1838 y 1840)– era simplemente utópico, absurdo, más aún, ridículo. Por el contrario el espíritu federal era «espontáneo, democrático, popular y bárbaro».

Por ello, la literatura y el arte criollo, son «productos genuinos del medio social y del medio físico». Sin embargo hay algunas situaciones dramáticas, porque no todas pudieron sobrevivir a la invasión cosmopolita, tal el caso de la música argentina. La música del Norte argentino aparece a Gabriel Quiroga como «lúgubre» dado que «toda el alma de esta raza vencida y embrutecida, de esta raza miserable, alcoholizada, rencorosa, melancólica» se manifiesta en las composiciones musicales tradicionales, particularmente «degeneradas» por la marginación de los aborígenes.<sup>45</sup> En el Litoral, en cambio, subsisten los aires tradicionales, los llamados «tristes», se conservan en las comarcas del interior entrerriano. Sin embargo en las ciudades del Litoral, en Rosario y en Buenos Aires, el cosmopolitismo arrasó la música popular, confinándola a las comarcas aisladas del interior de las provincias, en las más remotas localidades de Santa Fe, Entre Ríos o Buenos Aires. En cambio en las metrópolis se abrió paso el

---

<sup>45</sup> Cabría preguntarse, de aceptarse la hipótesis del autor (y sin ánimo de polemizar) quién marginó a esa «raza vencida», quien conquistó a los indios y los envileció y embruteció. Este capítulo se contradice, en un descuido de honesta sinceridad, con muchas de las afirmaciones de los capítulos anteriores. Es decir, casi sin darse cuenta Gabriel Quiroga/Manuel Gálvez, refuta la idílica y bucólica visión de esa conquista de «nobles hidalgos» que sometieron a los «salvajes nobles». Los extranjeros cosmopolitas pudieron ser responsables de infinidad de hechos, pero no ciertamente de la marginación de los aborígenes como consecuencia de la conquista... Pues, como se empecina en recordar el narrador, «esos» gringos simplemente no estaban en los albores de la nacionalidad.

tango argentino, de poquísima relación con la música tradicional argentina o hispanoamericana. Más aún, Gabriel califica al tango (del que niega que esté relacionado con la música tradicional argentina e hispanoamericana)<sup>46</sup> como simplemente «funesto» y «el más alto exponente de la guaranguería nacional». Incluso lo considera el más «lamentable síntoma de nuestra *desnacionalización*»<sup>47</sup> [subrayado nuestro] (78).

Pasa a continuación a desmitificar, desde su perspectiva, el gran mito del liberalismo conservador argentino: *la batalla de Caseros*. Para el autor, «*la caída de Rosas no modificó nada*» y la «organización nacional estaba realizada, precisamente por Rosas» por lo que «la Constitución no constituyó ni organizó la Nación sino que, en realidad, sólo se limitó a *reconocerla*» [subrayado nuestro] (79).

El texto, por tanto, anticipa las dos tesis principales del revisionismo y del nacionalismo católico posteriores, a saber:

a) Rosas fue el *gran prohombre de la historia argentina*, el creador del Estado nacional unificado, el campeón del irredentismo de las provincias secesionistas (Tarija, Paraguay, Paraná, la Banda Oriental), el campeón de la religión; y

b) La Nación argentina era una realidad, aún antes de la Constitución, la cual sólo se limita a reconocer su existencia legal a partir de la existencia *de facto* aunque no *de jure*.

La tesis de la existencia «objetiva» y «definida» (*i.e.* concluida, perfecta) de la «Nación Argentina», será un elemento clave en todo debate posterior. Los liberales no crearon la Nación argentina con su Constitución republicana, sino que se limitaron simplemente a «reconocerla» pues es un producto de su medio.

Para refutar las proposiciones de Sarmiento y Alberdi, Gabriel Quiroga apela a las categorías del más crudo *positivismo determinista y reduccionista*, contradiciendo, no obstante, sus postulados «espiritualitas», no materialistas, expuestos en los capítulos iniciales del diario: «Incapaz de ver las relaciones [se refiere a Alberdi] entre la sociedad y el medio físico» (80) le sirve para excluir de la verdadera nacionalidad a los *argentinos extranjeros* (aquellos que no son producto de su medio) y a los *argentinos verdaderos* (descendientes de los hidalgos, quizás mestizos, producto del medio americano) pero *europerezados* debido a que han cometido el mismo error de Alberdi «muy difundido de considerar como indios solamente a los salvajes que viven en las tolderías» (81).

<sup>46</sup> Es curioso cómo para Gálvez el tango argentino nada tiene que ver con su homónimo cubano y es una clara manifestación de la cultura gringa: itálica, judeo-alemana, española, pero no hispano-criolla o castiza.

<sup>47</sup> Con manifiesta sensibilidad semiótica, Gálvez relaciona las mentalidades implícitas en los productos artísticos con las ideologías (las formas creativas) que se transmiten estéticamente.

Sin embargo, el recurso argumentativo le es útil no sólo para subordinar a los «gringos» invasores sino también a otros indígenas conquistados (en la todavía reciente «conquista del desierto») o mestizados «posteriormente» o provenientes de países limítrofes. Es decir, los indios «rescatables», son los mestizados secularmente, en su justa medida, que aceptaron el dominio militar y la hegemonía cultural y política de los hidalgos españoles que abrieron la tierra en la primera conquista. Este es el auténtico argentino, «el argentino típico del porvenir» (83), el único que podrá resistir, pues:

Si nuestra barbarie anárquica ha significado, como creo, la resistencia del espíritu americano a desaparecer bajo la implantación y predominio del espíritu europeo, el provincialismo viene a ser la forma pacífica y actual de esa vieja resistencia. (...) su culto a la patria, su odio al extranjero, su sentimiento de nacionalidad, (...) debemos fomentar el provincialismo. (...): la salvación de la nacionalidad (1910: 84).

Sin embargo, a continuación enuncia una última exclusión a este proyecto de «purificación» abstracto de la raza. Así como «el indio existe en casi todos los hombres de tierra adentro y aun en muchos del Litoral» –y esto no deja de ser un problema social, pues en ciertas ocasiones se revela, negativamente, el salvajismo de «los bárbaros malones» en ciertos «argentinos civilizados»– también existe el mulato:

Hay personas respetables, cultas, correctas, en quienes el atavismo y la influencia de sangre blanca sobre la línea ascendente han borrado al remoto abuelo mulato y que, sin embargo, en tal momento de su vida realizan *un acto indigno de ellos*. Es *el mulato que reaparece*. Nuestra política y nuestra sociedad están repletas de esos indios y esos mulatos invisibles, infrahumanos, intermitentes. En los partidos de oposición [sic] han abundado siempre los mulatos principistas, heroicamente austeros fuera del gobierno, pero que, una vez encumbrados en algunos puestos, resultan simples ladrones de los dineros público o demagogos sin moralidad [subrayados nuestros]. (1910: 85).

Este mulato, aparentemente civilizado, no deja de ser, al fin de cuentas, una variante del arribista. Los argentinos en general (los que no descienden de los hidalgos eventualmente mestizados en épocas remotas y en circunstancias particulares) son variantes de los arribistas, personas superficiales, espiritualmente vacíos, la mayor de las miserias humanas. ¿Pero por qué son así? La respuesta resulta un tanto sorprendente y es un volver a presentar los argumentos precedentes, desde un punto de vista complementario, con una insistencia más en la «inferioridad» espiritual de los «otros».

La exposición ahora deja el ropaje positivista y pretende basarse en argumentos culturológicos, históricos, de mentalidad de los factores étnicos («puros» podría decirse) que forman la sociedad argentina del Centenario: el blanco tradicional (que es, mayormente, un mestizo según su tesis o por lo menos un blanco adaptado perfectamente al *melieu* por siglos de residencia en la geografía americana) debe convivir con: el inmigrante, el indio y el negro:

El inmigrante no puede ser sino superficial. Ha venido a América buscando su oro, (...) todos sus sentimientos, convergen a un solo fin: el dinero (1910: 86).

Con los otros tipos humanos la situación no deja de ser desoladora:

Del indio sabemos su entusiasmo por las cuentas de vidrio, las plumas coloreadas y los objetos vistosos. Y en cuanto al negro, cuya presencia se nota en los millares de mulatos que contiene el país, nadie ignora sus alegrías infantiles antes los espectáculos pomposos (*ibidem*).

Su superficialidad se debe, a diferencia del *parvenu* blanco de baja extracción social (industrioso pero carente de clase y estilo por ventral y ambicioso) por la incapacidad para realizar cualquier actividad ordenada y sistemática. La conclusión implícita es simple: nada es como ser un criollo de pura cepa... literalmente nada.

Desde el punto de vista de Gabriel Quiroga, implícitamente, la sociedad no tiene futuro, a menos que los criollos retomen el control absoluto del país, de su política, de su economía y de su cultura.

En los capítulos siguientes, a partir de la entrada fechada el 2 de junio en la ciudad de La Rioja, trata de demostrar esa tesis en un periplo del joven escritor por las provincias del norte: Catamarca, Salta, Jujuy y nuevamente La Rioja. Es un viaje por las provincias profundas en la que, no sin contradecirse, recorre la geografía pero también redescubre su espíritu, conoce y comprende ese país desconocido. El paisaje se le presenta como bárbaro –apacible pero bárbaro– carente de escuelas y ferrocarriles pero en perfecta armonía con su medio. Es un paisaje (natural-cultural) perfecto porque no carece de espíritu.

Luego, en Córdoba, redescubre –como Sarmiento en *Facundo*– a España: «Córdoba no es argentina» (96) es «España, pero una España teológica y conceptista» (...) «es esa España artificial» (97) y sobre todo es católica, colonial y en abierto «combate contra el progreso» (99). Las características que Sarmiento consideraba negativas en Córdoba en la visión de Gálvez son

positivas, y como Sarmiento<sup>48</sup> ve en Córdoba la esperanza del país: para Gabriel Quiroga es el corazón de la resistencia contra el progreso y las fuerzas antinacionales.

Finalmente, la última parte del *Diario*, fechada en 1909, repite algunos argumentos tratados en los apartados anteriores desde una perspectiva semejante, y vuelve a oponer el Interior a las ciudades sin espíritu como Buenos Aires y Rosario y a criticar a los *esnobs* extranjerizantes para luego desembocar la *cuestión literaria*.

Gabriel Quiroga, *alter ego* de Gálvez, centra su interés en qué literatura o cuál literatura puede ser producida en este país, en esta sociedad sin espíritu y superficial, extranjerizante y «mulatilla».

La historia literaria argentina se divide, según el narrador, en dos grandes grupos, bastante predecibles y obvios:

(...) los que hacen literatura europea, tomando los procedimientos y los asuntos de la literatura francesa, española, italiana o inglesa. El otro grupo se compone de los escritores llamados criollos, que toman como tema exclusivo el campo y el gaucho y que usan procedimientos bárbaros y anti-literarios. Estos escritores son más humanos, más sencillos y más realistas que los otros; pero ignoran toda técnica y producen obras informes (1910: 121).

Aparecen sí nuevos escritores, escritores «jóvenes» un pequeño número... pero no «esa turba anónima de literatoides, cuya labor consiste en eyacular, pedantescamente, diatribas insustanciales para atraer sobre sí un momento la atención del público» (122).<sup>49</sup> Esta afirmación diferencia claramente a los verdaderos escritores (implícitamente, los escritores criollos) que tiene derecho natural a producir significativamente, de los otros, los pseudos-escritores, los «cagatintas», los «eyaculadores de escritura». Más aún, con furia y el *non plus ultra* del absoluto y total desprecio afirma:

Tales individuos –*mulatillos envenenados o hijos de inmigrantes que aún apestan a conventillo*— nutren su espíritu a base de periódico, de conversaciones de café, y de biblioteca Sempere. Ellos, naturalmente, tienen *su socialismo o su anarquismo* y forman número en la caravana de los *ratees*, de los fracasados y de los atorrantes sociales e intelectuales [subrayado nuestro] (1910: 122).

<sup>48</sup> Recordemos que para Sarmiento Córdoba albergaba una esperanza contra el rosismo y la anarquía: el genio del General Carlos María Paz.

<sup>49</sup> Ver el desarrollo de estas tesis en *El mal metafísico* (1916). Ver también, especialmente, los diálogos entre escritores en *Hombres en soledad* (1938).

Este juicio, impiadoso y extremo, revela claramente hasta qué punto lo indigna o lo preocupa que los productos simbólicos sean producidos por miembros que no sean de su clase. No es el estilo, la temática ni los procedimientos literarios lo que desprecia ante todo, sino que los *mulatillos* (literales o simbólicos) o los «gringos» osen producir literatura, con un medio expresivo— la lengua— que les resulta ajena y, lo que es peor, que divulguen ideas subversivas.

Todos estos individuos corresponden a cuatro clases de literatura: la literatura mulata, la literatura del inmigrante, la literatura abogadil y la literatura normalista (*Ibidem*).

Son distintas formas de literatura «peligrosa», cada una en su tipo y en su nivel de gravedad.

De estas cuatro formas aborígenes de la literatura la única inofensiva es la última. Ella tiene sus órganos en las revistas de barrio y en los periódicos de provincia, donde, (...) deleita los ocios de las maestritas<sup>50</sup> [sic] y de las niñas cursis (...) (*Ibidem*).

En cambio la «literatura abogadil» es menos inocente, porque colabora con los grandes diarios, corrompiéndolos, y representa la literatura nacida o desarrollada a partir de una cátedra universitaria:

Al cabo de varios años de aspirar y de «hacerse valer» termina en una cátedra universitaria o en un libro súper trascendente (1910: 123).

Pero la peor, por las consecuencias posibles es la «literatura inmigrante» pues «es un tanto peligrosa»:

---

<sup>50</sup> Otro de los típicos objetos de odio y desprecio de Gabriel Quiroga y su clase es la «maestra normal»: porque educa a la masas y desnacionaliza (y ese fue uno de los grandes desaciertos de Sarmiento) y por su extracción social (generalmente extranjera —angloamericana, inglesa o italiana— o descendiente de inmigrantes o, peor aún, socialista y/o sufragista). Gabriel ve, además, en la maestra normal otra enésima manifestación de arribismo, de ascenso social patinado de un mínimo de cultura. V. et., *La maestra normal* (1914).

Agresiva y demoledora en sus comienzos, tórnase luego, quizá por necesidad fundamental, conservadora y oportunista; pero retiene cierta hostilidad envidiosa que puede leerse entre líneas. El *inmigrante literario* [sic], que posee un cierto instinto comercial, acaba generalmente en el periodismo, en la literatura dramática o en la crítica de teatros (1910:123)

Vuelve a aparecer aquí el desprecio por el inmigrante asociándolo al *cliché* de su afán de lucro,<sup>51</sup> omitiendo que es un escritor que pretende ser «profesional», que debe escribir para vivir, alejándose de la imagen del escritor *dandy*,<sup>52</sup> o que el mismo Gálvez publicaba regularmente en *La Nación*.

Pero lo que evidentemente le molesta y preocupa a Gabriel Quiroga es la potencial competencia simbólica (y económica incluso) que representa una nueva clase de escritores<sup>53</sup> que no responden a la tradición de legitimación consuetudinaria del campo literario argentino criollo y que además difunde, potencialmente, ideas disgregadoras y antinacionales. Además, la literatura teatral produce otro efecto no deseado, a saber la masificación del hecho literario, de la divulgación de ideas y de crítica social («resentida» dice el autor) a un público potencialmente mucho más amplio que el puramente literario-escriturario, máxime en una sociedad que de hecho era plurilingüe y todavía masivamente analfabeta. El público literario, merced al teatro, era mayor que el escrito, incluso el de los periódicos.

Finalmente, repudia la literatura mulata,<sup>54</sup> que puede ser en apariencia brillante e imaginativa pero impotente pues el mulato es «híbrido como el mulo» (123) y por la «perversidad de su espíritu» y «la carencia de sólida disciplina mental» (124).

En estas valoraciones pseudo-rigurosas, Gabriel no escapa ni al prejuicio ni al *cliché*. Lo obsesiona la competencia, el jaque a la hegemonía cultural, simbólica y económica criolla, si bien la ficcionaliza y la mistifica con un ropaje supuestamente espiritualista y purificador de los valores y las costumbres.

El *Diario* concluye con algunas breves entradas relativas al año 1910, en las que desarrolla dos tópicos interrelacionados: la reactualización de la «cuestión del unitarismo y del federalismo» y la propuesta de una marcada y decidida reacción nacionalista, como un proyecto de acción directa, de batalla cultural y política, justificada en el profundo amor que siente por *su patria*.

<sup>51</sup> Ver Arlt (1926 y 1931).

<sup>52</sup> Vide Viñas (1964).

<sup>53</sup> Baste recordar el ejemplo de Roberto Giusti y la revista *Nosotros* (1930).

<sup>54</sup> No deja de ser curiosa esta caracterización de «literatura mulata», que posiblemente busca extender la taxonomía de los tipos humanos a los tipos literarios, pues no se detecta una literatura, como ocurre en Estados Unidos por ejemplo, étnicamente negra o mulata. Es decir, más allá de que existiesen escritores mulatos, descendientes de afro-argentinos, no se la puede caracterizar ni era leída como tal, como literatura «mulata».

Luego de aclarar que «no es una mera lucha de partidos» repite, también aquí, el *cliché* en torno a la definición de estas dos «tendencias».

El unitario típico es casi siempre «doctor», pedante y literato (...) jacobino y campanudo (...) librecambista y liberal; tiene la manía civilizadora y, desconocedor del ambiente y careciendo de sentido de la realidad (...). Representa el espíritu europeo; (...). Detesta España. Carece de verdadero patriotismo (1910: 137).

En cambio, el federal es visto como un auténtico y puro salvaje noble:

El federal representa el tipo opuesto. El federal genuino casi nunca es doctor: es estanciero, general, «comandante de campaña». No tiene ideas sobre la patria pero la siente intensamente, criollamente, (...) es un producto genuino de la tierra: (...). Tiene toda la viveza del gaucho. Carece de ilustración y de preocupaciones formales. Es sencillo, democrático, «a la que te criaste»; (...). Es conservador, proteccionista. Generalmente provinciano, conoce bien el país y, por su perspicacia y su sentido de la realidad, resulta un excelente hombre de gobierno (*Ibidem*:138).

Y tomando distancia de la afirmación de «que Rosas fue en la práctica un verdadero unitario» concluye que «fue un federal genuino, como lo fueron ciertos caudillos, como lo fue, a pesar de su unitarismo político, Sarmiento, como lo es ahora el general Roca» (138).

Esta conclusión es clave para comprender el plan ideológico de Gálvez en su proceso no de crítica sino de *recuperación* de Sarmiento: el Sarmiento hidalgo, federal de espíritu a pesar de su práctica política centralista, no unitaria en realidad, porque no padecía de abstracto unitarismo.<sup>55</sup> En cambio, «el unitarismo es un estado ficticio y antitradicionalista, un parásito que necesitamos extirpar. Los unitarios y sus actuales equivalentes significan, para el cuerpo social, muchos átomos de extranjerismo, de monomanía europeizante, de pedantería y de afectación de la cultura» (139).

Sin embargo y antes de concluir este programa de nacionalismo, el *Diario* presenta un recorte de su personal definición de nacionalismo que se convertirá en uno de los fundamentos teóricos del desarrollo ideológico posterior de esta tendencia política que se convertirá en absolutamente hegemónica y excluyente en las décadas venideras. En efecto, Gabriel Quiroga, critica dos características de la cultura argentina contemporánea: la

---

<sup>55</sup> Obviamente esta interpretación de Sarmiento no será aceptada por la totalidad de los autores nacionalistas.

mediocridad igualitarista (casi lumpen) de las pseudo-democracias americanas; y el moreirismo, al que califica como una deformación, un «desequilibrio aventurero y quimérico de los españoles» (140) y esto se debe, en parte, a la influencia negativa de las figuras literarias difundidas, performativamente, en la sociedad argentina de la época:

De todos los gauchos célebres el que más admira el pueblo no es Santos Vega, gaucho poeta, ni Martín Fierro, gaucho bueno, sino Juan Moreira, gaucho agresivo y pendenciero (1910:140).

Y esto se debe a la difusión imitativa de los gustos y costumbre del «bajo pueblo». Obviamente esta afirmación última manifiesta, o una palmaria contradicción con algunos de sus postulados ideológicos expuestos a lo largo de todo el texto; o anticipa una crítica «objetiva», difícil de refutar, del criollo y de la sociedad tradicionalista argentina hidalga:

El moreirismo es el alma de nuestras democracias federales. Explica nuestras revoluciones, nuestras tendencias agresivas, y esa funesta lacra de nuestro pueblo, que se llama compadraje (1910: 141).

Esta afirmación se presenta casi como un esbozo de autocrítica del criollaje, una *concessio* retórica y teórica a la tesis central de *Facundo*, un rescate complementario de la figura de Sarmiento (el cual, obviamente, no estaría, entonces, tan errado) pero, asimismo, implícitamente el texto afirma que este moreirismo casi connatural al criollo<sup>56</sup> es preferible a los «átomos de extranjerismo», socialmente disgregantes por su anti-tradicionalismo:

Pero frente a las ideas antitradicionalistas ha aparecido en los últimos años un sentimiento vago y complejo que aún no ha sido exactamente definido y al que se ha llamado nacionalismo. Esta denominación no me agrada del todo. (...) ella ofrece demasiado margen a la propagación de criterios equivocados sobre la esencia y espíritu de nuestro nacionalismo. De no estar ya en circulación esta palabra, hubiera preferido su casi homóloga “tradicionalismo”, que presenta sobre aquella la ventaja de sugerir ideas de pasado y conservación (1910: 143).

---

<sup>56</sup> «Dentro de todo argentino hay siempre un “compadre”, un Juan Moreira, así como dentro de todo español hay siempre un Don Quijote» (1910: 141).

Esta conclusión es clave. Gálvez –en la voz de Gabriel Quiroga– explica que su nacionalismo-traditionalista no es cualquier nacionalismo, sino uno cuya esencia es la tradición, *una tradición que se considera totalmente cerrada, concluida a la cual ya no se pueden integrar nuevos elementos multiculturales*. El nacionalismo es la expresión de la «raza» y de la «patria» que pretende «argentinizarnos» [sic]:

El nacionalismo anhela la grandeza espiritual del país sin despreciar por ello los intereses materiales. El nacionalismo combate todas las causas de desnacionalización, todas las ideas, todas las instituciones y todos los hábitos que puedan, de algún modo, contribuir a la supresión de un átomo de nuestro carácter argentino (1910: 144).

El texto concluye con dos frases de trascendental importancia, especialmente a la luz de los acontecimientos políticos venideros. Primero, la justificación de la violencia política de grupos de civiles de choque:

Las violencias realizadas por los estudiantes incendiando las imprentas anarquistas, mientras echaban al vuelo las notas del himno patrio, constituyen una revelación de la más trascendente importancia. Ante todo, esas violencias demuestran la energía nacional. En segundo lugar, enseñan que la inmigración no ha concluido todavía con nuestro espíritu americano pues conservamos aún lo indio que había en nosotros (*ibídem*).

Lo que demuestra que el principal interlocutor del texto, al cual le está respondiendo, es al anarquismo extranjero, más aún, a «los planes anarquistas» lo que justificaría la reacción sistemática, activa y militante.

Finalmente, el libro se cierra, tras ratificar cada concepto vertido, con una amplia dedicatoria evocativa de su infancia, de su pueblo, de su tierra y de su provincia, de sus padres, su familia, su mujer, sus nobles antepasados y en especial, evoca a «aquel noble hidalgo don Gabriel de Quiroga» (145), el conquistador español que, como tantos, siglos ha, creó una familia y contribuyó a crear una nacionalidad.

El *Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, se confirma como el primer breviario del nacionalismo argentino, como una síntesis de su ideario ideológico, cultural y político pero también como un sintético pero claro plan de acción militante (e incluso violento) con el fin de reafirmar la tríada de «Tradición» (hábitos, religión, raza, lengua), «Familia» (antepasado hidalgo, padres, hermanos, mujer) y «Propiedad» (tierra, pueblo, campo) como respuesta al anarquismo extranjerizante.

## Conclusiones preliminares

A la luz de lo expuesto, resulta clara la estrategia discursiva de muchos de los autores nacionalistas. Primero, la deconstrucción de Sarmiento se justifica por sí y por carácter transitivo, ya que muchos de los tópicos anarquistas fueron a su vez tópicos sarmientinos.<sup>57</sup> La estrategia discursiva de los nacionalistas no se limitará, por tanto, a esta crítica negativa, sino que recurrirá a un procedimiento mucho más complejo y sutil: *retomará los tópicos anarquistas pero serán resemantizados en los textos nacionalistas: i.e.* las reivindicaciones obreras serán por tanto aceptadas pero profundamente modificadas por la versión neocriollista de la historia nacional, por el cotexto religioso y por la pretensión de superación de la conflictividad permanente.

La conclusión de este proceso aquí resumido, tuvo como consecuencia que hacia mediados del siglo XX, se conformara un nuevo sentido común que resulta claramente espurio, un curioso y original híbrido entre definiciones y ambiciones sarmientinas con reivindicaciones anarco-socialistas y sindicalistas y en clave y ética nacionalista y neocriollista.

Es decir que el giro intelectual que se inicia en torno a 1910 y que madura en torno a 1940 logra conformar una mentalidad común, un sentido común policlasista y transversal que explica en gran parte la evolución cultural de la segunda mitad del siglo. En gran medida, *algunos principios teóricos y algunas de las principales preocupaciones e inquietudes del anarquismo, releídos y profundamente mutados por el nacionalismo, serán la condición de posibilidad del pensamiento social y de gran parte de la producción artística, (particularmente literaria) posterior.* Esta peculiaridad será la cualidad distintiva del «ser nacional» en el cual, los enemigos ideológicos y/o estéticos coincidirán irreversiblemente. En otros términos, la teoría y la práctica literaria (ficcional y ensayística) del anarcosocialismo más el nacionalismo generará un interpretante final que no será ni uno ni el otro, pero que de alguna manera los incluye y los supera. Y este sincretismo concluirá, precisamente, en torno a 1945.

Por ello, si bien el peronismo no es ajeno al nacionalismo, tampoco lo es el radicalismo, que nació casi como un proyecto nacionalista y que adquiere su formulación más clara en FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina).

Así como, en nuestra opinión, *las poéticas literarias y artísticas en general de la segunda mitad del siglo XX, no sólo son deudoras de las vanguardias internacionales, sino que encuentran un antecedente y una sensibilidad*

---

<sup>57</sup> Debe entenderse que entre 1920 y 1930 Sarmiento era un prócer de la Argentina liberal, pero que estaba siendo apropiado por el pensamiento de izquierda. *Vide v.gr.* Aníbal Ponce. *Cfr. et. infra* Gálvez 1922.

*preparada por la tradición de la literatura y la teoría social anarquista vernácula (sobre todo en lo que respecta a la concientización de las masas obreras) en los principios constructivos de la literatura libertaria, también puede postularse que la construcción del imaginario social y de los tópicos literarios y críticos venideros, están definidos por la agenda derivada de la producción teórica nacionalista, elaborada como respuesta a la hegemonía alternativa de la literatura y teoría social anarco-socialista y sindicalista precedente.*

En suma, la notable hegemonía del discurso anarquista (especialmente en el mundo obrero e inmigrante) muta (por obra de toda una reacción cultural especialmente centrada en la educación, en sentido amplio) en otra también notable hegemonía del discurso nacionalista, que se extenderá, de ahora en más, a toda, absolutamente toda, la cultura,<sup>58</sup> lo cual no implicará su «traición» o «deformación» perversa, al menos desde la perspectiva de los primeros nacionalistas.

Pero esa ya es otra historia que excede los límites fijados para la presente exposición. ■

---

<sup>58</sup> Recordar las publicaciones periódicas fundamentales de este sentido: *Ateneísta, Azul y Blanco, Balcón, Baluarte, Cabildo, Clarinada, Convivio, Cristiandad, Criterio, Diario Ilustrado, El Legionario, El Pampero, Gaceta de los Cursos de Cultura Católica, Humanidad, Idea Viva, La Nueva República, Política y Espiritu, Sapientia, Sept, Sol y Luna, etc.*

**REFERENCIAS****Metatextuales:**

ARICÓ José María

1999 *La hipótesis de Justo: escritos sobre el socialismo en América Latina I*, Buenos Aires: Sudamericana.

GODIO Julio &amp; Hugo MANCUSO

2006 *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Buenos Aires: Miño & Dávila.

MANCUSO Hugo Rafael

1972a «La tradición argentina», *El Lucero*, septiembre.1972b «Martin Fierro. La conmemoración del año Hernandiano», *El Lucero*, noviembre.1985 «Literatura americana, literatura europea», *La Prensa*, 13 de octubre.2001 *Gramsci e gli anarchici del primo 900*, Roma: IIRS/CNR.2011 «Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra», en MALLIMACI Fortunato y CUCCHETTI Humberto (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla, pp. 63-85.

MANCUSO Hugo R. y MINGUZZI Armando

1999 *Entre el fuego y la rosa. El pensamiento social italiano en Argentina. Anarquistas, socialistas, comunistas (1870-1920)*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

VIÑAS David

1964 *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortazar*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.**Textuales:**

ARLT Roberto

1926 *El juguete rabioso*, Buenos Aires: Editorial Latina.1931 *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Claridad.

BASTERRA Félix B.

1900 *Dos palabras*, s/l: s/e.1901 *Sobre ciencia social*, s/l: s/e.1903 *El crepúsculo de los gauchos: estado actual de la República Argentina*, Montevideo: Claudio García.1904 *Política de los partidos políticos*, s/l: s/e.1908 *Asuntos contemporáneos*, Buenos Aires: s/e.

BORGES Jorge Luis

1932 «El escritor argentino y la tradición», en *Obras Completas 1923-1949, La discusión*, Buenos Aires: Emecé, 1989: 267-74.

BUNGE Alejandro

1940 *Una nueva Argentina*, Buenos Aires: Kraft.

GALVÁN MORENO, Celedonio

1938 *Radiografía de Sarmiento*, Buenos Aires: Claridad.

GÁLVEZ Manuel

1910 *El diario de Gabriel Quiroga*, Buenos Aires: Moen.1914 *La maestra normal*, Buenos Aires: Nosotros.1916 *El mal metafísico*, Buenos Aires: Nosotros.1922 *Vida de Sarmiento*; Buenos Aires: Tor; Buenos Aires: Emece, 1945.1938 *Hombres en soledad*. Buenos Aires: Ediciones Club del Libro.

GÜIRALDES Ricardo

1915 *El cencerro de cristal*. Buenos Aires: La Facultad.1926 *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires: Proa.

GHIRALDO Alberto

1922 *La Argentina. Estado social de un pueblo*, Buenos Aires: Editorial.

- 1934 *La novela de la pampa*, Santiago de Chile: Dirección General de Prisiones.  
 1937 *El pensamiento argentino*, Buenos Aires: s/e.  
 GONZÁLEZ ARRILI Bernardo  
 1946 *Sarmiento*, Buenos Aires: Kapeluz.  
 LUGONES Leopoldo  
 1911 *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires: La Facultad.  
 MINISTERIO DEGLI AFFARI ESTERI  
 1890 *Manuale dell'emigrante*, Roma: Ministero degli Affari Esteri.  
 MURENA Héctor A.  
 1954 *El pecado original de América*; Buenos Aires: Sur.  
 PAYRÓ Roberto J  
 1898 *La Australia argentina*, Buenos Aires: Centro Editor, 1982.  
 PONCE Aníbal  
 1927 *La vejez de Sarmiento*; Buenos Aires: L. J. Rosso.  
 1938 *Sarmiento: constructor de la nueva Argentina*, Buenos Aires: El Ateneo.  
 ROJAS Ricardo  
 1907 *El país de la selva*, Paris: Garnier, 1907.  
 1909 *La restauración nacionalista*, Buenos Aires: La Facultad, [1922].  
 1911 *Bibliografía de Sarmiento*, Buenos Aires: Coni Hnos.  
 1917-22 *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: La Facultad.  
 1941 *El pensamiento vivo de Sarmiento*, Buenos Aires: Losada.  
 1945 *El profeta de la Pampa*; Buenos Aires: Losada.  
 SARMIENTO Domingo F.  
 1845 *Facundo*; Buenos Aires: Losada, [1963].  
 SUX Alejandro  
 1911 *La juventud intelectual de la América Hispana*, Buenos Aires: S. Ponzinibbio.  
 VILLANUEVA Amaro  
 1936 *El mate, el arte de cebar y su lenguaje*, Buenos Aires: Claridad 1936; Buenos Aires: Cia. General Fabril Editora, 1960.

**BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA****Bibliografía meta-textual:**

- ANDERSON Perry  
 1992a *A zone of engagement*, London-New York: Verso.  
 1992b *English questions*, London-New York: Verso.  
 BACHTIN Michail M  
 [1979] *Estetika slovesnogo tvorcestva*, (Comp. S.G.Bocharov), Moscow: Iskusstvo (tr.esp: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982).  
 [1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.  
 BRANNIGAN John, ROBBINS Ruth & WOLFREYS Julian  
 1996 *Applying: to Derrida*, London: Macmillan Press.  
 CURRIE Mark  
 1988 *Postmodern Narrative Theory*, London: Macmillan Press.  
 CORTI María  
 1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano: Bompiani.  
 DELEUZE Gilles  
 1968 *Différence et répétition*, Paris: PUF.  
 1996 *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Galilée.  
 DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix  
 1969 *Logique du Sen*, Paris: Minuit.  
 1972 *Capitalisme et schizophrénie: l'Anti-Oedipe*, Paris: Minuit.  
 DERRIDA Jacques  
 1967a. *De la Grammatologie*, Paris: Minuit.  
 1967b *L'écriture et la difference*, Paris: Seuil.

- (1987) «Living on: border lines» in AA.VV., *Deconstruction and Criticism*, New York: Continuum Books, 1987: 84 y ss.
- ECO Umberto  
 1979 *Lector in Fabula* Milano: Bompiani.  
 1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milano: Bompiani.  
 1995 *Interpretazione e Sovrainterpretazione*, Milano: Bompiani.  
 1962. *Opera Aperta*, Milano: Bompiani.  
 1975 *Trattato di Semiòtica Generale* Milano: Bompiani.  
 1983 *Apostille au Nom de la Rose*, Paris: Grasset.
- EPSTEIN William (ed.)  
 1991 *Contesting the subject*, West Lafayette: Purdue University Press.
- FEYERABEND Paul  
 1974. *Against the Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.
- GRAMSCI Antonio  
 1919 «La Città Futura (1917-1918)» in Gramsci, A. [1982].  
 1919b «Il nostro Marx (1918-1919)» in Gramsci, A. [1984].  
 [1975] *Quaderni del carcere*, (a cura di: Valentino Gerratana), Edizione critica dell'Istituto Gramsci, Torino: G. Einaudi. Vols. I-IV .  
 [1982] *Scritti 1913-1926*, (a cura di: Sergio Caprioglio) Torino: Einaudi, Vol. II.  
 [1984] *Scritti 1913-1926*, (a cura di: Sergio Caprioglio), Torino: G. Einaudi, vol. III.
- HARTMAN Geoffrey H.  
 1981 *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*: Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- KAMUF Peggy  
 1997 *The division of literature, or, The university in deconstruction*, Chicago: University of Chicago Press.
- KAMUF Peggy (ed.)  
 1991 *A Derrida reader: between the blinds*, New York: Columbia University Press.
- KÖGLER Hans H.  
 1996 *The Power of Dialogue*, Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press.
- JOHANSEN Jorgen Dines  
 1993 *Dialogic Semiosis*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- LOTMAN Juri  
 1985 *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.
- LOTMAN Juri & USPENSKI Boris A.  
 1971 «O semioticheskoni mehanizme kul' tury», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 5, Tartu, pp.: 144-66; (tr. esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en LOTMAN Juri, *La semiosfera (III). Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Cátedra, 2000:168-193).
- MANCUSO Hugo Rafael  
 1988 «Facundo o el drama argentino», *Todo es Historia*, 255, septiembre.  
 1990a «Tradiciones semióticas» *Ad-VersuS*, diciembre, 1: 3-6 (reedición: *Ad-Versus*, [en línea], Junio 2004, I, 1, [citado septiembre de 2011], disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulos1-tradiciones.htm>)  
 1990b «La investigación literaria en el marco de una teoría semiótica de la cultura (Introducción a una teoría general del estudio de las lecturas)» *Ad-Versus*, diciembre, 1:11-32, (reedición: *AdVersuS*, [en línea], Junio 2004, I, 1, [citado septiembre de 2011], disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo2-lainvestigacionliteraria.htm>>  
 1998 «Da italoamericani a euroamericani», *Quaderni Fondazione F. Angelli*, III IV.  
 1999 *Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales*, Buenos Aires: Paidós.

- 2000 «Etogénesis y culturalismo en la sociedad contemporánea», en AA.VV, *Memoria e Intercultura*, Buenos Aires: Corregidor.
- 2002a «Los anarquistas italianos en el Río de la Plata (1870-1914)»; Roma-Buenos Aires: *Ad-versus*, XIII, I.
- 2002b «El anarquismo de Torino y el exilio a América (1870-1914). La “segunda cultura” anarquista y sus relaciones con Antonio Gramsci»; Roma: *Ad-versus*, XIII, II.
- 2003a «La formación del pensamiento social de Gramsci durante la Primera Guerra Mundial»; Roma: *Ad-versus*, XIV, I.
- 2003b «Los anarquistas y sindicalistas de Torino durante el *Biennio Rosso*»; Roma: *Ad-versus*, XIV, II.
- 2003c «Productivismo, culturalismo y antijacobinismo de los anarquistas piemonteses y rioplatenses» *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 53.
- 2005a *La Palabra viva. Teoría verbal y discursiva de M. M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- 2005b *Associazioni Italiane di Buenos Aires (1860-1980)*, Roma: IIRS/CNR.
- MANCUSO Hugo R. (compilador)
- 2007 *Ars poetica, ars política. Arte, política y crítica cultural (argentina, 1920-1980)*, Buenos Aires: Miño & Dávila.
- MERRELL Floyd
- 1992 *Sign, Textuality, World*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- MILLER Joseph H.
- 1982 *Fiction and repetition: seven English novels*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- 1987 *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, Benjamin*. New York: Columbia UP.
- PAGE Joseph A.
- 1983 *Perón, a Biography*, New York : Random House; (tr. esp. : *Perón*. Buenos Aires: Círculo de Lectores, 1984, T° 1).
- PARAIN-VIAL Jeanne
1969. *Analyses structurales et idéologies structuralistes*, Toulouse: Privat.
- PEIRCE Charles S.
- [1931-35] *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, HARTSHORNE Charles & WEISS Paul (eds.), Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- SEGRE Cesare
- 1963 *Lingue, stile, società*, Milano: Feltrinelli.
- SURIANO Juan
- 2001 *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*, Buenos Aires: Manantial.
- USPENSKI Boris
- 1976 «Historia sub specie semioticae», in *Kul'turnoe nasledie drevnei Rusi (Istoki, stanovlenie, traditsii)*, Ed. BAZANOV V.G. , Moscow: Nauta, pp. 286-92 (tr. esp.: LOTMAN Iuri M y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979, 209-18).
- VATTIMO Gianni
- 1986 *La fine della Modernità*, Milano: Bompiani.
- WEINREICH Uriel
- 1976 *Sprachen in Kontak: erghnissi und probleme der weisprachigkeistsforschung*, München: Verlag C.H.Beck.
- WITTGENSTEIN Ludwig
- 1921 *Tractatus Logico-Philosophicus*, London: Basil Blackell; (tr. esp.: Madrid: Alianza, 1973).
- 1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Oxford University Press, [1958].

WOLFREYS Julian

1998 *Deconstruction & Derrida*, New York: St. Martin's Press.

ZANATTA Loris

1994 «Del Estado liberal a la Nación Católica: Iglesia y Ejército en el origen del populismo argentino», *Boletín del CEHILA*, 49, Abril-Agosto, pp. 14-73

### **Bibliografía textual:**

AZARA Félix de

[1847] *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Madrid: Imprenta de Sánchez; Buenos Aires: Bajel, 1943.

BORGES Jorge Luis

1944 «El fin», en *Obras Completas 1923-1949, Artificios*, Buenos Aires: Emecé, 1989: 519-21.

1949 «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», en *Obras Completas 1923-1949, El Aleph*, Buenos Aires: Emecé, 1989: 561-63.

D'AMICO Carlos

1891 *Buenos Aires. Su naturaleza, sus costumbres, sus hombres. Observaciones de un viajero desocupado*, Buenos Aires: Kraft.

ECHEVERRÍA Esteban

1871 *El matadero*, Buenos Aires: Kapelusz, 1946.

JUSTO Juan B.

1896a. «Discurso de fundación», *La Vanguardia*, 28 de junio.

1896b *La teoría científica de la historia y la política argentina*; Buenos Aires: La Vanguardia.

1897 «¿Por qué somos fuertes?», *La Vanguardia*, 1 de mayo.

1902 «El socialismo», *La Vanguardia*, 17 de agosto.

LUGONES Leopoldo

1913 *El payador*; Buenos Aires: Centurión [1916].

1924 «La hora de la espada», en *La Patria Fuerte*, Buenos Aires: Biblioteca del Oficial del Círculo Militar [1930]: 17-19.

MARECHAL Leopoldo

1948 *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Sudamericana.

PALACIO Ernesto

1954 *Historia de la Arentina 1515-1957*. Buenos Aires: Peña Lillo.

PONCE Aníbal

1936 *Educación y lucha de clases*; Buenos Aires: L. J. Rosso.

1937 *Humanismo burgués, humanismo proletario*; Buenos Aires: L. J. Rosso.

ROJAS Ricardo

1908a *Cosmópolis*; Buenos Aires: La Facultad.

1908b *Blasón de plata*; Buenos Aires: La Facultad.

1924 *Eurindia*, Buenos Aires: La Facultad.

SÁENZ VALIENTE José María

1942 *Compendio de historia colonial americana y argentina*, Buenos Aires: Estrada.

SARMIENTO Domingo F.

1850 *Recuerdos de provincia*, Santiago de Chile: Julio Belin y Co.

1850b *Argirópolis*; Buenos Aires: La Cultura argentina, 1916.

1883 *Conflictos y armonías de las razas en América*; Buenos Aires: S. Ostwald.

[1955-1961] «Discurso de Chivilcoy» en *Obras Completas*, Buenos Aires: Senado de la Nación (Vol. XXIX: 158-160).

SCALABRINI ORTIZ, Raúl

1931 *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Gleizer.



[Full paper]

## Ensayo de una semiótica visual en *dibujos políticos* de la Argentina de mediados del siglo XX

ALEJANDRA NIÑO AMIEVA  
FFyL - UBA)  
R. Argentina  
✉

**Resumen:** La difícil conexión –en el ámbito de la semiótica– entre el plano de la teoría, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística en la discusión acerca de los criterios de abordaje de la producción visual, ha sido reiteradamente tratada en el ámbito de la semiótica.

En este trabajo presento una reflexión crítica sobre posibles criterios teóricos de análisis e interpretación de la producción visual desde esta perspectiva. Los objetivos específicos fueron: a) ensayar la detección de los *modos de producción signica* en dos de las imágenes pertenecientes a la serie *Dibujos políticos* de Juan Antonio Ballester Peña; b) a partir de la noción de *texto* y un común interés por la dimensión pasional inscrita en ellos, articular lo anterior con las propuestas de Deleuze y Guattari en una *formación histórica* que denominé «nacionalismos»; y c) con el objetivo de ampliar la potencialidad de ambas perspectivas, complementar lo anterior con el abordaje del corpus desde el modelo triádico bakhtiniano (autor/héroe/tercero) con el fin de explicitar la teoría de lectura en el mismo y avanzar en su actualización interpretativa entendida como terceridad.

Indagar la formación histórica «nacionalismos» *con* y *en* las imágenes puede resultar un programa de investigación pertinente para semiotizar el «estrato» en el que tales agenciamientos se han formado. Lo pasional se resiste a la semiotización (no obstante como permanece en la semiosis, genera prácticas) y en esta formación histórica en particular parecería ser una estrategia estética privilegiada en cuanto proceso que garantiza la perduración de determinados «relatos»; que legitima, en definitiva, una ideología, *i.e.* una práctica.

**Palabras claves:** Nacionalismos – Formación histórica – Semiótica de la pasiones – Ballester Peña.

### Essay on Visual Semiotics of *Political Cartoons* in Mid-Twentieth-Century Argentina

**Summary:** In the field of semiotics the difficult connection between the level of theory, descriptive method and heuristic strength in the discussion about the criteria for a visual production approach has been repeatedly treated.

In this work I present a critical reflection on possible theoretical criteria for analysis and interpretation of visual production. The specific objectives were: a) to detect *modes of sign production* in two of the images from the series “*Dibujos Políticos*” by Juan Antonio Ballester Peña b) to articulate the above mentioned, from the notion of text and a common interest in the level of passion inscribed on them, with the proposals of Deleuze and Guattari in a *historical formation* that I called “nationalisms” and c) to expand the potential of both perspectives, with an approach to the corpus from the triadic Bakhtin’s model (author / hero / third) to explain his reading theory and advance in the interpretation as thirdness.

The historical formation “nationalisms” *with* and *in* the images can be a relevant research program to semiotize the “layer” in which such agencies have been formed. Passions resist semiotization, however as they remain within the field of semiosis, generate practices, and in this particular historical formation they appear to be a privileged aesthetic strategy as a process that ensures the persistence of certain “stories”, which ultimately legitimize an ideology, *i.e.* a practice.

**Key words:** Nationalisms – Historical formation – Semiotics of the passions – Ballester Peña..

## Introducción

La discusión acerca de los criterios teóricos de análisis e interpretación de la producción visual ha sido reiteradamente abordada en el ámbito de la semiótica. En tal sentido, se ha señalado de un modo insistente como dificultad inherente a un proyecto de construcción de una semiótica visual el imperialismo lingüístico subyacente en la traducción a-crítica de modelos pertenecientes a otras semióticas particulares y las consecuencias que conlleva (*cf.* Eco 1979a, Grupo  $\mu$  1992, Fabbri 1998) como también su calidad de programa pendiente (Eco 1979b). Este imperialismo se ha extendido a la noción de *texto* generando cierta resistencia a su consideración desde una perspectiva culturoológica, esto es como un «generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado» (Lotman 1981(1996):82); en otros términos, como un dispositivo complejo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y generar otros nuevos (*ibid.*).

La consolidación de la semiótica como disciplina autónoma ha sido ubicada en torno a los años '70, período que ha sido descrito como el inicio de la expansión de dos paradigmas: *a)* el de la semiología y tradición humanista: entendida como translingüística, proclive al privilegio del lenguaje verbal y a la vuelta a la retórica antigua y *b)* el paradigma semiótico de cuño peirceano en el que se privilegia el signo. La idea básica de *giro semiótico*, amen de analizar críticamente las estrategias de ambos paradigmas como sus dificultades epistemológicas (*i.e.* noción de signo, de código), afirma la imposibilidad de «descomponer el lenguaje en unidades semióticas mínimas para recomponerlas después y atribuir su significado al texto del que forman parte» (Fabbri 1998 (1999):41). En cambio, es posible

(...) crear universos de sentidos particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significados, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia. Sólo por este camino se puede estudiar esa curiosa realidad que son los objetos, unos objetos que pueden ser al mismo tiempo palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de materias, etc., o sea, toda nuestra comunicación (*ibid.*).

Este proyecto está presente en la semiótica eslava (*cf.* Michail Bachtin, Iuri Lotman) la que comparte con la anglosajona (Charles S. Peirce) una crítica exhaustiva al paradigma positivista, supuesto teórico que subyace en esta estrategia analiticista y que por otra parte, viene a ser una respuesta a la difícil conexión –en el ámbito de la semiótica– entre el plano de la teoría, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística.

Al interior del antes denominado paradigma semiótico, las reflexiones de Umberto Eco se han orientado al abordaje de los signos, sus movimientos y acciones, cuyo reenvío explica mediante el modelo de la inferencia lógica (1975, 1979b). Si bien se le ha criticado su tendencia a la taxonomía o clasificación –que se ha entendido *a priori*– de los signos (*cf.* Fabbri 1998), algunos desarrollos posteriores posibilitan una mejor comprensión de esos primeros trabajos a partir de sus correcciones, explicitaciones o abordajes más detenidos en ciertos aspectos (*cf.*: Eco 1997). Es cierto que sus intentos tempranos de tratamiento de una semiótica visual se ven interrumpidos por un mayor interés en la producción literaria (*cf.*:1979), no obstante retoma un aspecto significativo tal la *percepción*. En este sentido, Eco aborda la lectura de los escritos peirceanos que problematizan el proceso perceptivo, avanzando en el núcleo de problemas que define como *prolegómenos de una semántica cognitiva*. Resulta de interés recordar un planteo clave, tal que «La semiosis perceptiva (...) no se desarrolla *cuando algo está en lugar de otra cosa*, sino cuando a partir de algo por proceso inferencial se llega a pronunciar un juicio perceptivo sobre ese mismo algo, y no sobre otra cosa» (Eco 1997 (1999:147); el destacado es propio). Claramente es una respuesta a la pregunta acerca de las posibilidades de desanclar de la semiosis, cierta idea de signo; y es también una rectificación a su *Tratado de Semiótica General* del que autocrítica haber relegado el problema del iconismo perceptivo a una zona de «escasa pertinencia semiótica» (*Ibid*:394) en el tratamiento de la naturaleza de lo que Peirce llamaba «hipoíconos» y su abordaje por separado de otros problemas conexos (la naturaleza icónica de la percepción y del conocimiento en general). De este modo, la tipología de los modos de producción signíca propuesta en su *Tratado de semiótica general* (1975) es releída a la luz de estas reflexiones.

Ya en «Prospettive di una semiotica delle arti visive», (1979a) Eco propone un concepto de *texto* que excede el meramente lingüístico y en línea con su proyecto de hacer aplicables sus propuestas teóricas «con los debidos ajustes, a textos no literarios y no verbales» (1979b (1999):21). En tal sentido, estos son entendidos como «máquinas semántico-pragmáticas susceptibles de ser actualizadas en un proceso interpretativo» (Eco 1979a (1984):8). Tal proceso interpretativo, en definitiva, implica explicitar la *teoría de lectura* de los textos en cuestión por parte de un *lector modelo*, *i.e.* implica una terceridad (lectura) que pueda dar cuenta de la dimensión dialógica efectiva en ellos, siempre mediatizada por un género (Bachtin [1997], Mancuso 2005).

La definición de texto de Eco alude al término «máquina» acentuando su capacidad de *construcción* (artificio expresivo); aun aceptando lo anterior, surge aquí la pregunta acerca de la pertinencia de la expansión del término en el ámbito de indagación de Gilles Deleuze, quien lo entiende como «ensamblaje de órganos y de funciones que permite ver algo, que saca a la luz y pone en evidencia» (Deleuze 1986 (1987):86). Ahora bien, como destaca Felix Guattari las máquinas «no funcionan jamás de manera forma aislada, sino por

agregado o por agenciamiento»; asimismo en cada agenciamiento («territorial», por definición) conviven aspectos de contenido (sistema pragmático, acciones y pasiones) y de la expresión (sistema semiótico, de signos), *i.e.* agenciamiento maquínico e inseparablemente, agenciamiento de enunciación. A su vez, si bien los agenciamientos se distinguen de los estratos, *se hacen en ellos*. En este punto, cabe recordar la noción de estrato para esta perspectiva:

(...) son formaciones históricas, positivities o empiricidades. Capas sedimentarias hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones (Deleuze 1986 (1987):75).

Amén de otras, *una* de las relaciones posibles de establecer entre estas herramientas teórico-metodológicas propuestas por los autores mencionados, quizá pueda partir de la importancia explícita e implícita de la noción de *pasión* y su pertinencia en el análisis semiótico. En tal sentido, Eco (al tratar la relación entre percepción y semiosis) afirma que una contribución factible de una semiótica de las pasiones a las ciencias cognitivas, es en la línea de indagación, justamente, del aspecto semiótico de los procesos cognitivos; esto es *cómo reconocemos, expresamos o interpretamos las pasiones* (antes que preguntar que sucede en nuestra «caja negra» cuando percibimos algo, problemática trabajada por otras ciencias (*cf.*:1997 (1999):158). Deleuze por su parte acentúa el aspecto pasional en su noción de agenciamiento maquínico (*cf.* 1980.) El sistema pragmático, acciones y pasiones (contenido de los agenciamientos) remite a la acción de un cuerpo sobre otro, una mezcla que (con Spinoza) denomina *afección (affectio)* y diferencia de *afecto (affectus)*, «constituido por la transición vivida o por el paso vivido de un grado de perfección a otro; mientras que ese paso está determinado por las ideas, en sí mismo no consiste en una idea, constituye el *afecto*» (Deleuze 1978 (2005):172).

### Objetivos

Es este trabajo presento una reflexión crítica sobre *posibles* criterios teóricos de análisis y actualización interpretativa de la producción visual desde una perspectiva semiótica, como avance de mi investigación en curso centrada en la relación entre una semiótica de las pasiones de orientación peirceana y las replicancias del diálogo arte-política en la cultura argentina a mediados del siglo XX.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tal propuesta se integra con la contextualización y cotextualización de la producción artístico-visual del período y bajo la hipótesis más general de su concepción como parte de un programa estético cuyo núcleo significativo habría tematizado la redefinición y establecimiento de una particular concepción de «nacionalismo» y «cultura nacional» entendida como *espacio de encuentro no conflictivo pensado desde la noción de concordia*. Conforme la hipótesis

Los objetivos específicos fueron: a) ensayar la detección de los modos de producción sígnica (Eco 1979a, 1979b, 1997) en dos de las imágenes pertenecientes a la serie *Dibujos políticos* de Juan Antonio Ballester Peña<sup>2</sup> (datadas c 1955-6) y, b) a partir de la noción de *texto* y un común interés por la dimensión pasional inscripta en ellos, articular las herramientas planteadas por Eco con las propuestas por Deleuze y Guattari –*cfr.* 1980, Deleuze 1986, Guattari (1995)–, particularmente, la distinción entre *forma* y *sustancia* del *contenido* y de la *expresión* en una *formación histórica* que denominé «nacionalismos». En tal sentido me circunscribí en este trabajo (por razones relacionadas con los límites del mismo y porque prioricé la problematización o «actualización» interpretativa de los modos de producción sígnica a los fines de su *pertinencia –y práctica–* en una semiótica visual) a la *forma del contenido* del estrato «nacionalismos», esto es, al campo de la *visibilidad* (entendido como espacio de construcción de un saber en el que siempre hay una cierta distribución o combinación específica de lo visible y lo enunciable); c) finalmente, con el objetivo de ampliar la potencialidad de ambas perspectivas,

---

básica, esta última noción habría sido diseñada *menos* como amistad civil que comprende los intereses comunes y las necesidades de la vida social o consonancia entre elementos desemejantes y *más* como lugar de conformidad de opiniones y unión. Asimismo, habrían sido las nociones de *revolución*, *acción* y *resistencia* discutidas en tal diálogo, replicando sus sentidos en el pensamiento y praxis de la denominada «izquierda», con el objetivo de máxima de redefinir tales términos. Tal diálogo habría incluido un cuerpo de pasiones principalmente políticas o sociales en sentido amplio, puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la sociedad y procesos de reacción bajo el hipersigno de la modernización/recuperación del ser nacional/nueva identidad.

<sup>2</sup> [San Nicolás de los Arroyos, Prov. de Buenos Aires 1895-1978 Capital Federal; R. Argentina]. Grabador, pintor, dibujante, escenógrafo y muralista. Comienza su actividad artística en 1919, colaboró en publicaciones internacionales (*Il Martello*, New York y *La Antorcha*, Méjico) y nacionales (*La Protesta*, *Campana de Palo*), de orientación anarquista. Fue miembro del primer grupo de Pintores Modernos de Buenos Aires fundado por Alfredo Guttero. Miembro de honor del Instituto Hispano Americano. Académico de la Academia de La Plata y del Instituto Argentino Hispánico. Obtuvo el premio «Eduardo Sívori» en el Salón Nacional de Bellas Artes (1940), y el 3º premio en Pintura (1942); 1º premio de dibujo en el Salón de Acuarelistas y Grabadores (1938), 1º premio Tapices de la Comisión Nacional de Cultura (1940). 2º premio de la Comisión Nacional de Cultura (1944), Premio «Creaciones Originales» del Salón de Arte Decorativo (1944), entre otros. Participó como invitado en la muestra colectiva itinerante de artistas plásticos argentinos en Estados Unidos (*Fine Arts from Argentine*) (1939) y en el River Side Museum de New York (1940), como así también en otras muestras colectivas interamericanas posteriores. En 1946 expuso sus obras en el Museo de Arte Moderno de Madrid (España).. Desde 1921 hasta 1925 fue co-director de *Nuestra Revista* (cuadernos de arte y literatura). Asimismo colaboró en las publicaciones *Nuevo Orden*, *Número* y *Presencia*, entre otras. Como escenógrafo, intervino en la puesta de *Peléas et Mélisande* (Debussy), dirigida por Ernest Ansermet y en *Lakme* de Delibes con la dirección de Otto Klemperer (1931). Dictó cursos de divulgación en la Universidad de Tucumán, fue interventor de la Escuela Nacional de Cerámica y fundador y director del taller de Arte San Cristóbal y posteriormente a cargo de la disciplina artística en los cursos del Convivio (dirigido por Atilio Dell'Oro Maini) en cuyos salones también expuso reiteradas veces (*cfr.* Museo Nacional de Arte Decorativo, *Juan Antonio Ballester Peña. Figuras y paisajes* [Catálogo de exposición], Buenos Aires: MNAD, 1997).

complementé lo anterior con el abordaje del corpus desde el modelo triádico bachtiniano (autor/héroe/tecero) con el fin de explicitar la teoría de lectura en el mismo y avanzar en su actualización interpretativa entendida como terceridad (Bachtin [1979], [1997], Mancuso 2005).

### Selección y abordaje teórico-metodológico

El corpus visual estuvo integrado por una selección de un grupo de imágenes denominadas *Dibujos políticos* por su autor, Juan Antonio Ballester Peña, datadas en el período (c 1955-56) y destinadas a ser publicadas por la editorial Taladriz, casa editora que tuvo a su cargo en Argentina el impulso de varios proyectos editoriales de extracción ideológica nacionalista (algunas de ellas se reproducen en las figuras 1-6).<sup>3</sup> Atento el carácter de *avance* del presente, circunscribiré el análisis a un abordaje semiótico visual de dos de las imágenes sin incursionar en su efectiva recepción, problemática no independiente pero cuyo tratamiento lo excedería. En otros términos, la instancia receptiva<sup>4</sup> es relegada sólo con fines heurísticos, en tanto me propongo focalizar aquí el eje relacionado con la verificación de herramientas metodológicas, su pertinencia y alcance.



Figura 1-3: Ballester Peña, JA. *Dibujos políticos* Ca. 1955-6 (Fotografía ADGP)

<sup>3</sup> El acceso a la misma fue posible gracias a la inestimable colaboración de los herederos de la obra y archivo de J.A. Ballester Peña.

<sup>4</sup> Me refiero a la instancia de lectura más pública (verificable en la generación de otros textos que la misma haya posibilitado o con los que puedan relacionarse). Desde luego el presente trabajo configura en sí mismo una instancia de recepción (lectura).



Figura 3-6: Ballester Peña, JA. *Dibujos políticos* Ca. 1955-6 (Fotografía ADGP)

Del *corpus* original (35 dibujos), fueron seleccionadas dos imágenes que ostentan recortes de periódicos en los que es posible advertir de modo pregnante una misma expresión gramatical: LA NACIÓN (*cfr.*: figuras 7, 8).



Figura 7: Ballester Peña, JA. *Inglaterra me hizo así*. Dibujo collage sobre papel, Ca. 1955-6 (Fotografía ADGP)



Figura 8: Ballester Peña, JA. *Obras famosas. La Celestina*. Dibujo collage sobre papel, Ca. 1955-6 (Fotografía ADGP)

Tal como antes lo expuse, trabajé con la propuesta de Eco acerca de los modos de producción sígnica (1975 (2000):319 ss). Estos últimos, inscriptos en una perspectiva semiótica peirceana, acusan la ventaja de no intentar ser una tipología de signos, sino precisamente una tipología de *modos o maneras de producción* de los mismos en tanto *funciones* semióticas (como resultado de diferentes tipos de operaciones productivas); tipología que, si bien exhaustiva –ya que propone categorías capaces de describir funciones semióticas aún no codificadas– no pretende agotarse.

La metodología que aquí ensayo, entonces, parte de la detección de los modos de producción sígnica en el *corpus* y postula su integración con las reflexiones de Deleuze (1978, 1986, Deleuze y Guattari 1986) sobre los campos *visibilidad* y *decibilidad* (con mayor acento en el primero) a los fines de expandir los hallazgos y reflexionar sobre la dimensión pasional que entiendo viable explicitar en los textos visuales. Mi interés se orienta hacia el rol fundamental que tal dimensión desempeña en el desencadenamiento de la formulación de hipótesis abductivas y su confrontación en los textos, programa que considero posible postular como una *semiótica de las pasiones* entendida como proceso de *afección* entre conciencias sígnicas interactuantes gravitante en el proceso de conocimiento. Su puesta en juego en las imágenes como estrategia en cuanto *apuesta* a la reconstrucción (y resurrección) de sus sentidos a partir de la explicitación de su dialogicidad (Bachtin 1979, 1997) es pasible de actualizarse en un proceso interpretativo.

### Modos de producción sígnica y visibilidad

El análisis de las imágenes seleccionadas se presenta aquí de acuerdo a los cuatro parámetros considerados en la clasificación de los modos de producción sígnica (Eco 1975 (2000):319).<sup>5</sup>

Conforme el trabajo físico requerido para producir la expresión, es posible detectar las funciones de *ostensión*, *reproducción* y *reconocimiento* en las figuras 7 y 8.

<sup>5</sup> Según el trabajo requerido para producir la expresión (reconocimiento, ostensión, reproducción, invención); según la relación tipo-especimen: (a- *ratio difficilis*: reconocimiento de huellas, reproducción de vectores y entre reproducción e invención: congruencias, proyecciones y grafos; b- *ratio facilis*: reconocimiento de síntomas, de indicios, reproducción de unidades combinatorias y pseudo unidades combinatorias; c- a medio camino entre *ratio difficilis* y *facilis*: ostensión de ejemplos, muestras y muestras ficticias, reproducción de estilizaciones y entre reproducción e invención: estímulos programados); según el *continuum* por formar (heteromatórico; homomatórico, heteromatórico arbitrario); y según el modo de articulación (unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización y textos propuestos e hipocodificados) (Eco 1975 (2000): 322).

*Ostensión*: el objeto que aparece en las imágenes (recortes de diario) visto como pura expresión está hecho de la misma materia que su posible referente (de allí que según el *continuum* por formar, es *homomatérico*). A medio camino entre *ratio difficilis* y *facilis* según la relación tipo-especimen, aquí hay la selección de una parte del objeto para expresar la clase de que es miembro (*muestra*). Sin embargo tal selección funciona también como «nombre»: se trata de recortes de *La Nación*, título de un diario argentino de circulación nacional de tradición liberal.<sup>6</sup> Según el modo de articulación, estamos antes unidades gramaticalizadas, preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización.

*Reproducción*: es posible advertir reproducciones de a) *unidades combinatorias* (lengua) en las que la relación tipo-especimen es por *ratio facilis* (la expresión gramatical LA NACIÓN en las dos imágenes, tal como ya se adelantó). También el texto reproduce b) *estilizaciones*,<sup>7</sup> estos es, expresiones aparentemente «icónicas» resultado de una convención que estipula su reconocibilidad en virtud de su coincidencia con un tipo expresivo (no estrictamente prescriptivo y que permite variantes libres) (Eco 1975(2000): 338). En efecto, se reproduce un mamífero doméstico de la familia de los cánidos (perro) con collar y correa en la figura 7 y una mujer, un circo con su maestro de ceremonias (figura 8). Hay instrucciones (y ya estamos en el ámbito de la semiosis perceptiva) en esos *contenidos nucleares* i.e. interpretaciones colectivas/públicas de los rasgos que componen un *tipo cognitivo*, esto es, reglas o procedimientos para construir la imagen de algo, en este caso, un perro, una mujer, un circo, un maestro de ceremonias. Esto es posible porque hay una zona de competencia común entre el texto y el receptor del texto, por el que se reconoce un *tipo*. Claro que hay una zona «pantanosa» entre lo general y lo individual, podríamos preguntarnos si hay instrucciones en el texto para distinguir entre un tipo genérico y uno específico; en esta instancia es necesario recordar que aún cuando aceptamos que conocemos por organización categorial, esta organización varía según las distintas áreas de la experiencia, los grupos humanos e individuos. Por ahora, admitamos que es posible activar el *tipo*

<sup>6</sup> *La Nación* fue fundado el 4 de enero de 1870 por Bartolomé Mitre. La historiografía tradicional ha afirmado la orientación ideológica «conservadora» de esta publicación y la ha diferenciado del nacionalismo –el que a su vez, también ha sido objeto de distinciones y matices– (ver más adelante, nota 11). Concretamente y respecto al diario *La Nación*, su tradición liberal ha sido discutida y denunciada en las páginas de *Contorno* (1953-59) y en la bibliografía de David Viñas (cfr. *La crisis de la ciudad liberal*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1973 o *Literatura argentina y política*, Buenos Aires: Sudamericana, 1995) entre otros. Un estudio pionero centrado en este diario es el de Roberto Sidicaro (1993) quien a partir del análisis de las editoriales publicadas entre 1909 y 1989, propone un acercamiento al pensamiento «liberal-conservador» (que identifica en *La Nación*) en la Argentina del siglo XX.

<sup>7</sup> Definidas como «elementos de repertorios estructurados groseramente, reconocibles a partir de mecanismos perceptivos y puestos en correlación con operaciones de hipercodificación en gran escala, y no necesariamente combinables con otros elementos del mismo sistema» (Eco 1975 (2000):337).

*cognitivo* independientemente de una competencia categorial organizada o incluso en conflicto con ella.

Las imágenes también reproducen cierta c) *vectorización*: es decir, rasgos direccionales. Así en la figura 8: la correa, que por otra parte complementa el *contenido nuclear*,<sup>8</sup> se trata en efecto de un animal doméstico/domesticado y por lo tanto, con un amo ausente en el plano pero presente en la tensión de la línea (que, justamente, reconocemos como «correa»). Es posible observar direccionalidades opuestas: hacia un lado (correa, cabeza del animal) y hacia el otro (la orientación de su andar, las líneas en la parte inferior). En la figura 8, si bien la vectorización es menos pregnante, indican un adentro y un afuera, un adelante y un atrás.

Ahora bien, *entre* la reproducción y la invención (el 4º de los trabajos físicos requeridos para producir la expresión, conforme los modos de producción signica), Eco se refiere a los *estímulos programados*, los que define como una «especie de umbral ambiguo». Se trata de artificios expresivos que el destinatario recibe como mero estímulo (y no como signo) pero que el emisor en principio asocia con la necesidad de la respuesta de comportamiento que inducen. *El destinatario los padece como fuerzas físicas pero el emisor los articula como elementos lingüísticos*.<sup>9</sup> La función es amplia, existe semióticamente como tal cuando el estímulo representa el plano de la expresión (en este caso la ubicación de las unidades combinatorias: LA NACIÓN y la tipografía del la *muestra* de periódico) y el efecto previsto en el plano del contenido. Pero, como tal antes consigné, su ambigüedad deriva de la nebulosa discursiva en que permanece su contenido, es decir, el emisor programa un efecto pero no está seguro de que el mismo será efectivo; estrictamente, antes que poner en ejecución un código, en este caso el texto intenta *instituir* uno.

*Reconocimiento*: las instrucciones del texto permiten reconocer (por *indicios*) que en la figura 7 el perro reproducido es de tamaño mediano (no hay instrucciones que acentúen la intención de destacar una extrema pequeñez o un gran tamaño), tiene un amo (fuera de plano, que lo sostiene o lo ha ligado a algún soporte), y el artículo «La» (unidad combinatoria) en la reproducción de la cabeza, puede funcionar como *indicio* de que se trata de una perra hembra. En cuanto a la reproducción de la mujer (figura 8) la profusión de líneas en la

<sup>8</sup> Eco utiliza la expresión *contenido nuclear* para referirse al modo en que intersubjetivamente intentamos aclarar qué rasgos componen un *tipo cognitivo*; este último, asimismo, es lo que permite unificar la multiplicidad de la intuición. Los tipos cognitivos pueden ser privados y permanecen en el ámbito de la semiosis perceptiva; los contenidos nucleares en cambio son públicos y suponen un acuerdo comunicativo. Eco postula los tipos cognitivos como disposición para producir contenidos nucleares y trata a los contenidos nucleares como prueba de que en algún lugar existe un tipo cognitivo (Eco 1997 (1999): 145-163).

<sup>9</sup> Eco da como ejemplos situaciones de ruptura y elementos de sorpresa en un *happening* o estímulos producidos en experimentos multimediales (cfr. 1975).

estilización del rostro funciona como *síntoma* de edad avanzada, que sumada a la referencia en el título (*Celestina*), también es indicio de un personaje con las características generales con las que refiere la enciclopedia.

Luego de este primer análisis de las imágenes, abordaré a continuación el segundo objetivo en este trabajo

Deleuze define la noción de *texto* como *máquina* (*construcción*, artificio expresivo), esto es: «ensamblaje de órganos y de funciones que permite ver algo, que saca a la luz y pone en evidencia» (Deleuze:1986 (1987):86). Es posible detectar un común interés entre las reflexiones de este autor y de Eco, pues ambos se preguntan cómo funciona el texto y no *qué quiere decir*. Ahora bien, las *máquinas* nunca funcionan de forma aislada (Guattari 1995) sino por agregado o por agenciamiento y en cada agenciamiento es posible encontrar el *contenido* (sistema pragmático, acciones y *pasiones*) y la *expresión* (sistema semiótico, de signos). Este agenciamiento maquínico (que es también e inseparablemente agenciamiento de enunciación) si bien se distingue de los *estratos*, *i.e.* las «formaciones históricas, positivities o empiricidades (...) capas sedimentarias hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones» (Deleuze 1986:75), no obstante se hace en ellos.

Es en tal sentido que estimo operable plantear las nociones de: *estratos*, *sustancia* y *forma* del *contenido* y de la *expresión* a los fines de ampliar los aspectos relacionados con las *visibilidades*, entendidas éstas como *complejos de acciones y pasiones, de acciones y reacciones*. (Deleuze 1986 (1987):87). En esta perspectiva es necesario recordar que el *contenido* ya no se confunde con un significado o la *expresión* con un significante, sino que se trata de «una nueva distribución» (*Ibid*: 78) por la que el *contenido* tiene una *forma* (campo de la *visibilidad*) y una *sustancia* y la *expresión* también presenta una *forma* (campo de la *decibilidad*) y una *sustancia*.

En nuestro caso, podríamos identificar el *estrato* (formación histórica) *nacionalismos* y proponer su redistribución en términos de *contenido* y *expresión* (ver tabla 1), donde la forma del contenido es la «prensa gráfica» y la sustancia «los nacionalistas»; y la forma de la expresión son las «ideologías nacionalistas» y la sustancia «lo nacional» o «la nación» en tanto objeto de enunciados. Y de la misma manera que los nacionalismos (ideologías) como forma de la expresión define un campo de decibilidad (los enunciados de «lo nacional» o de la «nación»), la prensa gráfica como forma del contenido define un lugar de *visibilidad*.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> *La Nación* ha sido considerada un documento de importancia imprescindible para conocer el pensamiento «de un influyente sector social que carecía de un partido a través del cual pudiera expresarse» (Ruiz Gimenez 1993), tal el «liberal-conservador» (*cf.* también nota 13). Asimismo, se ha destacado la falta de permanencia en el tiempo de partidos políticos (en la R. Argentina) que articularan en un programa persistente las ideologías de extracción nacionalista;

Como bien recuerda Deleuze, una época no preexiste a los enunciados que las expresa ni a las visibilidades que la ocupan: por un lado, cada estrato implica una redistribución de lo *visible* y lo *enunciable* que se produce en ella; por otro la *visibilidad* es susceptible de cambiar de modo como los *enunciados* cambian de régimen; y, finalmente, la una es irreductible a la otra.

La tabla 1, asimismo daría cuenta de la complejidad de esta formación histórica. La literatura especializada ha hecho asidua referencia a la polisemia del término «nacionalismo/s», su uso o apropiación;<sup>11</sup> así propuesta, la redistribución de este *estrato* posibilitaría la articulación de abordajes teóricos con realidades empíricas, pues el/los nacionalismo/s «es un objeto ideológicamente móvil que se redefine en permanencia y que puede no solamente pasar de derecha a izquierda (y recíprocamente), sino sobre todo ser tironeado en sus aspiraciones» (Dard 2011:178).

**Tabla 1. Redistribución del estrato (formación histórica) «Nacionalismos» en términos de contenido y expresión**

Contenido	Forma	Prensa gráfica	<i>Visibilidad</i>
	Sustancia	Nacionalistas	
Expresión	Forma	Ideologías nacionalistas	<i>Decibilidad</i>
	Sustancia	«lo nacional» / «la nación» en tanto objeto de enunciados	

gran parte de los grupos que se autodenominaron o adscribieron al nacionalismo, escribieron profusamente en publicaciones periódicas, proyectos que emprendieron recurrentemente (muchos de ellos de corta duración, no obstante de circulación significativa). De hecho, la mayor parte de los estudios sobre nacionalismos han recurrido a tales publicaciones considerándolas fuentes documentales privilegiadas en las que se expusieron los principales debates de este amplio arco ideológico (basta mencionar, para la primera mitad del siglo XX, *Balcón*, *Cabildo*, *Criterio*, *El Federal*, *El Pampero*, *La Nueva República*, *Nuevo Orden*, *Nueva Política*, *Nuestro Tiempo*, *Número*, *Presencia*, *Política*, etc., todas ellas citadas como fuentes en la principal bibliografía publicada sobre *nacionalismos*).

<sup>11</sup> La bibliografía es extensa, no obstante, entre otros, ver en Buchrucker (1987:103 y ss.) el desarrollo y diferenciación de los nacionalismos entre 1927 y 1955; para un estado de la cuestión del período 1910-1932, ver Barbero y Devoto (1983:7-13). Recientemente publicado *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa* (Mallimaci y Cucchetti: 2011) propone un actualización de los estudios al respecto.

## Nacionalismos

El análisis de las figuras 7 y 8, posibilita afirmar que estamos ante textos complejos en el que se presentan combinados los siguientes modos de producción signica: a) según el trabajo signico requerido para producir la expresión: reconocimiento de indicios (por *ratio facile*) ostensión de muestras (a medio camino entre *ratio facile* y *difficilis*), reproducción de vectores (por *ratio difficile* de acuerdo la relación tipo-especimen), unidades combinatorias (por *ratio facile*), estilizaciones y estímulos programados (a medio camino entre *ratio facile* y *difficile*); y además estos últimos (estímulos programados) a medio camino también entre reproducción e invención. El *continuum* por formar aparece combinado: homomatérico (expresión conformada por la misma materia que el posible «referente», *i.e.* papel de diario) y heteromatérico. Según el modo de articulación, presenta unidades gramaticalizadas, preestablecidas codificadas e hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización (muestras, vectores, estilizaciones, unidades combinatorias) y es también un texto propuesto e hipocodificado (estímulos programados).

Es cierto que lo anterior podría «sonar» muy técnico, susceptible además de rectificación y en alguna medida generar la pregunta acerca de su operatividad como análisis. No se ha insistido quizá demasiado en que esta detección pormenorizada *permite un anclaje en el texto* que a veces es elidida; es decir, hay aquí una instancia de desnaturalización del mismo al ser comprendido como artificio. Pero justamente la detección de estas funciones semióticas debería permitirnos generar un *interpretante final* a partir de la integración de ellas, *i.e.* permitirnos su lectura, su actualización interpretativa. En tal sentido: ¿qué estímulo programa un texto en el que LA NACIÓN aparece asociada a un animal doméstico, cuyo cuerpo está constituido por la prensa escrita («tribuna de doctrina» y cuya columna vertebral son las «notas sociales»), amarrada o sostenida firmemente por su amo? (figura 7). O bien, en la figura 8, ¿qué estímulo programa un texto en que LA NACIÓN se asocia a una mujer, envejecida, entrada en años, fuera de línea (pero aún fuerte) que permanece fuera y por delante de un espectáculo circense?

Las preguntas anteriores suponen el privilegio de una de las funciones: la de *estímulos programados*. En efecto, la expresión LA NACIÓN incluida en los dos textos funcionan como estímulos para generar algún tipo de excitación; hay menos un intento de poner en ejecución un código y más la intención de instituir uno. El funcionamiento de los textos programa un efecto sorpresa: LA NACIÓN, un enunciado complejo, es de lo que «se habla» en estos textos que proponemos como *agenciamiento maquínico* en una *formación histórica* (nacionalismos).

Ahora bien ¿qué Nación se percibe? ¿Cómo se la muestra? Asimismo, lo que se ve ¿aparece en lo que se dice?, lo que se dice ¿aparece en lo que se ve?

La figura 7 dice (enuncia): *Inglaterra me hizo así* y muestra (hace perceptible) la producción de estilizaciones asociadas a rasgos de domesticidad (mansedumbre, docilidad, sumisión). La tipografía de la prensa gráfica muestra el cuerpo de esa Nación, cuerpo que dice ser «una tribuna de doctrina» hacia el futuro; hay suficientes instrucciones para especificar el tipo de Nación: la «liberal» encarnada en el diario fundado por Bartolomé Mitre o al menos la concepción de Nación de 1870 (en el recorte que se percibe consta *Num 1, Año 1*) y, como adelanté antes, la estilización que permite reconocer la columna vertebral del animal domesticado, enuncia «notas sociales». La vectorización es encontrada y en tensión: una direccionalidad (amo; otro no visible pero presente en lo decible: Inglaterra) la impulsa o sostiene firmemente hacia un lado y otra direccionalidad (¿instintiva?), hacia el lado opuesto.

En la imagen 8 se dice *Obras famosas. La Celestina* y se muestra una Celestina (estilización) fuera del espectáculo que no es teatral sino circense, calificado como «novembrino». La contextualización del texto remite al 13 de noviembre de 1955: el presidente de facto de entonces Eduardo Lonardi es reemplazado por Pedro Eugenio Aramburu,<sup>12</sup> hecho que se muestra asociado a un género (circense) distinto al que se dice (teatral). Aquí el texto funciona de modo fuertemente ambiguo: la Celestina ¿estuvo en el circo y salió del mismo? ¿Ingresa o sale del circo? ¿Permanece fuera del circo y nunca ingresó? En todo caso la nación liberal es mostrada como Celestina (mediadora con las características del *contenido molar* del personaje del drama) fuera de un circo que está dando su última función.

La articulación de los modos de producción signica y las dimensiones de *visibilidad* y *enunciabilidad*, nos permite concluir que lo que se ve o mejor percibe (complejo de acciones y pasiones, de acciones y reacciones que se muestran, en este caso en la prensa gráfica) no aparece en lo que se dice. En otros términos, el enunciado tiene su propio objeto correlativo (no designa un estado de cosas o un objeto visible) y lo que se muestra no se actualiza en lo que se dice. Pero si bien hay disyunciones entre lo que se muestra y lo que se enuncia, también hay (inevitablemente) una trama de relaciones a indagar si se quiere permanecer en el ámbito de una semiótica

En/los textos «se habla/dicen» de/la nación liberal-conservadora (diario LA NACIÓN) la dependencia (*Inglaterra...*) la docilidad, la sumisión (*...me hizo así*), la decrepitud y la incapacidad mediadora (*La Celestina*), la espectacularidad (*obras famosas*); (la *forma de la expresión*).

<sup>12</sup> En el desplazamiento de Lonardi gravitó de modo importante la certidumbre, en el ala liberal más extrema en las Fuerzas Armadas, de su compromiso o adhesión a sectores nacionalistas. Los reparos al modo de integración de la Junta Consultiva Nacional (organismo formado por representantes de diversas tendencias políticas y sobre la cual Lonardi se expidió críticamente debido a que consideraba que en ella «no estaban representadas todas las corrientes de opinión de la política nacional») sumado al reemplazo de Eduardo Busso por Luis María de Pablo Pardo en el Ministerio del Interior y Justicia, precipitaron su salida.

Las estrategias presentes en la *forma* del *contenido* (en términos de Deleuze), «muestran» tensión, oposición, irresolución. En esta instancia cabe recordar (con Deleuze) que si bien las visibilidades se esfuerzan en no estar ocultas, no por ello son inmediatamente visibles, es más, son invisibles si nos limitamos a los objetos, cosas, cualidades sensibles sin elevarnos a «la condición que los abre» (1986 (1987):85); podríamos agregar: sin emprender una estrategia de apertura (Eco 1962), sin intentar una operación de deconstructiva (Culler 1982). En tal sentido, lo que se «muestra» funciona haciendo visible (perceptible) la *ausencia* de reconciliación (no-tensión), de conformidad (no-oposición), de síntesis (no-resolución).

Pero como el riesgo de clausura del texto está siempre presente (Eco1990, 1992), es necesario recurrir a correctivas metódicas para esta (y en general para cualquier) «lectura». Pues bien, *no hay* en el texto instrucciones para percibir una apología de la tensión, de la oposición o de la irresolución; podría inferirse más bien la crítica a partir del *señalamiento* de las mismas, lo que conforma el *subject* (tema) de los textos.

En esta instancia, es posible abordarlos desde el modelo triádico bachtiniano (autor-héroe-tercero), donde el *héroe* es el personaje, relacionado de modo interdependiente con el *autor* (ya no un sujeto empírico, sino en todo caso quien enuncia/hace visible el texto; sujeto *pero social* y además ético que se manifiesta en la *intentio operis*). En esta relación binaria (no dualista)<sup>13</sup> es donde se da el juego textual dialógico, susceptible de ser leído por un *tercero*.

La dialogicidad bachtiniana es una relación entre el autor y el héroe (*i.e.* entre el autor y el tópico, síntesis de los conflictos ínsitos en la relación entre el autor y la otredad) en un determinado contexto autorial, ante la presencia de un tercero (inmediato, virtual, venidero), es decir, ante la presencia del lector (Mancuso 2005:81).

Si estuviésemos de acuerdo (hasta aquí) en que la tensión, oposición o irresolución (*tema*) es lo que se *muestra* (campo de la visibilidad), el campo de la decibilidad pareciera acentuar los *héroes* (personajes): la nación liberal / Inglaterra (en la imagen 7); la nación liberal / el gobierno (de facto) liberal en la imagen 8, esto último inferible a partir de la contextualización específica que enuncia el texto (circo novembrino).

Desde esta perspectiva también se podría sostener que la relación (interdependiente) entre el *autor* (intención del texto) y el *tópico/héroe* (tema del texto), da cuenta de:

---

<sup>13</sup> Como bien aclara Mancuso (2005), binaria en el sentido que presenta dos valoraciones (no dualista, lo que remite a dos unidades heterogéneas).

- *una* nación (la liberal) valorada como sumisa, dependiente y dócil, en *tensión* con un amo/Inglaterra (campo de lo de decible) que la sostiene o amarra firmemente (campo de lo visible). Es en este último campo en el que se acentúa un destino algo inevitable: *esta* nación ya domesticada siempre tendrá /necesitará un amo (por domesticada), –imagen 7–;
- *una* nación (liberal) valorada como incapaz de mediar no obstante su intención mediadora (Celestina), ante la última función (espectáculo) liberal-conservador (gobierno) (campo de la decibilidad), este último (gobierno) valorado como espectáculo circense con maestro de ceremonias (campo de la visibilidad). Aquí ambos campos (decibilidad, visibilidad) se superponen para acentuar el destino inevitable de la mediación de Celestina, esto es, la tragedia.

Concluir aquí el análisis, implicaría reificar una de las voces presentes en estos textos: la que muestra/enuncia una nación (la liberal) y su destino posible, probable; estamos en el ámbito de las conjeturas sobre las intenciones de los textos (reconocimiento de la *intentio operis*) cuidando de cotejarlas con ellos como un todo coherente. De allí que devenga necesario insistir en la dialogicidad de los textos (el conflicto entre las voces de los textos, el modo en que la función *autor* se relaciona con sus *temas/tópicos-héroes*). Y nuevamente el campo de la visibilidad (recordamos: tensión, oposición, irresolución) permite inferir el reconocimiento de los personajes en el texto: *i.e.* el imperialismo inglés; el gobierno y la nación liberal. Es decir, la estrategia de los textos pudo ser mostrar/enunciar la incapacidad de resolución, de definición, de síntesis de *una* nación (liberal); pero en el proceso (más allá de sus intenciones) mostraron y enunciaron a los *héroes* (sin discutir su existencia) al identificarlos tal como se presentan en los campos de visibilidad y decibilidad.

Con señalamientos de este tipo es posible ingresar en la terceridad: si admitimos estos textos como agenciamientos maquínicos (que son también de enunciaciones) e identificamos el *estrato* (formaciones históricas) en que se han formado como *nacionalismos* (y el texto nos lo autoriza), cuyo campo de decibilidad es la ideología nacionalista y el de visibilidad la prensa gráfica ¿es posible inferir los nacionalismos presentes en los textos? Antes señalé como estrategia de los textos su *intentio* de mostrar/enunciar la nación liberal (nacionalismo liberal), pues en ese proceso parecería emerger otro nacionalismo: uno que admite como contendientes (tópicos): el liberalismo imperialista extranjero y el liberalismo nacional interno. Al menos un nacionalismo ortodoxo que muestra/enuncia de un determinado modo a otro nacionalismo (al que no obstante reconoce al enunciar y mostrar). La contextualización y cotextualización del texto, posibilitaría identificar a este

nacionalismo con el denominado «católico». Pero ¿hay en los textos instrucciones tendientes a mostrar, enunciar un «nacionalismo católico»? <sup>14</sup>

### Conclusiones provisionales

En este trabajo me centré en el ensayo, aplicación y articulación de una serie de herramientas teórico-metodológicas, a modo de avance y al interior de una reflexión interesada en establecer los alcances y posibilidades de una semiótica visual. Cabe, no obstante, señalar algunos aspectos que requieren mayor ajuste, reflexión y fundamentación.

En primer lugar, es posible proponer que la noción de visibilidad trabajada por Deleuze es más cercana a la de «perceptibilidad», si bien no en el ámbito de los perceptos sino en el de los «juicios perceptivos» (terceridades); he utilizado indistintamente el término percibir y ver, pero también el término «mostrar» (Wittgenstein 1953), no obstante no debemos olvidar que al explicar (enunciar) lo que «se muestra», se confirma la reconstrucción (¿inevitable?) de una teoría del lenguaje; no obstante, «(...) al menos es una teoría consciente de que es un modelo aproximativo y no un reflejo puro de la verdad y de los hechos» (Mancuso 2010:244).

Otro aspecto a tener en cuenta es la distinción entre forma y substancia del contenido y de la expresión en Deleuze y su correspondencia en Eco; esto plantea cuestiones que requieren una reflexión detenida sin olvidar que las diferentes taxonomías, distinciones y clasificaciones son sólo modelos de análisis propuestos por necesidad heurística que conllevan el riesgo de extrapolación al análisis mismo.

---

<sup>14</sup> La lectura integrada de los *dibujos políticos* (Ballester Peña) y más aún su cotextualización con otras producciones, permitiría avanzar en tal sentido, esto es, en la propuesta estética, ética e ideológica de estos textos. Ballester Peña, el autor empírico, fue convocado y participó en numerosas publicaciones en las que tuvo activa participación como dibujante. También integró los Cursos de Cultura Católica y expuso en forma regular en el *Convivio*, haciendo parte de una red de intelectuales cuyo compromiso con la cultura, la identidad nacional y el catolicismo requiere aún de una indagación exhaustiva. Al respecto, cabe recordar que durante 1996 se realizó una exposición en el Museo de Arte Español Enrique Larreta (Ciudad de Bs. As.) en la que fueron presentadas obras de artistas plásticos y poetas que participaron en tal centro (J. A. Ballester Peña, H. Basaldúa, N. Borges, G. Buitrago, V. Déles, F. Fornieles, A. Prebisch, J. A. Spotorno, Dimas Antuña; I. B. Anzoátegui, F. L. Bernárdez, M. A. Camino, O.H. Dondo, M.A. Echeverrigaray, J. Fijman, R. Jijena Sánchez, L. Marechal, H. Schiavo, A. Vallejo). Tal como antes expuse y aquí reitero este avance se focaliza más en cuestiones relacionadas con la potencialidad, ajustes o problemáticas de una semiótica visual (su «verificación» en un corpus más amplio, forma parte de mis actuales investigaciones). Por otra parte, el término «nacionalismo católico» requiere una precisión a la luz de la discusión en la profusa bibliografía publicada, no obstante, de modo provisional y para caracterizar en un sentido amplio la orientación de estos textos, me permito el uso provisionalmente de esta expresión.

Asimismo, es necesario recordar que las dificultades señaladas al inicio respecto a la conexión entre el plano de la teoría, el del método descriptivo y el de su fuerza heurística en el ámbito de la semiótica, sólo pueden superarse (o al menos intentarlo) en una lectura más amplia; si bien un aspecto fundamental (aquí trabajado) es indagar cómo funcionan estos textos, otro no menor es su *cotextualización* (¿«a qué otros textos se muestran/ se hacen perceptibles / se dejan ver estos textos»?), ¿«para qué otros textos enuncian, dicen?», «¿qué otras mostraciones, percepciones, visibilidades replican», «¿con qué otras decibilidades discuten?). En esta instancia la problemática estética es de fundamental importancia como también la del género (Mancuso 2005). Cabe aclarar que no menos complejo es el reenvío entre todas estas cuestiones, que lejos de un proceso lineal y ordenado actúan interrelacionándose constantemente.

Finalmente, los límites del presente me han determinado en la explicitación de una lectura *contextual* (que sin embargo tuve en cuenta), atento la focalización en las posibilidades de articulación de una semiótica visual y el alcance de sus herramientas. Una proposición de «lectura» semiótica expandida debería denunciar con qué otras «lecturas» discute y no sólo en el ámbito disciplinar de la teoría del arte sino en el de las ciencias sociales en general. Cabe aclarar que en nuestro país, los desarrollos más exhaustivos de la problemática nacionalismos (espacio en el que hemos ubicado el corpus) han sido emprendidos en el ámbito de la Historia y han dado lugar a una profusión de discusiones encontradas. Aquí se manifiesta la necesidad de presentar marcos teórico-metodológicos rigurosos que eviten la omisión de lo visual en tales «lecturas» o la reconducción simple a la ilustración de las mismas.

Cabe señalar a modo de conclusión la propuesta de articulación de estas herramientas en el ámbito de una semiótica de las pasiones. En este trabajo me referí a uno de los modos de producción signica que propone Eco, tal el que se define por su programación para estimular la activación de receptores afectivos y para dar un «perfil» (no una multiplicidad) de algo. Estos estímulos (programados) bien podría denominarse «emociones» (programadas), «surgen cuando nuestra atención se dirige fuertemente hacia circunstancias complejas e inconcebibles» (Peirce CP 5.292). La perspectiva fuertemente peirceana de Eco habilita esta relación. Es más, Peirce afirma:

(...) una emoción es siempre un simple predicado sustituido mediante una operación de la mente por un predicado altamente complicado. Ahora bien, si consideramos que un predicado muy complejo requiere de explicación por medio de una hipótesis, que esta hipótesis tiene que ser un predicado más simple que sustituya al complejo, y que una hipótesis, estrictamente hablando, es algo difícilmente posible cuando tenemos una emoción, resulta muy patente la analogía de los papeles realizados por la emoción y la hipótesis. Hay, es verdad, esta diferencia entre una emoción y una

hipótesis intelectual, que en el caso de esta última tenemos razón para afirmar que con independencia de a qué pueda aplicarse el predicado hipotético simple el predicado complejo es verdad de ello; *mientras que, en el caso de una emoción, esta es una proposición de la que no puede darse razón alguna, sino que está determinada meramente por nuestra constitución emocional (...)*(1868 CP 5.292).

Si bien Peirce se explaya en las distinciones entre sensaciones, emociones (pasiones)<sup>15</sup> y pensamientos; nos interesa destacar aquí que las emociones/pasiones producen «amplios movimientos del cuerpo y afecta el flujo del pensamiento fuertemente» (a diferencia de las sensaciones).

Deleuze por su parte, conforme antes consignamos (*cf.* Introducción) acentúa el aspecto pasional en su noción de agenciamiento maquínico (1980).

Pues bien: la meditación sobre las nociones de afección/afectación (entre cuerpos (conciencias) deviene clave en una *semiótica de las pasiones* y en el ámbito de lo visual, resulta de interés indagar cómo funcionan. Convocan a una concepción de *estética* entendida como teoría de la sensibilidad tal como se la ha reflexionado en el ámbito del *primer programa semiótico* (Mancuso 2010). En efecto, su consideración como ciencia de los ideales (*i.e.* del interés sígnico), como «*espacio en que se disputa el criterio de verosimilitud*» (Mancuso 2010:113), conlleva la admisión de que:

(...) cualquier proposición podría convertirse en ideal si una comunidad lo considerase tal. En la semiosis todo es teóricamente posible, no hay nada irreversible a condición que nuestras prácticas sígnicas se desarrollen en ese sentido. Por ello es necesario explicitar el ideal que este ámbito de la semiosis considera deseable y darle espesor estético, es decir *sensible y pasional*. Peirce [y también Gramsci] admite que el modo de transmisión de las ideologías no es ni primaria ni fundamentalmente racional sino estético. La estética es la ciencia de los ideales, es ahí donde se enquistan, no en una razón universal (...) (*Ibid* 2010:115).

Lo anterior, se corresponde con la propuesta general de una semiótica interesada en trabajar con las interdefiniciones a los efectos de la reconstrucción de los criterios de pertinencia (Prieto) para formar en cada ocasión el significado de los textos (*cf.* también Fabbri 1997 (1998):47).

Al respecto, se ha sostenido que:

---

<sup>15</sup> La lectura de «Algunas consecuencias de cuatro incapacidades» (particularmente CP 5.292-94), permite entender la referencia a Peirce a las emociones como «pasiones».

(...) todo conocimiento está implicado en una práctica. Puesto que, de otro lado, toda práctica –comprendida la práctica de comunicación– implica evidentemente una cierta manera de conocer la realidad sobre la cual opera, conocimiento y práctica –es decir, conocimiento y función– están inseparablemente ligados; y por tanto, la estructura que determina una manera de conocer no es jamás una estructura simplemente determinante de esa manera de conocer, sino siempre una estructura que (como la lengua) hace posible al mismo tiempo una práctica (Prieto 1975:12).

Indagar la formación histórica «nacionalismos» *con* y *en* las imágenes puede resultar un programa de investigación pertinente para semiotizar el «estrato» en el que tales agenciamientos se han formado. Lo pasional se resiste a la semiotización (no obstante como permanece en la semiosis, genera prácticas) y en esta formación histórica en particular parecería ser una estrategia privilegiada en las imágenes (aún cuando la lectura del efecto o de la institución del código aquí propuesta, no fuera suficientemente convincente, el estímulo programado para ese o cualquier otro es difícilmente eludible; todavía hoy, estas imágenes inquietan con sus estrategias de *visibilidad* y *decibilidad* de La Nación). En realidad es una estrategia estética en cuanto proceso que garantiza la perduración de determinados «relatos» que legitima, en definitiva, una ideología, *i.e.* una práctica. ■

*Agradecimiento:* a los herederos de la obra y archivo de J.A. Ballester Peña, especialmente a Alejandra Delgado González Paz quien me posibilitó el acceso a los dibujos y realizó las fotografías de los mismos, aquí reproducidos.

**REFERENCIAS**

- BACHTIN Michail M.  
 [1979] *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moscow: Iskusstvo, (tr.esp.: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982).  
 [1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
- BARBERO María Inés y DEVOTO Fernando  
 1983 *Los nacionalistas (1910-1932)*, Buenos Aires: CEAL.
- BUCHRUCKER Cristian  
 1987 *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial*, Buenos Aires: Sudamericana.
- CULLER Jonathan D.  
 1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Ithaca: Cornell Univ. Press, (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
- DARD Olivier  
 2011 «Comentarios», en MALLIMACHI Fortunato y CUCCHETTI Humberto (comps.) *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla, pp.267-78.
- DELEUZE Gilles  
 (1978) *En medio de Spinoza*, Buenos Aires: Cactus, 2005.  
 1986 *Foucault*, París: Minuit; (tr. esp.: *Foucault*, Buenos Aires: Paidós, 1987).
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix  
 1980 *Mil Plateaux*, París: Minuit; (tr. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2002, 5º ed.)
- ECO Umberto  
 1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani (secondo edizione modificata: 1967, sulla base dell'edizione in francese, 1965, 1971, quarta edizione modificata 1976); (tr. esp.: *Obra abierta*, Barcelona: Lumen 1986).  
 1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000).  
 1979a «Prospettive di una semiótica delle arti visive», in *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano: Feltrinelli, pp. 69-83; (tr. esp.: "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", *Revista de Estética*, 2, 1984: 5-14)  
 1979b *Lector in fabula*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999 4º ed.)  
 1990 *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992).  
 1992 *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press; (tr.it.: *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano: Bompiani, 1995).  
 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorinco*, Barcelona: Lumen, 1999).
- FABBRI, Paolo  
 1998 *La svolta semiótica*, Roma-Bari: Laterza; (tr.esp.: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 1999).
- GRUPO μ  
 1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París: Seuil.
- GUATTARI Félix  
 (1995) *Cartografías del deseo*, Buenos Aires: La Marca.
- LOTMAN Iuri  
 1981 «Semiotika kul'tury i poniatie teksta», in *Semeiotiké*, 12:3-7; (tr. esp.: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», en *La semiosfera I*, Madrid: Cátedra, 1996: 77-82).

- MALIMACCHI Fortunato, CUCHETTI Humberto (comps.)  
2011 *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla.
- MANCUSO Hugo R.  
2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.  
2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.
- PEIRCE Charles S.  
[1934] «Some Consequences of Four Incapacities» in *Collected Papers*, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, vol. 5. 292; (tr. esp.: «Algunas consecuencias de cuatro incapacidades» en *Charles S. Peirce. El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, José Vericat (trad., intr. y notas), Crítica: Barcelona 1988, pp. 88-122).
- PRIETO, Luis J.  
1975 *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, París: Minuit; (tr. esp.: *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).
- RUIZ GIMENEZ Laura  
1993 «La política mirada desde arriba. Las ideas del diario LA NACION, 1909–1989. Reseña. Roberto Sidicaro Editorial Sudamericana, Colección Historia y cultura, Buenos Aires, 1993», *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, (en línea), julio-diciembre, vol 4, N° 2 (citado noviembre de 2011), disponible en <[http://www.tau.ac.il/eial/IV\\_2/jimenez.htm](http://www.tau.ac.il/eial/IV_2/jimenez.htm)>
- SIDICARO Roberto  
1993 *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario LA NACION, 1909 - 1989*. Buenos Aires: Sudamericana.
- WITTGENSTEIN Ludwig J. J.  
[1953] *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Oxford University Press; (tr. esp.: *Investigaciones filosóficas*, Mexico: UNAM, 1986, Barcelona: Crítica, 1998).

[Full paper]

## Del periodismo a la historia: Alex Viany y Domingo Di Núbila

CLARA KRIGER  
FFyL - UBA  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** Entre 1959 y 1960 la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila y la *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viany inician la historiografía del cine en la región exponiendo de manera cronológica la filmografía que ambos países desarrollaron en la primera mitad del siglo XX.

Ambos autores aprovechan sus prácticas como periodistas especializados en cine para proponer un discurso de mayor alcance. Transforman la crónica en diagnóstico de situación, poniendo sobre el tapete un punto de vista sobre la producción fílmica y sobre el mercado local.

Frente a la pregunta que surge acerca de la coincidencia temporal en el surgimiento de las dos historias, las respuestas que se ensayan demuestran que ambos escritores tienen como propósito delinear un futuro para los cines de sus países, que se encuentran en medio de una fuerte crisis industrial, y lo hacen sosteniendo las tradiciones y vislumbrando la llegada de la modernidad.

Este artículo tiene como objetivo poner en diálogo estos dos textos canónicos, teniendo en cuenta los distintos marcos históricos, culturales e ideológicos desde donde parten sus autores. A pesar de las diferencias se subraya que ambos textos se preocupan centralmente por los procesos de industrialización, el rol del Estado frente al sector y la posibilidad de distinguir un canon estético nacional.

**Palabras claves:** Cine argentino – Cine brasileño – Historiografía.

### From Journalism to History: Alex Viany and Domingo Di Núbila

**Summary:** Between 1959 and 1960 the *Argentine Film History* by Domingo Di Nubila and the *Introdução ao Cinema Brasileiro* by Alex Viany begin to historiography of cinema in the region, exhibiting in chronological order the films that both countries developed in the first half of the twentieth century.

Both authors take advantage their jobs as cinema journalists to propose a broader discourse. They transform the chronic into an analysis of the situation, putting on the table a perspective on the productions and the local market.

To the question that arises about the coincidence of timing in the emergence of the two histories, the answers show that both writers are intended to outline a future for the cinema of their countries, when they are in an industrial crisis, with a mix of traditions and modernity.

This article aims to bring into dialogue the two canonical texts, taking into account that their authors have different historical, cultural and ideological frames. Despite the differences is necessary to highlight that both texts are concerned centrally about the processes of industrialization, the role of the State in relation with this sector and the possibility of distinguishing a national aesthetic canon.

**Key words:** Argentine cinema – Brazilian cinema – Historiography.

---

Hacia finales de la década de los cincuenta surgió la preocupación por confeccionar las historias de las distintas trayectorias cinematográficas nacionales en Latinoamérica. Entre 1959 y 1960 se publican los dos primeros relatos históricos sobre el cine argentino y brasileño, la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila y la *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viány. Ambos libros tuvieron una fuerte gravitación en las historiografías que se desarrollaron posteriormente, generando debates e instalando hipótesis que luego fueron retomadas por un gran número de estudiosos en el área. Aún hoy, a más de 60 años de su aparición continúan siendo citados como fuentes ineludibles.

Luego, en 1969, Emilio García Riera comenzó a publicar en México su *Historia documental del cine mexicano*, dando inicio a la historiografía del cine desarrollada en el marco académico latinoamericano.

Parece comprensible que las historias del cine surgieran en los tres países de la región que habían desarrollado, en mayor o menor medida, una industria cinematográfica local, pero la pregunta que surge es acerca del momento elegido para esta producción historiográfica. ¿Por qué en Brasil y Argentina hacia fines de la década de los cincuenta dos periodistas deciden dar cuenta de la historia del cine de cada país?

Es posible que la respuesta se halle en el grado de incertidumbre en que estaban sumidos ambos campos cinematográficos por esos años. Mientras transitaban los últimos tramos de las formas clásicas de producir y representar, aún el futuro no se presentaba delineado. La década de los cincuenta fue sin dudas un período de transición entre las viejas estructuras y la modernización, e implicó una crisis conceptual que obligaba a pensar nuevamente cuales eran los objetivos y las formas del futuro cine nacional. Pensar el futuro del cine implica necesariamente establecer un relato de su pasado, y eso es lo que se puso en marcha por esos años en Brasil y Argentina.

El objetivo en este artículo es poner en diálogo los textos de Viány y de Di Núbila, teniendo en cuenta los distintos marcos históricos, culturales e ideológicos desde los que parten sus autores. Esta imprescindible tarea de lectura comparada nos permitirá entender los desarrollos desiguales de las cinematografías argentina y brasileña, pero también las caracterizaciones compartidas. En ese sentido es necesario abordar los textos que han tenido peso a la hora de conceptualizar la producción de cada uno de sus países para revisar de qué manera se construyeron los imaginarios sobre los comienzos, las formas de desarrollo y la reconversión de la industria cinematográfica en los países de la región.

### **De dónde vienen y a dónde van**

Para encontrar algunas claves de lectura en los textos elegidos es necesario cruzar sus elocuentes prólogos con algunos datos de las trayectorias profesionales de ambos autores.

Domingo Di Núbila tenía una larga trayectoria como periodista especializado en cine cuando comienza la tarea de escribir la *Historia del Cine Argentino* que tarda cuatro años en completar. Sus aportes comenzaron a principios de la década del '40 en el periódico *Cine*, a lo que se sumó el programa radial *Diario de Cine* de Radio Belgrano y el semanario *Heraldo del Cine*.

En los primeros renglones del prólogo explicó que escribir este libro fue uno de sus más tempranos propósitos, por eso durante veinte años acumuló una notable cantidad de material y experiencias. Además utilizó como fuentes para su trabajo, artículos y archivos de las publicaciones *Cine* y *El Heraldo del Cine*, pero salvo excepciones no dialogó con otras producciones intelectuales. Es interesante notar que en Argentina no se había escrito ningún texto que pudiera pensarse como un antecedente de su libro<sup>1</sup> y que además el autor no hacía referencia a las historias del cine que se habían escrito en Europa y Estados Unidos.

Según lo expresado en el prólogo la decisión de escribirlo se produjo en 1956, cuando «al caer el peronismo se desató una violentísima polémica en la cinematografía argentina» (1959:7) y se vislumbró la necesidad de brindar información útil a los jóvenes para entender el «problema del cine argentino» (*Ibíd.*) y a los profesionales establecidos para orientarlos en sus críticas.

Aunque no se conozca ninguna militancia política de Di Núbila, es posible rastrear en el texto explícitas menciones antiperonistas que eran de uso frecuente en la época, como caracterizar al período peronista en términos de «dictadura» (1960:194).

Alex Viany, por su parte, hacia 1959 contaba con una larga trayectoria en el campo cinematográfico en su calidad de crítico y cumpliendo distintos roles en la producción como realizador, guionista, productor, entre otros. Según Arthur Autran (2003) Viany volvió a Brasil en 1948, después de haber trabajado cerca de cuatro años en Hollywood como corresponsal de *O Cruzeiro* y traductor de filmes norteamericanos al portugués. Durante su estadía en Estados Unidos aprovechó para profundizar sus conocimientos cinematográficos, haciendo cursos, leyendo revistas y libros que eran de difícil acceso en Brasil y también trabajando junto a Vinicius de Moraes quien ejercía entonces el cargo de vicedónsul en Los Ángeles.

Su vuelta estuvo motorizada por un sentimiento de desencanto frente a la industria hollywoodense que pasaba, según sus palabras, por «la mayor crisis de su historia» (Autran 2003:28), dada por la baja calidad de los filmes, la competencia de la televisión y por los problemas que debían enfrentar en el ámbito de la exhibición y la comercialización.

---

<sup>1</sup> El único estudio sobre cine argentino fue el realizado por Juan Garate, quien realizó su Tesis en la Facultad de Ciencias Económicas (Universidad de Buenos Aires), *La industria cinematográfica argentina* (Buenos Aires: mimeo, 1944).

La relación con Vinicius influyó fuertemente en su preocupación por los vínculos del cine con la política desde una perspectiva de izquierda, por esos años sin respaldo teórico ni adhesión institucional. Sin embargo poco después de escribir el libro, que es objeto de este análisis, se afilió al Partido Comunista en San Pablo.

Sus vínculos intelectuales se revelan mediante citas, epígrafes y diferentes menciones, como las tomadas de Álvaro Lins en las que proclama la necesidad de realizar un nacionalismo en literatura y cine, o de Noel Rosa (autor de la canción *São Coisas Nossas*) que hacen referencia a las tradiciones nacionales y populares.

En concordancia con las ideas marxistas de Viany, *Introdução* se enrola en la tradición historiográfica de George Sadoul<sup>2</sup> explorando la producción cinematográfica en su conjunto y en su relación con la sociedad. En el prólogo presenta los antecedentes de su trabajo historiográfico planteando que se basa en sus artículos previos y sobre todo se hace eco de una buena cantidad de trabajos críticos de diversos autores que previamente habían discutido diferentes aspectos o áreas de la historia del cine brasileño.<sup>3</sup>

Es obvio que ambos autores pertenecen a tradiciones ideológicas e intelectuales distintas, pero sin embargo ambos entienden que en ese momento es necesario construir una historia del cine nacional que funcione como herramienta básica en la creación de un objeto, un objeto que va más allá del corpus fílmico, un objeto en el que se mixturán un conjunto de producciones, causalidades y una red de debates y tensiones entre las fuerzas que se ponen en juego. Ambos quieren contribuir a la toma de conciencia de lo que pasó hasta ese momento, porque creen que el desconocimiento de ese pasado puede condicionar un futuro para la actividad, y es notable que hayan dejado indicadores de esta toma de conciencia en sus prólogos. Viany dice que hace un «livro-piloto» que será la base de un futuro trabajo más metódico más equilibrado, más crítico (1959 [1993]:16), mientras Di Núbila expresa que su propósito fue «crear un primer estudio troncal del cine argentino y abrir los caminos para futuros estudios más detallados» (1959:7).

Para Viany es importante volver al pasado y a las tradiciones populares en las que se asentaba el cine brasileño para conjurar la experiencia reciente de un tipo de industrialización concebida en la obturación del pasado, propuesta por la empresa Vera Cruz. Para Di Núbila la vuelta al pasado estaba signada por la necesidad de anclar en una producción consistente, justo en el momento en

---

<sup>2</sup> George Sadoul fue uno de los historiadores del cine más trascendentes de posguerra. Su ideología marxista le hizo observar tanto los aspectos vinculados a la producción cinematográfica como las vinculaciones de la imagen con la sociedad, las posibles manipulaciones políticas, religiosas o morales que convierten al cine en un poderoso medio de persuasión, e incluso de alienación. En 1949 publica en francés su *Histoire générale du cinéma*.

<sup>3</sup> Para ampliar ver «As Historias do Cinema Brasileiro» (Autran 2003:131-61).

que el campo cinematográfico argentino se diluía en el interregno de un orden que moría con la caída del peronismo y otro que tardará en ponerse en marcha.

Para dimensionar la importancia de estas obras es crucial tener en cuenta que recibieron un reconocimiento institucional, tanto por parte de las instituciones del Estado como de aquellas legitimadoras del campo. La publicación brasileña fue editada por un órgano oficial, el Instituto Nacional del Libro; y la argentina también fue patrocinada por una institución estatal, el Fondo Nacional de las Artes y presentada en el Festival Internacional de Mar del Plata.

Ahora bien, veamos de qué manera concibieron sus libros estos autores. La construcción de ambos es cronológica y teleológica. Mientras Viany utiliza la metáfora de la evolución humana planteando una periodización que propone la infancia, adolescencia y la edad adulta del cine brasileño (los capítulos del libro se llaman: «A infância não foi risonha e franca», «No princípio era o verbo», y «Viagem (com escalas) á terra de Vera Cruz»),<sup>4</sup> Di Núbila entiende que el período silente del cine argentino es una «prehistoria» y luego, cuando pasa al sonoro; estructura su trabajo en capítulos que dan cuenta –año por año– de la producción generada en el ámbito de la ficción.

Los dos tomos de Di Núbila giran fundamentalmente en torno de una selección de películas estrenadas que se distinguen por algún elemento técnico o por su popularidad, o responden a gustos personales del autor. En el final de cada capítulo y sobre todo en el final de cada tomo se pueden leer textos que analizan las distintas cuestiones de orden económico, político y artístico que para Di Núbila conformaban el «problema del cine argentino».

El diseño en dos tomos tuvo que ver por un lado con una necesidad concreta, Di Núbila debía entregar una parte de su trabajo para ser presentada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pero a la vez proponen una periodización que puede leerse en relación con las ideas del autor sobre el rol del Estado y de la empresa privada en el marco de ese sector industrial.

El libro de Viany propone otro formato. Aunque hace un *racconto* de la producción brasileña señalando acontecimientos, personalidades y filmes, no se centra en ellos sino que prefiere examinar la constitución y el desarrollo de los distintos agentes de la industria, y de su funcionamiento en el marco de la economía nacional. Sin duda Viany, por su formación marxista, tiene una mirada más estructural de las producciones culturales.

La *Introdução ao Cinema Brasileiro* recorre en sus tres capítulos centrales una periodización que se asienta en los proyectos industriales que Viany bosqueja, dando cuenta de los fenómenos producidos en distintas regiones del país. En muchos casos los análisis que vinculan estructura y superestructura se mixturán con las condiciones creadas por ciertas conductas individuales. Este

---

<sup>4</sup> Para profundizar ver Jean Claude Bernanrdet (1995).

*mix* de razonamientos logra complejizar las explicaciones en las que juegan tanto motivaciones económicas del sistema como las inflexiones de personalidad de ciertos agentes.

Como se verá seguidamente estos dos intelectuales hicieron un diagnóstico –que se tocaba en muchos puntos– acerca de los problemas que aquejaban al sector cinematográfico en cada país. Sus diferentes perspectivas ideológicas se hacían evidentes frente a la formulación de las hipótesis que intentaban explicar las causas y consecuencias de los mismos y también frente a las posibles soluciones. Pero a pesar de todo coincidían en que la problemática del cine giraba en torno a estos cuatro elementos centrales:

- Falta de inversiones que mantuvieran una aceptable actualización técnica de los estudios y laboratorios
- Modalidades erradas en la articulación del negocio cinematográfico
- Inadecuada relación de la industria con el Estado
- Debilitamiento en la potencia de temáticas y formas narrativas nacionales y populares.

### **La industria en el centro de las preocupaciones**

Todos los análisis y planteos de Di Núbila y Viany giraban en derredor de los proyectos de industrialización del sector, las problemáticas que se presentaban, los impedimentos para la construcción de una industria sustentable y el papel fundamental que jugaba o que debía jugar el Estado en términos de regulación y protección del universo del cine en cada país.

Como se verá, otro aspecto de la producción industrial del que se ocuparon ampliamente estos libros estuvo referido a las características estéticas propias de cada cinematografía nacional, sus constantes, sus tradiciones, su vinculación con el teatro y las músicas populares.

Los dos autores presentaron un diagnóstico preocupante en el momento de la escritura de sus relatos históricos. Mientras la crisis brasileña se derivaba de la imposibilidad de consolidar un sistema industrial de producción, la argentina se vinculaba al aumento de costos de producción acompañado por una escasa masa crítica de espectadores.

Alex Vianny constituyó su narrativa histórica a partir de dos ejes: la falta de industrialización y la formación de un canon artístico. Sus argumentaciones giraron en torno a la *brasilidad* que debería identificarse en las películas como factor desencadenante de una posible industria local. En la etapa del cine mudo señaló las dificultades para concretar una producción estable debido a que el mercado estaba casi totalmente tomado por los filmes norteamericanos, situación que compartía con los demás países de América Latina. De todos modos, Viany destacó el hecho que las películas brasileñas mudas se

ocupaban de incluir lo nacional en la ambientación y en la tematización de personajes y situaciones típicos del país.

Luego consideró que en el período que abarcaba desde las primeras experiencias sonoras de la producción nacional hasta la aparición de la empresa Atlántida, el impedimento central para la puesta en marcha dejó de ser el monopolístico circuito de distribución para centrarse en la ausencia de la tecnología sofisticada y la inversión financiera que la hiciera posible. Analizando ese período productivo atribuyó un papel esencial a la música, destacando que la samba tuvo el propósito de transmitir al cine su significado popular. Para Viany la samba trajo al cine lo brasileño de la cultura popular y los tipos populares urbanos, aunque sostuvo que la falta de cuidados en la calidad de estas películas atentaba contra la posibilidad de una industrialización más sólida.

Con la aparición de la empresa Vera Cruz, a finales de los cincuenta, Viany planteó la existencia de un tercer momento de un proyecto de industrialización, esta vez con fuertes visos de realidad. Sin embargo criticó el desempeño de Vera Cruz, personificada en Franco Zampari, porque procedió a una industrialización desconectada del pasado del cine local y atribuyó esa actitud a la participación de extranjeros no «ambientados». Aunque nunca definió concretamente que significaba el término «ambientado» lo aplicó a los realizadores, productores y guionistas extranjeros que no lograron integrarse a una «evolución orgánica» en el marco de la creatividad. Según Autran (2003: 222), a lo largo del libro, la *brasilidad* es también entendida como «nacional-brasileño», «nacional popular», «típicamente brasileño» o «legítimamente brasileño» y sería la pieza clave para la constitución de un canon artístico. Es en este sentido que le dio importancia a la chanchada sin negar sus limitaciones ideológicas y estéticas.

En suma, Viany creía que la falta de relación con la *brasilidad* de los funcionarios de Vera Cruz, sumada a una creciente penetración de los monopolios extranjeros había provocado el fracaso de los intentos de industrialización de los años cincuenta, haciendo que la actividad volviera a fojas cero. Es interesante señalar que Viany relacionaba los problemas de la industria del cine con los que afectaban a los otros sectores de la economía, por lo que afirmaba que las fuerzas que intentaban impedir la exploración del petróleo en el país estaban íntimamente ligadas con las agencias del monopolio extranjero («especialmente de los norteamericanos») que dominaban el campo de la distribución. De esa forma se había dado origen a «un legítimo cartel con la engañosa Asociación Brasileira de Cine (La AABC nada tiene de brasileña, congrega a todos los distribuidores de filmes norteamericanos en Brasil.» (1959 [1993]:116).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> «(...) formando un legítimo cartel na enganosa Associação Brasileira de Cinema». «A AABC nada tem de Brasileira congregando todos os distribuidores de filmes norteamericanos no Brasil».

En el caso del relato histórico que escribe Di Núbila sus hipótesis sobre la industria están regidas por otro tipo de convicciones políticas. Aunque se verá que el autor explica la periodización escogida en relación con un ascenso y un decaimiento del cine argentino, a partir de una lectura atenta de la obra completa es posible conjeturar que el criterio que determinó la división en dos tomos es la diada *libre empresa* en oposición a *proteccionismo estatal*.

Así se observa que en el primer tomo el autor hacía una defensa del período en que el cine argentino se producía en el marco de la libre empresa, es decir sin ningún tipo de regulaciones estatales. Para Di Núbila la industria funcionaba gracias a la competencia entre privados, ya que de ese modo los estudios cinematográficos debían esforzarse por ser competitivos en calidad y cantidad frente al conjunto de espectadores que finalmente premiaban o castigaban las propuestas.

En el primer tomo también reconocía una primacía en el mercado de filmes estadounidenses, así como la predominancia de una manera de articular la distribución y comercialización perjudiciales para la producción nacional, pero sin embargo no hacía una lectura macroeconómica de esos fenómenos. Dado que no concebía el problema del cine en la región como parte de un problema más global de la economía de los países periféricos, sus propuestas de solución se vinculaban más con acciones inteligentes que el sector podía y debía poner en marcha para mejorar su posición en el mercado.

Este tomo describe el proceso de industrialización desde el período silente hasta 1942. Según el autor el cine argentino industrial había vivido la «época de oro» a partir de buena parte de su corpus fílmico girando en torno de temáticas populares y típicamente argentinas, llevadas a la pantalla según el modelo de representación hollywoodense.

Lo que Viany llamó «canon estético» es similar a lo que Di Núbila denominó «orientaciones temáticas» o «las diversas tendencias, que algún día se llamarán escuelas de nuestro cine» (1959:7). En ese sentido, argumentó que en esa exitosa primera etapa la industria local logró definir «orientaciones temáticas» con un perfil reconocible y por eso mismo exportable. Entre estas orientaciones se contaban la social folklórica, la popular suburbana (emparentada con el sainete y seccionada en dramas, comedias y óperas y operetas tangueras), la popular campera, la aventura histórica. Al final de ese período «ninguna barrera de orden técnico o profesional se opuso al despliegue del talento creador de nuestros cineastas» (1959:222).

El segundo tomo de la *Historia del Cine Argentino* parte de 1943, año en que según el autor comienza a notarse una decadencia vinculada a diversos factores. Uno de ellos es la escasez de película virgen (como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial) que produce el cierre o semiparalización de algunas empresas. Di Núbila retomó allí argumentaciones simplistas para explicar la pérdida de los mercados en el exterior a manos del cine mexicano, tomando

nota de la política errónea que se daba el sector en el ámbito de la comercialización, pero atribuyendo especialmente el fenómeno a que los espectadores no podían identificarse con los argumentos de las películas argentinas porque eran repetitivos o adaptaban famosas obras extranjeras «sin sabor local». Esta caracterización no tomaba en cuenta que el cine mexicano compraría en gran medida con el argentino esos problemas en los formatos narrativos.

Para entender lo que subyace en la periodización aplicada es necesario recordar que no existe en el libro ninguna justificación explícita acerca de las razones que determinaron el inicio del tomo en el año 1943. Es por ello que en el marco de las hipótesis de lectura que se siguen sobre esta obra parece pertinente mencionar que en 1943 se abre una nueva etapa en la relación del cine con el Estado. Poco antes de asumir la presidencia Edelmiro Farrell, se firma el Decreto N° 18.406 con el que se crea la Dirección General de Espectáculos Públicos (que tomaría el vínculo con la comunidad cinematográfica) dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación. Esta operación, que se hace efectiva en 1944, es considerada como el puntapié inicial de la reorganización gubernamental y el proteccionismo estatal que sería reciclado y ampliado por el peronismo.

De este modo es posible entender que el segundo tomo de Di Núbila está dedicado a la etapa industrial que transita bajo la protección de una amplia red de legislaciones y regulaciones desplegada a favor del sector, acompañada de subsidios y créditos blandos para la producción. Las críticas de Di Núbila se centraron en la «aplicación indiscriminada» de dichas políticas a las que responsabilizó por el marcado deterioro de la industria. Según el texto, la curva descendente, íntimamente ligada a la esclerosis de los relatos, no se detendría hasta fines de la década de los cincuenta, o sea hasta que en 1957 se dictara una nueva ley de cine que cambiara las reglas de juego.

En la década de los cincuenta parecía imposible que un historiador del cine no reflexionara respecto del papel que el Estado debía jugar en relación con la industria cinematográfica, es por eso que en los libros que estamos analizando ese punto adquiere una fuerte relevancia.

Como se observó, Domingo Di Núbila se muestra desde el inicio contrario al estatismo aunque hacia el final del segundo tomo reconoce que la gestión del Estado es imprescindible para la subsistencia de los cines nacionales. Así propone imitar la gestión mexicana en la creación de oficinas de exportación y construcción de instalaciones cinematográficas estatales, antes que poner en marcha un plan de subsidios porque «todo subsidio encierra una semilla de corrupción presta a brotar al menor toque de deshonestidad, y si ello llegara a ocurrir, los beneficios se evaporarían tan rápidamente como en la época peronista» (1960:248).

Para Alex Viany las cosas son muy diferentes, en principio porque dada su orientación política es posible que confiara más en la capacidad de gestionar en favor de la cultura y el arte, por parte del Estado que del libre mercado.

A lo largo de su trabajo reclamó una mayor atención del Estado al cine y destacó las resoluciones de los Congresos Nacionales de Cine Brasileño que tuvieron mucha influencia en la legislación que se estaba tramitando en el Congreso Nacional. Viany esperaba que el Grupo de Estudios de la Industria Cinematográfica, ligado a la Presidencia de la República, presidido por el ministro de Educación y Cultura, propusiese leyes organizando la actuación de las productoras, distribuidoras y profesionales extranjeros en Brasil. También proponía ampliar la obligatoriedad de exhibición de filmes nacionales porque pensaba que esa era la principal vía de acceso de la producción brasileña al mercado interno. En 1959 Viany repetía los mismos argumentos de los legisladores peronistas de 1946 cuando aseguraba que no le importaba la baja calidad media de los filmes porque creía que de la cantidad saldría la calidad.

En este punto las diferencias entre los textos son importantes, parten de concepciones políticas diferentes y se vinculan a las lecturas que cada autor hace de las distintas experiencias que releva en su país. Como se dijo, hacia fines de la década de los cincuenta las industrias cinematográficas de Brasil y de Argentina estaban atravesando momentos que parecían muy diferentes, pero a la vez se encaminaban en direcciones similares. Es que también en el ámbito del cine se observa que se trata de «un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo» (García Canclini 1990:23), por lo tanto mientras Brasil avanzaba hacia la modernidad cinematográfica sin haber podido consolidar previamente una etapa industrial, Argentina entraba en un proceso de reconversión industrial que se encaminaría en la misma dirección, después de haber sostenido uno de los dos importantes polos productivos de la región. Retomando la noción de modernidad híbrida de García Canclini (1990) es necesario recalcar que estas maneras contradictorias y desiguales que adquirieron los procesos de modernidad y modernización en América Latina, determinarían también propuestas estéticas singulares por su mestizaje e hibridez.

### **A caballo de las dos épocas**

Esta breve reseña de los conceptos centrales que trabajan las dos primeras historias del cine de la región nos muestra claramente que sus autores navegaban un escenario de crisis y transición.

Las diferencias de partida están a la vista. Viany parece más preparado ideológica e intelectualmente para hacer una lectura macro de las situaciones, definir el problema cinematográfico en el contexto de los conflictos de poder que generaban los monopolios y las condiciones de periferia en que se

encontraba Brasil tanto en lo político como en lo económico. Por el contrario Di Núbila solo piensa los problemas políticos en términos de las intenciones de los actores sociales, sin relacionar la problemática de la industria del cine con otras industrias, ni con la estructura general de la economía y la política local e internacional.

A pesar de ello y de las diferentes estructuras que asumen los relatos es notable la coincidencia en los objetivos y en algunas de las conclusiones alcanzadas. Tanto Viany como Di Núbila fueron concientes de que estaban a las puertas de una nueva época para los cines locales y entendieron que instaurar una narración histórica del pasado de la actividad determinaría la visión de un futuro posible.

Paranaguá (2000) señaló muy sagazmente la operación que ambos realizaron al analizar el pasado describiendo el fracaso industrial del sector cinematográfico en cada país. Esos discursos originaron una cierta melancolía en el reclamo por lo que debió haber sido y no fue. En los dos países la crisis de la industria daba paso a la generalización de las producciones independientes que no debían afrontar costos fijos de mantenimiento de personal y posibilitaban que los jóvenes cineastas pudieran convertirse en productores de sus propios proyectos. De todos modos los autores eran concientes de que no podrá existir el cine independiente del Estado a menos que las películas nacionales logran ser exportadas de manera sistemática. Viany más que Di Núbila vislumbraba que la actividad cinematográfica de los países periféricos dependerá en adelante de la voluntad estatal.

Aquí los textos presentaron una paradoja cuando culminaron sus propuestas con una prédica en favor de la industrialización local. Por un lado se expidieron a favor de la producción independiente ya que, según afirmaban, la industria del cine no era viable en los términos en que se la concebía hasta la década de los cincuenta en ningún país, pero por otro lado seguían soñando con estudios cinematográficos competitivos.

Cuando Di Núbila se refería a la saludable atomización que implicaba la producción independiente en Argentina, reconocía que se había producido en nuestro cine un fenómeno que calificaba de «mundial» y se derivaba en parte de la contracción de ciertos mercados, y en otra parte de los mayores costos y de la creciente fuerza de la televisión (1960:246). Sin embargo seguía reclamando por una política industrial de estudios cinematográficos ya fueran estatales o privados, es decir por la instalación de una empresa con dimensiones y funciones que parecían obsoletas frente a las necesidades que él mismo describía. En síntesis, mientras definía que la realidad de producción vigente estaba compuesta en su mayor parte por películas en blanco y negro que pudiesen recuperar la modesta inversión en el mercado doméstico, o por contadas películas internacionales en cinemascope y color, para las que se requería de un sistema de coproducción capaz de interesar al público

extranjero, seguía impulsando la instalación de importantes estudios que produjeran según una modalidad parecida a la de un pasado que nunca volvería a repetirse (Di Núbila 1960:246-52).

De igual forma, Viany dedicó la última parte de su libro a contar las nuevas experiencias de los jóvenes realizadores que trabajaban por fuera del proyecto de Vera Cruz, de manera independiente, y a las propuestas de coproducciones. Es decir que daba cuenta de un complejo universo de propuestas que excedían a la conformación de una industria tradicional. Sin embargo, al mismo tiempo, planteaba que la súbita y vertiginosa industrialización de Brasil creaba para el cine condiciones favorables que sumadas al aumento de la producción de filmes, pondría en breve al cine brasileño en el camino de la *industrialización total* (la cursiva está señalada en el texto original).<sup>6</sup>

Esta paradoja es un signo muy claro que revela a estos autores como los encargados de conceptualizar el cine en la transición. Piensan teleológicamente en el futuro, pero sin desprenderse de las tradiciones del cine industrial que les parecen irremplazables. Perciben que emerge un nuevo escenario productivo en el que la industria seguramente adquirirá una fisonomía muy diferente, pero también se aferran a lo único que bien o mal satisfizo hasta ese presente las apetencias de entretenimiento y gozo de los públicos masivos.

Unos años más adelante, ya instalada la modernidad cinematográfica en Brasil y en Argentina, los relatos históricos sobre cine impugnarán la etapa industrial y por lo tanto rechazarán toda posibilidad de resucitarla.

Otra característica distintiva de estos textos es que no intentan presentarse como relatos neutros, objetivos y cerrados, producidos con el objeto de acrecentar el conocimiento en el área cultural. En los prólogos se presentan como primer ejercicio historiográfico que invitan a una continuación, con lo que claramente además de ofrecer sus producciones se proponen abrir un camino. Pero no lo hacen como escritores sino como militantes del cine, ya que hacen mención del motor pasional y político que está en la base de estos trabajos y también de la utilidad inmediata que pueden tener en la puja de ideas frente a los acontecimientos del presente de la publicación. Se trata de la construcción de un capital simbólico autoconsciente cuyas argumentaciones lograron imponerse como sentido común en ambos campos cinematográficos.

Por otra parte Paranaguá hizo notar la independencia que muestran estos dos textos con respecto a las corrientes dominantes en la historia del cine, estrechamente vinculada con los países productores tradicionales, centrándose y enriqueciendo el capítulo local (2005:72). Esta característica resulta

---

<sup>6</sup> «Por outro lado, entretanto, a súbita e vertiginosa industrialização do Brasil cria para o cinema condições favoráveis que há bem poucos anos não existiam. Com o aumento da produção de filmes, por maisdesordenada que seja, dentro em breve o cinema brasileiro estará, inevitável e firmemente, no caminho para a *industrialização total*» (Viany 1959 [1993]:121).

fuertemente productiva porque en principio los libera de la permanente comparación con lo hecho en Europa y Estados Unidos, y además les permite establecer cánones propios para entender las estructuras narrativas, las temáticas y los tópicos que se fueron construyendo.

Sin embargo, esa independencia les dificulta una contextualización adecuada de los hechos que van seleccionando para diseñar el discurso de la historia. No encontraron una vía apropiada para integrar lo nacional y lo internacional, por eso llama la atención que Viany no compare o se pregunte algo en relación con los vecinos argentinos que pudieron desarrollar una industria cinematográfica, del mismo modo Di Núbila marca muy pocas relaciones con otros países y en algunos casos propone transpolar soluciones que obviamente Argentina no podía implementar.

Es decir que de alguna manera reproducen en sentido inverso la operación historiográfica que excluía a los países periféricos de las historias del cine universal. Con estos relatos se comienza una tradición de historiografías localistas en los países latinoamericanos, que prácticamente carece de propuestas comparativas entre países de la región. Los relatos de la historia del cine en Brasil, Argentina y México aunque incluyen relaciones con las cinematografías de otros países, por lo general no analizan los fenómenos de la primera mitad del siglo XX como parte de un mercado global.

El enorme aporte de Viany y Di Núbila, frente a las historias del cine escritas en los países centrales que prácticamente excluían a Latinoamérica de sus ediciones, fue el hecho de haber subrayado los elementos nacionales de sus cines, sobre todo aquellas marcas estéticas ligadas a las tradiciones populares urbanas en general y la música en particular. Así alentaron todo aquello que respondiera a las matrices del tango y de la samba, muchas veces observando la falta de calidad pero siempre rescatando el valor de la singularidad que se expresaba en esos relatos. Por otro lado, ambos aportaron apéndices con datos fundamentales para pensar en función de ciertas estadísticas de producción y de cuántos y quiénes producían. Di Núbila hizo un aporte sistemático a partir de la confección de las fichas técnicas de todas las películas de ficción estrenadas, mientras Viany aportó datos menos completos de una selección de largos ficcionales, varios documentales y cortos.

Estas contribuciones dibujaban un imaginario que en los años sesenta sería cuestionado en todas las historias del cine, cuando solo se le otorgó valor al cine latinoamericano en clave de revolución o de nueva ola. Los autores que estamos estudiando no renegaron de los géneros cinematográficos, pero fueron sensibles a los nuevos aires. Frente a la crisis de producción que anunciaba cambios inmediatos agitaron las viejas banderas que les habían servido para conceptualizar las primeras estructuras del sector cinematográfico, Viany insistió en la diatriba contra lo extranjero y Di Núbila siguió condenando

el estatismo frente a la libre empresa; pero los dos supieron que cualquier cosa que se acercara iba a llegar en clave de realismo.

Ambos autores se vieron conmovidos por el surgimiento del neorrealismo italiano y vislumbraron rápidamente la fuerza que ese movimiento cinematográfico tendría en estas latitudes. Di Núbila decía que el cine argentino se había decidido a «reflejar la realidad nacional y dar un positivo sentido social y humano a sus relatos» (1960:252); y Viany proponía que el polo nacional-popular desarrollara una estética realista «aculturando» el neorrealismo para Brasil.

Autran (2003) señala que Viany logra conjugar *brasilidad* y realismo a partir del análisis que hace de *Río, 40 grados* (Nelson Pereira dos Santos, 1956), por lo que resulta indudable que fue tempranamente receptivo a las propuestas de creadores que serían los referentes del *cinema novo*.

En el texto «Cinema do Brasil: O velho e o novo» que escribió en 1968 (1959 [1993]:136-48) explicaba que se podía percibir desde 1950 un movimiento de jóvenes renovadores que rechazaban al mismo tiempo el cosmopolitismo y el falso populismo, también una producción que desde 1952 aparece muy influenciada por el neorrealismo y otra de cortometrajistas que entre 1958 y 1962 propone una serie de experimentaciones.

Es interesante observar que Viany había sido fuertemente receptivo de todas esas propuestas en su momento, ya que en el texto escrito en 1959 las describió y consideró, entre otros elogios puntuales, que *Río, 40 grados* ya tenía un lugar garantizado en la historia del cine brasileño.

También en el texto de 1959 se puede observar que Viany escribió imbuido en un proceso de modernización que aún no se había consolidado y por ello era imposible prever el *cinema novo*, sus niveles de calidad y complejidad. En ese sentido no resulta llamativo que considerara que la ópera prima de Nelson Pereira dos Santos era por demás pretenciosa en su tema y tratamiento, y por eso mismo resultó inevitablemente claudicante (*Ibíd*:122).

Viany reseñó la obra de los jóvenes encontrando las novedades en un contexto desarticulado, esas mismas innovaciones serán las que adquirirán mayor relevancia, unos años más tarde, al ser entendidas como los antecedentes de un movimiento cinematográfico.

También Di Núbila reconoció la emergencia de nuevas perspectivas, muchas de ellas signadas por la incorporación de la literatura nacional al cine, pero todavía no parecía reconocible el muy cercano surgimiento de la generación joven que impondría el Nuevo Cine Argentino.

En la década de los sesenta las cosas cambiaron muy radicalmente para la historia del cine, por eso estos relatos fundadores se volvieron un canon tanto para acordar como para discutir.

Viany y Di Núbila sentaron las bases de un imaginario sobre lo que fue nuestro cine y sobre lo debió haber sido. Volver a estos textos nos obliga a desnaturalizarlos, a preguntarnos cuánto de ellos repetimos sin analizar cómo fueron ideados. Compararlos nos saca del hermetismo que implica entender la trayectoria de los cines locales de manera aislada. 📖

**REFERENCIAS**

- AUTRAN Artur  
2003 *Alex Viány: Crítico e historiador*, Sao Paulo: Perspectiva.
- BERNARDET Jean-Claude  
1995 *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Sao Paulo: Annablume, 2004.
- DI NÚBILA Domingo  
1959 *Historia del cine argentino*, Tomo I, Buenos Aires: Cruz de Malta.  
1960 *Historia del cine argentino*, Tomo II, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- CARCÍA CANCLINI Néstor  
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF: Grijalbo.
- GARCÍA RIERA Emilio  
1969 *Historia documental del cine mexicano*, México DF: Era.
- PARANAGUA Paulo A.  
2000 *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, Paris: L'Harmattan.  
2005 «Hacia una historia comparada», en KRIGER Clara (comp.), *Cuaderno de Cine Argentino N° 5: La imagen como vehículo de identidad nacional*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- VIANY Alex  
1959 *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Revan, 1993.

**BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA**

- KRIGER Clara  
2010 «Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino», en MOGUILLANSKY Marina, MOLFETTA Andrea y SANTAGADA Miguel A. (comps.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del 1er. Congreso Internacional de ASAECA*, Buenos Aires: Teseo, pp.159-69.

[Full paper]

## Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo

JOSÉ IGNACIO WEBER  
FFyL - UBA  
CONICET  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** El objetivo en este trabajo es avanzar en una sociología de los críticos inmigrantes italianos en Buenos Aires entre 1890 y 1910 que permita comprender su función tanto en el seno de la colectividad como en la cultura local. Para ello, parto de la presentación de un corpus textual compuesto de artículos de crítica en diarios de gran tirada, revistas especializadas y dos monografías, producidos por un conjunto de inmigrantes y que materializaron una red de colaboraciones. Los críticos inmigrantes y su producción son vistos aquí como mediadores entre las elites local y migrante, y como traductores sensibles de lo que veían y vivían en América para la opinión de la península europea. Para ello estudio la posibilidad de pensarlos como grupo cultural mostrando la naturaleza de sus relaciones y el modo en que se posicionaban respecto de su clase. Asimismo, intento enumerar y ejemplificar algunos los elementos propios de su sensibilidad que definen su *ethos* de grupo. Finalmente, busco pensar su particular ubicación como mediadores entre la cultura local y la península, que los tiene en las funciones de legisladores del gusto y de traductores.

**Palabras claves:** Sociología de la cultura – Publicaciones periódicas – Semiótica cultural.

### Towards a Sociology of the Italian Immigrant Critics as Mediators and Translators in Buenos Aires at the Turn of the Century

**Summary:** The aim of this paper is to advance towards a sociology of Italian immigrant critics in Buenos Aires between 1890 and 1910 for understanding their role both within the immigrant collectivity and in local culture. To do this, I begin with the presentation of a corpus consisting of articles of mass circulation, newspapers, artistic and cultural journals and two monographs, produced by a group of immigrants in which a network of collaborations is materialized. Italian immigrant critics and their production are considered here as mediators between local and immigrant elites and also as sensitive translators of the American culture for the Italian public. I study these critics as a cultural group, analyzing the nature of their relationships and the position assumed in front of their class. I also try to list and illustrate elements of the sensitivity that define the ethos of the group. Finally, I study the group as mediators between local culture and Italy, in other words, I analyze them as legislators of taste and translators.

**Key words:** Cultural sociology – Press – Cultural Semiotics.

---

«Entre los que deberían dar al mundo el espectáculo de su actividad intelectual desinteresada y que revierten su función a fines prácticos, citarí, además, a los críticos. Todos saben que hay ahora entre ellos quienes quieren que una obra no sea bella con tal de que sirva al partido que les es grato, o que dicha obra exprese “el genio de su patria”, o que ella ilustre la doctrina literaria que se integra a su sistema político, u otras razones de la misma pureza. Los intelectuales modernos, decía yo, quieren que lo útil determine lo bello, todo lo cual no constituye, por cierto, una de sus menores originalidades de la historia. No obstante, también aquí, los que adoptan tal crítica no son, a decir verdad, críticos, sino políticos que hacen que la crítica sirva a sus designios pragmáticos» (Benda 1927 (1951):74).

## Introducción

El objetivo en este trabajo es determinar la posibilidad de aplicación de ciertos aspectos de las teorías sociológicas de Raymond Williams y Pierre Bourdieu a un determinado momento de la historia cultural de Buenos Aires, específicamente a la producción de un conjunto de críticos y publicistas (editores de revistas) de la comunidad inmigrante italiana entre 1890 y 1910. Parto de la conjetura de que este conjunto constituyó un grupo cultural que se extendía hacia otros miembros de la colectividad y que ocupaba determinada posición en el campo intelectual de la época que puede ser caracterizada como de mediación. Este ejercicio de aplicación conceptual resulta en un avance en la comprensión de aquel fenómeno cultural tan poco explorado que es la crítica italiana en Buenos Aires y el mundo de sus publicaciones.

Como se plantea en el objetivo, la primera y más práctica pregunta es si se puede aplicar la teoría sin forzar los hechos (o viceversa). Este cauto temor proviene de que dispongo de materiales variados, que sirven para dar cuenta de una actividad importante y enérgica de estos «publicistas» pero no para documentar fehacientemente otros aspectos de su praxis intelectual y vital. He logrado dar hasta aquí con una cantidad diversa de fuentes textuales (que abarcan principalmente revistas, artículos de diarios y colaboraciones en otro tipo de volúmenes), algunas pocas informaciones biográficas y una serie de datos acerca de sus relaciones objetivas con otros actores del campo, asociaciones y publicaciones.

Entonces, ¿es posible con esos datos hacer una sociología de críticos inmigrantes? La sociología de la cultura tal como es tratada por Williams brinda algunas herramientas. Por un lado, una distinción necesaria entre instituciones, como espacios de creación de sociabilidad y las formaciones o grupos que se desenvuelven en y entre esos espacios, que los atraviesan y marcan ciertas tendencias en complacencia o tensión. Estas tendencias implican actualizaciones de los valores formales cristalizados en las instituciones, obedecen a

nuevas sensibilidades y por lo tanto se conectan de un modo directo con su presente –propio de la estructura de sentimiento que es su forma formante– (Williams 1977). Por otro lado, la distinción metodológica que existe entre el estudio de grandes grupos sociales, y el fenómeno de la masiva inmigración italiana claramente lo es, y el de pequeños grupos culturales que constituyen y orientan ciertos lineamientos generales sobre el desarrollo de una cultura. Propongo que el conjunto de actores culturales puede ser leído en términos de grupo cultural (se verá más adelante quiénes eran y la naturaleza de sus lazos e ideas).<sup>1</sup>

De igual modo, la teoría bourdieana permite analizar el grupo como una fracción de clase (que incluso supone una diferencia de la experiencia misma de inmigración) y su dinámica en el campo cultural porteño de fines del siglo XIX, particularmente en relación a la posición asumida en tanto inmigrantes (Bourdieu 1966, 1971).

Luego de una breve presentación de los actores y las fuentes textuales, divido la argumentación en dos partes. La primera destinada a pensarlos como grupo cultural, esto es, estudiar la naturaleza de sus relaciones, el modo en que se posicionan respecto a su clase e intereses, y algunos elementos comunes de su sensibilidad. La segunda parte, dedicada a pensar en su posicionamiento en el campo cultural y su particular ubicación como mediadores entre la cultura local y la península, que los tiene en las funciones de legisladores del gusto y de traductores (denominación en la que sigo a Lotman).

## Presentación

Si se piensa en un corpus de textos de crítica musical y artística producidos por italianos residentes en Buenos Aires entre 1890 y 1910 se encuentran principalmente artículos periodísticos publicados en los diarios de gran tirada, *La Prensa* y *La Patria degli Italiani*, y publicaciones especializadas como *El Mundo*

---

<sup>1</sup> Podrían encontrarse ciertos puntos en común entre esta idea de grupo cultural como formación o fracción y la denominación bastante extendida de elite cultural (aunque no siempre se defina su alcance conceptual). Leandro Losada (2009) remonta el uso científico de la noción de *elite(s)* a las ciencias políticas, definido por Gaetano Mosca y Vilfredo Pareto (*cfr.*: Williams, 1976 (2008):115), el concepto se alejaba de la postura marxista del determinismo económico (sostenida en el concepto de clase) y ponía acento en una minoría política organizada (política en sentido amplio pero no supeditada a la economía). Tempranamente, Pareto utilizó la noción en plural, en un estudio de corte más social que político. La deriva del concepto lo trajo al ámbito científico argentino, después de enriquecerse por diversos enfoques sociológicos (que van desde el estructural funcionalista al constructivismo sociológico). Aquí, la historiografía lo utilizó con bastante consenso (tanto en su forma singular como plural), para referirse a las minorías políticas, sociales, económicas e intelectuales, o a su conjunto. El concepto ayuda a describir cierta dinámica en la que un pequeño grupo se pone a la vanguardia de su clase y pretende cierta distancia en su experiencia (para usar el concepto de Edward Thompson).

*del Arte* (1891-1895) y *La Revista Teatral de Buenos Aires* (1898-1909). En los últimos tres casos mencionados la relación y pertenencia de la publicación a la colectividad italiana era explícita y estrecha. Entre los colaboradores críticos del cotidiano *La Patria...* figuraban Evaristo Gismondi, Giacomo De Zerbi y Vicente Di Napoli-Vita, tres inmigrantes que tendrían presencia en el espacio musical y artístico de la ciudad de Buenos Aires. Además de su labor crítica, el primero en su rol de pianista acompañante, cantante y compositor amateur, y los segundos como editores de revistas especializadas.

Gismondi (1854-1914) era genovés, ya en la Argentina se dedicó a la industria y el comercio, tuvo un estudio legal y también fue fundador y secretario del Banco Ítalo Americano. A esta importante actividad en la vida pública del mundo de las finanzas, el comercio y la industria, combinó una labor musicográfica que, bajo el seudónimo *Mefistófeles*, lo tuvo como un influyente crítico en *La Nación*, *La Patria...* y *La Prensa* hasta su muerte.<sup>2</sup>

De Zerbi era napolitano, su nombre, poco conocido por cierto, estuvo ligado a una importante labor periodística.<sup>3</sup> Fue jefe de redacción de *La Patria...* y de *L'Italia al Plata*. Su actividad editorial abarcó la fundación y dirección del semanario ilustrado *El Mundo del Arte* (Weber 2010), que se publicaba en «idioma nacional e italiano», el periódico *Masaniello* y la *Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*; todas revistas culturales y de crítica musical. Pero sus colaboraciones no se limitaron al ámbito editorial porteño, también fue corresponsal de *Natura ed Arte* editada en Milán y Roma (1891-1911) (Baldassarre 2007), donde comentó y glosó al público italiano la vida porteña y argentina.

Giacomo era hermano de Rocco De Zerbi (1843-1893) (Liberti 2005), influyente personaje de Nápoles que de muy joven participó en el ejército nacional, fue político y periodista, dirigió el diario *La Patria* de Nápoles y fundó *Il Piccolo* que llegó a ser el tercer periódico de mayor tirada de la ciudad. Benedetto Croce destacó que

(...) De Zerbi, mediocre escritor de novelas y romances, mediocre crítico (...), era artista del periodismo; y su *Piccolo* entró súbitamente en la gracia de las clases cultas y burguesas de Nápoles, por el tono apasionado y elevado, por la elocuencia, por la polémica señoril, ingeniosa y convincente. Las deficiencias morales que condujeron a la ruina a aquel hombre o no eran sospechadas o no se le daba crédito; hablaba bien y sinceramente, con la sinceridad, por lo menos, del artista. A De Zerbi, más que a ningún otro, se debe que el periodismo napolitano se haya

<sup>2</sup> Si no se indica otra fuente, los datos biográficos de los inmigrantes italianos están tomados de Petriella y Sosa Miatello (1976).

<sup>3</sup> Algo similar ocurre con una personalidad como Giuseppe Ceppi (Minguzzi e Illescas 2000), Atilio Valentini y otros.

despojado de la ingenuidad y el provincianismo que tenía y se haya hecho más esbelto, elegante y más malicioso (Croce 1909:423; la traducción es propia).<sup>4</sup>

Rocco murió en 1893 en medio de un escándalo de corrupción siendo diputado. Fue señalado como precursor del nacionalismo y del fascismo por sus posiciones antiparlamentarias y sus ideas sobre política exterior (Strappini 1991). Annino destaca su postura anti-estadounidense y filolatinoamericanista.<sup>5</sup>

Napoli-Vita [1860-1935], llegó a la Argentina en 1896 como miembro de una compañía de teatro dialectal napolitana. Se desempeñó como crítico teatral de *La Patria...* y fue fundador y director de la *Revista Artística y Teatral de Buenos Aires* que, a diferencia de *El Mundo del Arte*, se publicaba en español. Napoli-Vita tuvo también una importante participación en la vida teatral porteña. Dramaturgo y traductor de obras teatrales del español al italiano –entre ellas *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez– (cfr.: Napoli-Vita 1908:65-8), fue miembro fundador de la Sociedad de Autores Dramáticos.<sup>6</sup> Dos fuentes textuales de su autoría son sendas monografías que constituyen un temprano intento de historiar el teatro musical en Buenos Aires, en particular, las contribuciones italianas a esa historia: «Il teatro e gli artista italiani nell'Argentina» y «Teatri e artista italiani». Ambas fueron destinadas a volúmenes especiales comisionados por la Camera de Commercio ed Arti de Buenos Aires para la Exposición Nacional de Turín de 1898 y la Exposición Internacional de Milán de 1906, respectivamente.<sup>7</sup>

La lista de colaboradores y amigos involucrada en estas publicaciones es extensa, se cuentan músicos, como Biagio Cicala, Ercole Galvani, Virgilio Scarabelli, Enea Verardini, Corradino D'Agnillo, entre otros, o destacadas personalidades de la colectividad como Luigi Palma, armador ligur y mecenas,

---

<sup>4</sup> Texto original: «Ma il De Zerbi, mediocre scrittore di novelle e romanzi, mediocre critico [...], era artista del giornalismo; e il suo *Piccolo* entrò subito nelle grazie delle classi colte e moderate di Napoli, pel tono spassionato ed elevato, per l'eloquenza, per la polemica signorile, arguta e stringente. Le deficienze morali, che condussero quell'uomo a rovina, o non erano neppure sospettate o non trovavano credito; tanto egli parlava bene e sinceramente, con la sincerità, per lo meno, dell'artista. Al De Zerbi, forse più che ad altri, si deve se il giornalismo napoletano si andò spogliando di quel certo che tra l'ingenuo e il provinciale, che prima serbava, e si fece più svelto ed, elegante, e più ammaliziato».

<sup>5</sup> Dicha postura lo emparentaba a otros autores como Enrico Barone, Giuseppe Bevione, Ausonio Franzoni (de importante actividad en Buenos Aires), Attilio Brunialti, Bernardino Frescura, que luego se encontrarían entre los nacionalistas (Annino 1976: 210).

<sup>6</sup> La Sociedad de Autores Dramáticos se constituyó en el mes de febrero de 1908 y Napoli-Vita fue designado vicepresidente (cfr.: *Nosotros* 1908: 95-6).

<sup>7</sup> De estos volúmenes también participó el mencionado Ausonio Franzoni y otros que refiero más adelante.

José Tarnassi y otros; contando solo los inmigrantes italianos.<sup>8</sup> Sin embargo, intento centrarme en aquellos que formaron parte de una red de colaboraciones en las mencionadas publicaciones.

### **La red de colaboradores: los críticos italianos como grupo cultural**

La colectividad italiana se organizó en la ciudad de Buenos Aires a través de numerosas instituciones que de alguna manera acompañaron, facilitaron y promovieron la inmigración y el proceso de inserción social y cultural. Según Baily, quien estudia el caso de las sociedades de ayuda mutua (muchas veces impulsoras de institutos de instrucción –escuelas y otras instituciones), cuanto más «abiertas, representativas y ligadas entre sí» eran las instituciones más se fortalecía el desarrollo de las comunidades, en los casos contrarios el desarrollo era retardado.<sup>9</sup>

El peso a nivel de la cultura local que tuvieron estas instituciones es innegable y, a su vez, cargado de tensiones. Sin abundar en ejemplos, valga el caso destacado por Devoto (2006) en torno a las manifestaciones a favor de la ley de educación pública (Nº 1.420) en 1883: a pesar de la instalada polémica sobre las escuelas italianas –cuyo peso e influencia real el historiador relativiza, aunque a nivel discursivo fueran centrales–, en la cual Sarmiento representaba una de las voces contrarias más encendidas, las instituciones italianas (asociaciones mutuales, círculos políticos y sociales y logias masónicas) participaron activamente en favor de la ley que se aprobaría al año siguiente. Detrás de ese apoyo se encontraba seguramente la consonancia de ideas entre estas instituciones y la Generación del Ochenta: la fe en el progreso, el ideario liberal, la secularización del Estado y, por supuesto, el anticlericalismo (que en las elites italianas para esa época era aun muy fuerte).<sup>10</sup> Ideas que muy bien se materializaron en la educación laica. Pues bien, en aquella manifestación y movilización, que concluyó en la Plaza de Mayo y que tuvo gran concurrencia italiana, uno de los cuatro oradores fue Basilio Cittadini, el fundador del periódico *La Patria Italiana*. Sin embargo, también habló Roberto Levingston y argumentó en contra de la reticencia de los grupos inmigrantes a

<sup>8</sup> Españoles: Enrique Frexas, Emilio Coll, Joaquín Vaamonde, etc. Argentinos: Alberto Williams, Arturo Berutti, Eduardo García Mansilla, etc.

<sup>9</sup> En cuanto a la asimilación del inmigrante a la cultura local señala que las dos tendencias de asociacionismo, el localismo o «campanilismo» y un sentido de unidad más amplio, resultan en dos formas de relación con la cultura receptora diferentes: la primera en una identidad limitada a la aldea o región o una identidad apoyada en la sociedad receptora; la segunda en un sentido de unidad italiana dentro de la sociedad receptora (Baily 1982).

<sup>10</sup> El anticlericalismo iría tornándose, hacia las primeras décadas del siglo XX, en una postura más indiferente. Este hecho, como demuestra Grazia Dore, irritaba a quienes hacían el periódico *La Patria degli Italiani* que continuaban siendo profundamente anticlericales (1985: 127).

adoptar la nacionalidad argentina, algo que comenzaba a ser visto como una gran amenaza.<sup>11</sup>

Interesan aquí las instituciones en la medida en que proveían de líderes a la colectividad. Este punto también es central para la argumentación de Baily, quien destaca que: «(...) muchos de estos líderes tenían lazos personales e institucionales entre sí y con los más importantes periódicos, bancos, clubes y hospitales italianos en Buenos Aires. Estos vínculos señalan la existencia de una elite italiana muy integrada» (1982:508).

El juego de relaciones entre asociaciones de diverso alcance y fin, sus líderes y el grueso de los inmigrantes distribuía el poder de una manera determinada y acorde a intereses determinados. Algunas sociedades, sobre todo las pequeñas (Circolo Italiano, Camera di Commercio ed Arti), estaban ligadas a la elite dominante. A su vez, el liderazgo de las sociedades grandes (como Unione e Benevolenza) recaía en la elite comercial y profesional (predominantemente del norte de Italia, aunque no exclusivamente). Nuevamente en palabras de Baily:

(...) lo que facilitó la integración de la comunidad italiana de Buenos Aires fueron los vínculos entre las propias sociedades y entre éstas y la comunidad italiana total. Los líderes de las sociedades de ayuda mutua, especialmente de las grandes y abiertas, a menudo estaban vinculados entre sí personal e institucionalmente, tanto como a la elite italiana de Buenos Aires (...) a pesar de las divisiones políticas y las rivalidades personales, los elementos dominantes eran abiertos y representativos y pudieron consolidar el movimiento integrándolo a la más amplia comunidad italiana de Buenos Aires. Este proceso a su vez creó una barrera a la absorción cultural de los inmigrantes, apoyando así una forma de interacción cultural pluralista entre los inmigrantes italianos y la sociedad receptora (1982: 512).

Precisamente donde Baily sostiene que «a pesar de las divisiones políticas y las rivalidades personales los elementos dominantes eran abiertos y

---

<sup>11</sup> Hacia fines de la década de 1880, la conflictividad internacional ponía en el centro la discusión sobre la nacionalidad, que permeaba de lo político hacia lo cultural y educativo. Esta situación puso a la elite local en alerta sobre las consecuencias de la inmigración y las políticas asumidas por sus elites, que tendían o podían tender hacia la colonización a partir de sus conjuntos inmigratorios (fomentando la conservación de la lengua, la tradición, la historia y los lazos afectivos). La reticencia de los inmigrantes a naturalizarse argentinos alertó a la dirigencia local que respondió con medidas tendientes a la construcción y fortalecimiento de la nacionalidad. Para ello tomaron medidas en este sentido en materia legal y cultural (Bertoni, 2001). Estas dos vías constituyeron lo que Terán llamó nacionalismos «constitucionalista» y «culturalista» (2008: 121). Esta última primó y se constituyó en hegemónica para la época de los Centenarios

representativos» se pretende recuperar los conflictos y las tendencias que orientaban la postura cultural de la elite inmigrante, del gran grupo social y de sus instituciones. Se procura entonces analizar lo que Williams llama «movimientos y tendencias efectivas, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales» (1977 (1997):161).

Nucleados en la actividad editorial de revistas y la colaboración en publicaciones periódicas aparece un grupo de inmigrantes ligados a la actividad cultural artística, como críticos, artistas o mecenas. Desde estos espacios de la esfera pública de la ciudad, esta formación buscó visibilizar los aportes de sus connacionales, polemizó con otras tendencias de la cultura local y creó y promovió espacios y prácticas de congruencia idiosincrásica entre la cultura migrante y la receptora.

Surge el interrogante acerca de los límites de este grupo. Sobre el círculo de relaciones más amplio que define Baily, caracterizado por una sociabilidad extendida a diversas instituciones, se recorta una formación que se define por una red de colaboración en distintas publicaciones periódicas. En común hay un cierto tono, un estilo, una forma compartida de intervención pública en lo que hace a la materia cultural artística y en sus objetivos; en palabras de Williams «hay muchos grupos culturales importantes que tienen en común un cuerpo de prácticas o un *ethos* distinguible, en lugar de los principios o aspiraciones de un manifiesto» (1982: 1). La editorial del primer número de *El Mundo del Arte* decía:

(...) música, pintura, escultura, danza, esgrima, sport, todo hallará puesto en nuestras columnas y todo juzgaremos con serenidad, sin preconceptos, con ese eclecticismo [sic] que debería presidir cada trabajo crítico. / No pertenecemos a ningún partido, no tenemos antipatías ni simpatías de escuelas y de métodos; para nosotros cada emanación intelectual debe de ser juzgada sin pasión, sin personalidades (...) / No tenemos la pretensión de llenar un vacío, como lisonjeándonos ha dicho *Sud-América*; queremos solamente hacer una tentativa: la de ver si aquí en la Argentina, que es según nuestro parecer sin razón, llamada la *tierra de los negocios*, hay la posibilidad, olvidando la política y finanzas, comercio y Bolsa, intrigas y especulaciones, de elevarse a las serenas y excelsas regiones del arte, divina inspiradora y confortadora sublime (...) / En arte tendremos críticos, no pedantes, sino inteligentes y perspicaces; y el público verá con cuánto eclecticismo [sic] nosotros comprendemos el arte (...) / En arte nosotros admitimos todo, del Abate Zanella a Zola, del idealísimo capitán cortés Edmundo De Amicis al ultra materialista Paul de Bonnetain y René de Maizeroy; amamos Alma Tadema cuanto Michetti, Vázquez y Leroy, Franceschi y Barbella, todo y todos. / Según nuestro parecer, cerca del divino Beethoven se halla Offembach, cerca de Wagner se halla Suppé;

cerca de Verdi y Mascagni, Guzmán y Dalverde. / (...) pero nuestro *Mundo del Arte*, pasa por las manos de señoras y señoristas, y por esto eliminaremos el arte... que se ha apropiado el título de *materialista* (El Mundo del Arte, 1891:4).

«*La fracción crítica*»: relaciones entre fracción y clase

La relación entre el grupo cultural y el poder,<sup>12</sup> es decir, entre formación y clase o fracción de clase, aparece como fundamental para analizar su función y posicionamientos. Tomo algunos ejemplos de colaboraciones y publicidades en *El Mundo del Arte* para mostrar indicios de esas relaciones objetivas entre editores, fracción de clase e instituciones. En un número (Año II, N° 30/31) publicitó su actividad profesional el Dr. Francesco Garzia, que fuera funcionario durante la segunda presidencia de Roca y propietario de una de las más importantes clínicas médicas, Sanoradium; también el abogado Giuseppe Tarnassi, quien fue presidente del *Circolo Italiano* y embajador argentino en Roma. Asimismo, se publicaron sendos anuncios del Banco d'Italia e Río de la Plata, el Banco de Roma y Río de la Plata y el Nuovo Banco Italiano; también se publicitaba el Establecimiento tipográfico La Patria Italiana (perteneciente al cotidiano *La Patria degli Italiani*), en cuyos talleres supo imprimirse la revista. En el interior de aquel número se reseñaron actividades del *Circolo Stella di Roma*, la *Società italiana di mutuo soccorso ed istruzione Frattelanza operaia* de Mercedes, provincia de Buenos Aires, que había otorgado un reconocimiento al director de la revista, y de la *Società Operai Italiani*. Finalmente, en aquella ocasión se publicó una canción de Giovanni Serpentine, «*Spes ultima Dea*», con texto de Lorenzo Stecchetti (Olindo Guerrini), dedicada a Salomé Cordero Villegas de Acuña, hija de Fernando Cruz Cordero y Petrona Villegas Cascallares. Entre los colaboradores, figuraban exponentes como: Enrique Frexas, crítico español del diario *La Nación*; Evaristo Gismondi y Giuseppe Tarnassi, mencionados anteriormente; Giuseppe Martinoli, abogado y articulista de la edición para la Exposición de Turín ya referida; Achille Del Bono, ingeniero y articulista de la compilación para la Exposición de Milán, también ya mentada; Giacomo Grippa, industrial que participó en ambas de esas publicaciones comisionadas por la Camera de Commercio ed Arti; Mario Fantozzi, jefe de redacción de *La Patria Italiana*; Daniel y Eduardo García Mansilla; Alberto Williams; Arturo Berutti, Julián Aguirre, todos ellos músicos argentinos; Grazioso Panizza; entre otros. Estos colaboradores no necesariamente escribían artículos, publicaban música o hacían ilustraciones sino que más bien avalaban la revista, tenían la función de legitimar; como decía la presentación: «(...) las bellas lectoras y amables lectores acaban de ver en la carátula que antes de empezar nuestras publicaciones nos hemos

---

<sup>12</sup> Ya sea la relación campo intelectual / campo de poder (Bourdieu 1971), grupo social fundamental / intelectuales orgánicos (Gramsci 1967) o «síndrome poder/conocimiento» (Bauman 1987).

asegurado la colaboración de verdaderas eminencias artísticas y de notables escritores» (*El Mundo del Arte* 1891:4).

Estos ejemplos ilustran los vínculos entre la revista y los intereses financieros peninsulares (íntimamente ligados al «negocio» de la inmigración), líderes de la colectividad, ciertos nombres de la intelectualidad y las artes y, por supuesto, ciertas publicaciones periódicas. Es decir, que este grupo de críticos estaba vinculado a aquellas elites dirigenciales que refiere Baily. Desde su afinidad con los grupos dirigentes de la colectividad, los críticos buscaron favorecer un tipo especial de interacción de estos con la clase dirigente local.

Esta interacción tenía determinadas características. Por un lado, la desaparición de la conflictividad social. Algunas imágenes ilustran esto: *El Mundo del Arte* solía reproducir viñetas de otra revista, *El Cascabel*,<sup>13</sup> emparentada con la colectividad española, de tinte satírico humorístico y con referencias libertarias; en una oportunidad reprodujo la imagen «La vendedora de flores» de Joaquín Vaamonde, sin ningún texto acompañando el dibujo. En su versión original, en cambio, era parte de una ilustración humorística que comparaba a «La florista de París» (título con el que fue publicada), acompañada del texto: «-Monsieur... Fleurissez votre boutonnière...», con «La [florista] de Buenos Aires», en la que se veía un inmigrante italiano de frondoso bigote que decía en *cocoliche*: «-¡Uf!... ¡Qué lindo *gazmina*, violeta *fresco!*...»; esta segunda parte no se publicó en *El Mundo del Arte*, eliminando tanto el sentido humorístico, como la referencia a la cuestión social de la inmigración (figuras 1 y 2).<sup>14</sup>

De igual manera, la reciente revuelta política de julio de 1890 solo fue aludida en forma de un relato que podría asimilarse a una posición conservadora definitivamente complaciente con la mirada de la elite dirigente local. La escribió Luigi Albasio, un abogado italiano que residió en Buenos Aires y que fue reconocido en su profesión en lo relativo a la extradición de delincuentes, es decir, que en lo profesional estuvo cerca de los intereses de la elite porteña. A través de la narración de un episodio puntual supuestamente ocurrido durante el levantamiento, metonímicamente, da una reflexión moral y por qué no política (Albasio 1893:1-2).<sup>15</sup> La imagen que describió Albasio, llena de un

<sup>13</sup> Semanario humorístico ilustrado cuyo director era Enrique Coll. El intermediario entre ambas publicaciones era el grabador Emilio Coll, en cuyos talleres gráficos se producían los grabados para las dos.

<sup>14</sup> Otras imágenes, casi siempre humorísticas, sufrieron también esta fragmentación y consecuente cambio de sentido, por ejemplo: J. Vaamonde, «El ensayo en el teatro... / El ensayo en el convento de...», (1893a: 152-3), «El ensayo de coros» (Vaamonde 1894a:5). «Horario del perfecto calavera» (Ibíd. 1893b: 328-9) y *El Mundo del Arte* (1894b:4-5).

<sup>15</sup> Cuenta la historia de una familia que vivía «en un llamado *conventillo*» de la calle Talcahuano, «perteneía a esa raza desgraciada (...) que por siglos vivió aquí en la esclavitud y que, emancipada, la brutalidad de los blancos todavía desprecia y rechaza. / ¡Eran negros!» El padre era policía y, llamado al deber el día de la revuelta, terminó herido, su mujer, con el bebé en brazos, intentó salvarlo pero el matrimonio muere por una explosión. Este argumento



**Figura 1. Vaamonde J. «La vendedora de flores»** (*El Mundo del Arte*, IV, 85, 1894:2; orig. publicado como «La florista de París», *El Cascabel*, I, 24, 1892: 536)



**Figura 2: Vaamonde J. «La de Buenos Aires»** (*El Cascabel*, I, 24, 1892: 537)

patetismo exacerbado, transmitía una clara moraleja condescendiente para con la fracción conservadora.

Finalmente, el tratamiento de otra disputa muestra el modo en que ciertos conflictos, esta vez de la vida intelectual en relación con la inmigración, fueron suavizados. La asociación de artistas e intelectuales del Ateneo había sido blanco de críticas por supuestas exclusiones clasistas y nacionalistas, lo que produjo que con la fundación de la Colmena Artística muchos de aquellos que se sintieron «excluidos», entre los que se contaban varios inmigrantes, entablaran una polémica (más discursiva que real) entre las dos sociedades. En el contexto de esa polémica, *El Mundo del Arte* mantuvo una llamativa ambigüedad ensalzando la función del Ateneo en el desarrollo del arte en

---

le sirvió para decir: «¡Los Cívicos, dueños del parque, avanzaron hacia delante ocupando nuevos cantones!... Un conflicto fratricida ocurría en el centro mismo de la ciudad, sembrando las calles y las plazas de heridos y cadáveres» (la traducción es propia). Texto original: «(...) in un così detto conventillo / (...) appartenevano a quella razza disgraziata (...) che per secoli visse qui in servaggio, e che emancipata, la brutalità dei bianchi tuttavia disprezza, e respinge. / Erano negri! (...) I Civici, padroni del Parco, si spingono innanzi occupando nuovi cantoni!... Una lotta fratricida si sarebbe impegnata nel centro stesso della città, seminando le vie e le piazze di feriti e di cadaveri».

Argentina, y a la vez, criticando desde sus páginas ciertos rechazos en sus salones y la actitud de algunos de sus miembros que ignoraron públicamente contribuciones musicales de la colectividad italiana en pos de las propias. Al mismo tiempo daba visibilidad al trabajo de muchos de los miembros de La Colmena.

Otra característica de la mentada interacción entre elites migrante y receptora era la promoción de espacios y prácticas de sociabilidad distinguidos por la congruencia ideológica. Esta confluencia, que tuvo su pico más alto al momento de la confraternidad y la creación de la Legión italiana hacia 1898 (Bertoni 2001), perdería su fuerza hacia la época de los centenarios donde la cultura local tendió hacia un nacionalismo de corte hispanista. De Zerbi reflexionaba para la época del 400° aniversario de la llegada de Colón: «Ahora, todo cuanto concierne a nuestra colectividad, todo cuanto se refiere a Italia tiene un eco de simpatía en el Gobierno y en el pueblo argentino. Se puede afirmar, sin retórica, el cumplimiento de un afecto cada vez mayor, la más completa fusión que ha habido entre dos pueblos» (De Zerbi 1896a:604; la traducción es propia).<sup>16</sup> Napoli-Vita explicó en una oportunidad a los lectores italianos los pormenores del conflicto con Chile en un artículo para *Natura ed Arte* donde decía que:

(...) parecía que la fecha de nuestra fiesta del 20 de Septiembre debía ser la vigilia (...) de la declaración de la guerra en la que los italianos habríamos querido el puesto de honor al lado de los argentinos! / (...) En el ardor bélico, no solo en esta capital federal, sino en toda la inmensa república, nuestra fiesta, que para desventura de la nación argentina, a pesar de las encíclicas de los obispos locales que continúan las protestas del Papa, este año parecía, y de hecho asumía, el carácter de un gran abrazo fraterno! / La juventud argentina, formó en Buenos Aires un comité para formar parte con los italianos de las fiestas a beneficio del nuevo hospital [italiano], y llegó el 20 de Septiembre, entre las explosiones de bombas, las calles embanderadas, cientos y cientos de banquetes preparados en cada centro, y acudió nuestra sociedad a las plazas designadas para formar parte de la columna cívica, y en otra plaza se agruparon las asociaciones argentinas. Al son de la banda, las dos procesiones se movieron directamente al hospital italiano... y las dos columnas se encontraron en una esquina de la bella y larga calle Rivadavia. Ni siquiera intento la descripción de aquel momento: –Viva Italia! Viva Argentina! Viva Roma! Viva el 20 de Septiembre!– eran sesenta mil... digo sesenta mil voces que gritaban al unísono... y parecía que

<sup>16</sup> Texto original: «Oramai tutto quanto riguarda la nostra collettività, tutto quanto si riferisce all'Italia ha un'eco simpatica nel Governo e nel popolo argentino. Si può affermare, senza far della rettorica, che mai maggior rispondenza d'affetti, mai più completa fusione si sia avuta fra due popoli».

decían: Tiemblan los chilenos! (Napoli Vita 1896b:68-71; la traducción es propia).<sup>17</sup>

Pero no se reduce esta interacción solo a aquellos grandes gestos sino que la coincidencia se construía a cada momento en el interés de las publicaciones por reseñar los consumos culturales propios de la elite: la ópera, torneos de esgrima y tiro, las fiestas en el Tigre Hotel, etc.

Finalmente, la interacción entre las elites mediada por estos críticos, resultaba en un énfasis del rol de la cultura italiana en la construcción de la sociedad nacional y el progreso de su cultura; proceso, por cierto, cargado de tensiones y contradicciones. Claros ejemplos son las monografías de Napoli-Vita, donde hay una operación de selección de experiencias del pasado para construir una historia de las contribuciones italianas al teatro musical en Buenos Aires. En estos textos puede verse el modo en que formación e instituciones (en este caso la Camera de Commercio ed Arti) trabajan en conjunto para hacer una selección de ciertas prácticas y significados, en otras palabras hacer tradición. En este sentido, la cultura musical fue un pilar fundamental para la creación de una tradición de contribuciones de la cultura italiana a la argentina, principalmente el teatro musical y la educación musical.<sup>18</sup>

La relación entre el grupo y la burguesía migrante los tenía como responsables de dar una batalla en la arena discursiva (en el campo intelectual y artístico) como mediadores de un grupo más amplio. Esto no implica la concordancia total entre la formación y la clase, sino que, como refiero más adelante, su función y posicionamiento suponía la disidencia en ciertos puntos. Como sostiene Williams, las formaciones «(...) resisten toda simple reducción a alguna función hegemónica generalizada» (1977 (2009):164).

---

<sup>17</sup> Texto original: «(...) pareva che la data della nostra festa del 20 settembre dovesse essere la vigilia di quella della dichiarazione della guerra in cui gli italiani avrebbero voluto il loro posto di onore al fianco degli argentini! / (...) Nell'ardore bellico, non solo in questa capitale federale, ma in tutta la immensa repubblica la festa nostra, che pare diventura nazionale argentina, malgrado le encicliche dei vescovi locali che continuano a protestare in nome del Papa, quest'anno pareva e di fatti assumeva il carattere di un grande abbracciamento fraterno! / La gioventù argentina, formò in Buenos Aires un comitato per prender parte con gli italiani alle feste a beneficio del nuovo ospedale, e venne il venti settembre, tra lo sparo di bombe, le vie imbandierate, cento e cento banchetti preparati in ogni centro, e nella piazze designate accorsero le nostre società per formare la colonna civica, e in altra piazza si andarono aggruppando le associazioni argentine. Al suono delle bande le due processioni si mossero dirette all'ospedale italiano... e le due colonne si incontrarono ad un angolo della bella e larga via Rivadavia. Io non tento nemmeno la descrizione di quel momento: -Viva l'Italia! Viva l'Argentina! Viva Roma! Viva il Venti settembre!- erano sessantamila... dico sessantamila voci che gridavano all'unisono... e pareva che dicessero: Ne tremi il Chili!».

<sup>18</sup> La selección implica como contracara exclusiones, presumiblemente quedaban por fuera prácticas relacionadas con los sectores populares (un grueso de la población inmigrante).

### *Elementos de su sensibilidad*

Si bien no existe un manifiesto que señale los principios comunes al grupo, se pueden destacar una serie de elementos propios de una sensibilidad que define el *ethos* discursivo compartido.<sup>19</sup> «Eliminaremos el arte que se ha apropiado el título de *materialista*», así se presentaba *El Mundo del Arte*, definiendo uno de los ejes centrales de las preocupaciones del grupo. El antimaterialismo o antimercantilismo era la bandera de su cruzada:

(...) todo hacía prever que La Plata sería la rival de Buenos Aires, no solo por su belleza, sino por la importancia que asumía tanto en el campo comercial, como en el bancario y de negocios. / (...) Digo entonces que La Plata estaba llamada a eclipsar a Buenos Aires, cuando comenzó el colapso. / En la época nefasta para Argentina, que parecía que el derroche y el despilfarro estaban en la sangre de todos; en la época nefasta en que el dinero prodigado era tirado, esparcido al viento; en la que el delirio de las grandezas había invadido todo; en la que gobierno y municipio, hombres públicos y privados, bancos y comercios se dieron a la loca danza de los millones, el obscuro *can-can* de la especulación sin base y sin apoyo; también la ciudad nueva, que estaba floreciendo, fue absorbida en el vórtice loco y pagó las caras consecuencias (De Zerbi 1896b:781-2; la traducción es propia).<sup>20</sup>

Su actividad pretendía revertir la lectura extendida que veía a Buenos Aires como una «ciudad fenicia»:

Se ha dicho y repetido que este es el país de los negocios y que el arte encontrará en él un terreno estéril. Han calumniado a Buenos Aires. / El lisonjero apoyo que el público presta a nuestra publicación, el vivísimo interés con que sigue las cuestiones artísticas, su ardiente deseo de instruirse, todo demuestra que el arte tiene aquí vasto campo de acción y terreno feracísimo para germinar con fuerza (*El Mundo del Arte* 1892a:2).

<sup>19</sup> Para el concepto de *ethos* discursivo se siguen los lineamientos de Maingueneau (2002).

<sup>20</sup> Texto original: «(...) tutto faceva prevedere che la Plata sarebbe stata la rivale di Buenos Aires, non soltanto per la bellezza sua; ma pure per l'importanza che andava assumendo, sia nel campo commerciale che in quello bancario e degli affari. / (...) Dicevo dunque, che La Plata pareva chiamata ad eclissare perfino Buenos Aires, quando s'iniziò il crollo. / Nell'epoca nefasta per l'Argentina, nella quale parve che lo sciupio e lo sperpero fossero nel sangue di ognuno; nella quale era una gara di follie senza nome, di inconsideratezze inqualificabili, di sregolatezze senza paragoni; nell'epoca nefasta in cui il danaro era profuso, gettato, sparso al vento; in cui il delirio delle grandezze aveva invaso tutti; in cui governo e municipio, uomini pubblici e privati, banchi e commercio si dettero a ballare la pazza ridda dei milioni, l'oscuro can-can della speculazione senza base e senza appoggio; anche la città nuova, che era fiorentissima, rilasciò travolgere nel vortice folle e anch'essa ne pagò caramente le conseguenze».

En este punto las pretensiones del grupo no eran diferentes a las de formaciones y tendencias locales como el Ateneo. Miguel Cané (h) la resumía en una clara metáfora: «El objeto del Ateneo, nacido entre sonrisas más o menos espirituales, fue fomentar el cultivo de las bellas artes en nuestra tierra, dando a la inteligencia el pan que necesita, sobre todo en un país donde el desarrollo invasor del estómago toma proporciones alarmantes» (1894). Había una sintonía con estos intelectuales de tendencia espiritualista y esteticista (Terán 2000).

Pueden leerse en las editoriales de los números especiales de las efemérides del 25 de Mayo y el 20 de Septiembre, el espíritu republicano, liberal y anticlerical de quienes hacían *El Mundo del Arte*:

En este día conmemoran los argentinos el nacimiento de su joven nacionalidad. Nos asociamos de todo corazón a los sentimientos que esta fecha levanta en el espíritu de los hijos de esta tierra. Los italianos, hemos conocido los dolores de la opresión extranjera, los martirios de la revolución, la santa ebriedad del triunfo, y no podemos dejar de simpatizar con todo lo que nos recuerde en otros pueblos dolores semejantes, iguales martirios, triunfos análogos. / Sin embargo la independencia argentina se ofreció con caracteres bien distintos de los con que se presentó al mundo la nuestra (...) No es posible comparar la labor secular que preparó nuestra revolución, su nacimiento oscuro en las conciencias oprimidas, entre las tinieblas de las conspiraciones, su marcha terrible a través de incendios, victorias y derrotas sin número, sobre cantones de cadáveres con la breve elaboración histórica de la independencia argentina, que estaba ya intrínseca y completamente formada el día en que España sucumbió bajo la insolente conquista napoleónica (*El Mundo del Arte*, 1892b:3).

La sustitución de la teocracia opresora y corrompedora por las plebiscitarias instituciones liberales, coronó, si no completó, la gran edificación de la unificación y de la independencia italiana, para la cual tantos héroes de la pluma y de la espada valientemente combatieron (*El Mundo del Arte*, 1894:2; la traducción es propia).<sup>21</sup>

Uno de los objetivos de estos críticos era la persecución de una renovación en ciertas prácticas culturales del público (porteño e italiano) y su comportamiento. «Che l'*high-life* argentina preferisca generalmente il *club* e la *confiteria* non ce ne meravigliamo; la educazione artistica non è matura nella America del Sud, ci meraviglia però e ci duole che la colonia italiana siasi assimilata in questa

---

<sup>21</sup> Texto original: «La sostituzione delle libere istituzioni plebiscitarie alla teocrazia opprimente e corrompitrice, coronò se non finì il grande edificio della unificazione e della Indipendenza italiana, per le quali tanti eroi della penna e della spada strenuamente combatterono».

circunstancia ai *porteñi*» (Lo Spettatore 1891:2).<sup>22</sup> Asimismo, buscaban influir en su educación y disposición estética:

(...) esa abstención completa de la buena sociedad argentina de esas modestas fiestas musicales [los conciertos orquestales de Ercole Galvani] que regocijan a los inteligentes y educan a los profanos, comparada con las veleidades artísticas de muchos criollos, me arrastra a algunas consideraciones de carácter general (...) / Es un error el creer que cualquiera pueda juzgar del arte (...) solo porque tiene dos ojos o un buen oído [...] Al oído hay que educarlo (...) Aquí, adonde a cada paso se saca a plaza el patriotismo, aun en las cuestiones en las que no se adivina qué pito ha de tocar, todos llevaron a Berutti en palma de mano; muchas comisiones, mucha *réclame* en la prensa, y luego un vacío aterrador en la Ópera (...) (Batallas 1892:3).

En Francia, Padeloup [Pasedeloup]; en Torino, Bossoni; en Bolonia, Gigi [Luigi] Mancinelli; en Roma, Pinelli; en Nápoles, Martucci y Van Westeron; en Florencia, Sborgi; en España, Palau; y otros varios, contribuyeron a educar el gusto musical y a popularizar los colosos del clasicismo, haciendo saborear en una no interrumpida serie de conciertos sinfónicos los trozos más notables de sus creaciones. (...) / Así fue como se formaron públicos (...) capaces de comprender en una primera audición (...) / Aquí, en América, nadie ha intentado hasta ahora imponer el gusto artístico no educado aún; (...) «El Mundo del Arte», que no es un periódico de intereses teatrales sino un adalid del arte verdadero y puro, no podía soportar la existencia de este vacío sin procurar llenarlo (*El Mundo del Arte* 1892a:2).

Estas pretensiones de transformación del espacio cultural convivían con su actitud conservadora en lo político (comentada anteriormente) y un punto de vista casi siempre italiano, extranjero.

### Intermediarios culturales

Para comprender la relación entre la formación y la clase es necesario definir el tipo de praxis intelectual que la caracterizaba. La actividad y función de estos críticos y revistas los tenía como intermediarios culturales: mediadores entre la cultura en diáspora y la cultura local, y mediadores entre la península y el Río de la Plata. Sostiene Annino que:

<sup>22</sup> «Que la *high-life* argentina prefiera generalmente el club y la confitería no me sorprende; la educación artística no está madura en Sudamérica, me sorprende y me duele en cambio que la colonia italiana se haya asimilado en esta circunstancia a los porteños».

(...) el tema de la emigración y de la expansión comprometió amplios sectores de la opinión entre 1870 y 1880 [en Italia]. El carácter de masa del flujo migratorio en aquellos años, llevó a una verdadera economía especulativa que extraía del emigrante sus ganancias (...) las agencias de emigración que procuraban pasajes, noticias, contratos de trabajos para las Américas. En pocas palabras, dichas agencias fueron, frente a la pasividad del Gobierno, la única organización que dirigía el gran éxodo de los campos. Sobre este último vino creando una economía complementaria, cuyo carácter usurero (por cada emigrante el armador cedía un porcentaje), llegó a la difusión de un gran *battage* periodístico en favor de la emigración hacia América Latina. Y puesto que la polémica pro y contra la emigración utilizó la defensa y la denuncia de las agencias, estas dieron publicidad a su conducta, introduciéndose en el debate sobre la expansión, magnificando tierras míticas, donde todos habrían podido alcanzar riquezas, magnificando también ventajas para la economía italiana / (...) Promovido por las agencias de emigración, tomó un carácter popular y mitigante con aspectos declaradamente demagógicos. Aparte de su importancia como expresión de los conspicuos intereses de las agencias, esta publicística representó un fenómeno cultural o subcultural de la Italia de la segunda mitad del Ochocientos, no completamente secundario. Ciertos tonos retóricos sobre la «italianidad en el extranjero» o sobre la «superioridad de la estirpe italiana en las tierras americanas» anticipan ciertos acentos en todo parecidos, aunque aferentes a otros contextos, de la Italia nacionalista y más bien fascista (1976: 200-1).

No podría reducir, como lo hace en parte Annino, el fenómeno de la publicística a los intereses (mezquinos como son presentados) de las agencias migratorias y su propaganda. Sin embargo, puede reconocerse a Annino la detección de un núcleo cultural importante del proceso migratorio con consecuencias políticas, sociales y económicas. Nuestros agentes culturales, tanto Giacomo De Zerbi como Vicente di Napoli-Vita y otros, participaron de esta publicística que mostraba, narraba, glosaba y traducía la vida, las costumbres, el paisaje, en una palabra, la cultura argentina a los italianos, a través de sus corresponsalías para la revista *Natura ed Arte*. Pero su mirada no era enteramente complaciente con estas tierras. El punto de vista podía ser el de un narrador viajero encantado o el de un extranjero que proviene de una más avanzada cultura.<sup>23</sup> Asimismo, incluso en los textos más críticos de la cultura local, la intención era siempre la de marcar guías, orientar o legislar en pos de un progreso cultural (que guardaba un lugar importante para los italianos en Argentina).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Como ejemplo de estas dos miradas puede verse De Zerbi (1896c:850-8 y 1896b:778-82).

<sup>24</sup> Esta relación entre sistemas culturales puede ser estudiada como una «interacción» en sentido lotmaniano que implica, a su vez, la influencia mutua directa o distante entre distintos

Cabe destacar que hay un mecanismo de frontera funcionando permanentemente en los textos de inmigrantes en Buenos Aires, que forman parte a la vez del *dentro* y del *fuera* de la cultura. Hay una permanente traducción (no solo lingüística, sino en un sentido más amplio, entre diversos sistemas de significación -y valoración) (Lotman 1984). El límite (frontera) cultural se evidencia en las decisiones de escribir ora en italiano, ora en castellano, que muestran a estos críticos trazar el límite y transgredirlo según cómo construyan su enunciado y su enunciatario.

Claros ejemplos de este rol son los mencionados artículos para la revista *Natura ed Arte*:

Aquí se hablan todas las lenguas, aquí la mitad de todos los llegados de Europa está compuesta de italianos y, más que la lengua de Dante (...) todos nuestros dialectos son tenidos en estima, y sobre todos el genovés y el napolitano. / Más de una vez, desde que vivo en esta metrópoli, cuando debo consultar a un conductor de *tram*, a un camarero, a un comerciante, a un peón, cualquier cosa, una información, una indicación en un posible castellano, se me responde en cambio en genovés, en milanés, en napolitano más o menos corrompido por la provincia (...) / Mientras en Italia murieron o se bastardearon los teatros dialectales, mientras hay siempre menos lectores y diarios en lengua vernácula, aquí Gaetano Cavalli –hace diez años- tiene una viva compañía cómica lombarda, aquí Pantalena atrae ríos de gente a las representaciones en dialecto napolitano y ha dejado un gran deseo de volver a oírlo; aquí, entre los grandes diarios del país en español, pululan periódicos políticos y artísticos diarios y semanales, y revistas de todo género, no solo en esta o aquella lengua europea, sino en *zenese* [genovés], en *meneghino* [milanés]; tenemos *O Babilla* y *Minestron*, tendremos en breve también *Masaniello* [dirigida por Giacomo De Zerbi] (Napoli-Vita 1898a:683-8; la traducción es propia)<sup>25</sup>

sectores. La motivación de tal «interacción», y por consiguiente la definición de sus rasgos específicos, resultan, no del parecido o el acercamiento, sino de la diferencia. Como sostiene Lotman: «Hasta ahora en el centro de la atención de los investigadores se ha hallado la cuestión de las condiciones en presencia de las cuales *se hace posible* la influencia de un texto en un texto. A nosotros nos interesará otra cosa: por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno *se hace necesario*. Esta cuestión puede ser planteada de otra manera: cuándo y en qué condiciones un texto “ajeno” es necesario para el desarrollo creador del “propio” o (lo que es lo mismo) el contacto con otro “yo” constituye una condición necesaria del desarrollo creador de “mi” conciencia» (1972 (1998): 64). Es necesaria para el desarrollo de una cultura la afluencia de textos ajenos; se funda en un acto de intercambio que supone un «otro». Se entiende que esta «otredad» incluye tanto una tradición cultural extranjera como aquellos textos que quedan «fuera» de lo que una cultura considera como «culturalmente existente» (Lotman, 1972 (1998): 71).

<sup>25</sup> Texto original: «Qui si parlano tutte le lingue, qui la metà di tutti i venuti dall'Europa specialmente è composta da italiani e, più che la lingua di Dante –forse per un più acuto insistente ricordo del paese natio in fondo all'animo- tuttii nostri dialetti sono tenuti in onore, e su

Asimismo, las traducciones hacían el recorrido inverso; en 1909 *La revista artística de Buenos Aires* publicó una de las que sin duda ha de ser de las primeras traducciones al castellano de *La Nave* (1908) de Gabriele D'Annunzio, realizada por Andrés A. Demarchi e ilustrada en estilo *liberty*,<sup>26</sup> en esa oportunidad Napoli-Vita destinó toda la editorial al traductor (1909:4).

Al mismo tiempo que desempeñaban esta función como traductores, los críticos son responsables de describir, organizar el sistema de la cultura, como tales son productores de metatextos:

(...) puesto que la cultura es un sistema que se autoorganiza, en el nivel metaestructural ella se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto (...)) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado. (...) Las metadescripciones de la cultura por ella misma, no son, para ella misma, un esqueleto, una armazón que sirve de base, sino uno de los polos estructurales; para el historiador, en cambio, no son una solución lista, sino un material de estudio, uno de los mecanismos de la cultura, que se halla en constante lucha con otros mecanismos de ella (1983 (1996):75-76).

Como explica la cita, estas descripciones representan un polo en el dinamismo de una cultura. Los polos tienden al estatismo de los elementos de un sistema semiótico (digo «tienden» porque ontológicamente sería imposible concebir una cultura estática).<sup>27</sup> Entonces, en «la pluma de los críticos» y «legisladores del

---

tutti campeggiano il genovese e il napoletano. / Più di una volta, da che vivo in questa metropoli, quando a mi sono studiato di domandare ad un conduttore di *tram*, ad un cameriere, ad un commesso di negozio, ad un *peone*, qualche cosa, una informazione, una indicazione in un possibile castigliano, mi sono inteso rispondere in genovese, in milanese, in napoletano più o meno corrotto dalla provincia (...) / Mentre in Italia muoiono o si imbastardiscono i teatri dialettali, mentre hanno sempre minor numero di lettori i giornaletti in vernacolo, qui Gaetano Cavalli –da dieci anni- tiene viva una compagnia comica lombarda, qui il Pantalena attirò fiumane di gente alle rappresentazioni in dialetto napoletano e ha lasciato gran desiderio di riudirlo; qui, tra' grandi *diarios* del paese, in spagnuolo, pullulano giornali politici e artistici quotidiani e settimanali, e riviste di ogni genere, non solo in questa o quella lingua europea, ma in *zene*se, in meneghino; abbiamo *O Babilla* e il *Minestron*, avremo tra breve anche il *Masaniello*».

<sup>26</sup> Algunas de ellas son las mismas que se encuentran en la edición milanesa de los hermanos Trevi (1909) [Disponible en:

<http://www.archive.org/stream/lanavetragedia00dannuoft#page/n0/mode/2up>].

<sup>27</sup> Lotman, 1972. Por otro lado, «(...) la cuestión de si el dinamismo, la constante necesidad de autorrenovación, es una propiedad interna de la cultura o no es más que el resultado de la acción perturbadora de las condiciones materiales de existencia del hombre sobre el sistema de sus representaciones ideales, no puede resolverse unilateralmente: indudablemente, tienen lugar unos y otros procesos» (Lotman 1971 (2000):187). Esta es la forma en que Lotman

gusto”<sup>28</sup> la cultura se presenta y describe como un sistema organizado en el que se simplifica su estado sincrónico y diacrónico. Se justifican determinadas intervenciones culturales, dotadas con algunos signos de positividad (como cierto espiritualismo y progresismo), que se explican según relaciones de causa-efecto entre producción y circulación de determinadas obras y su consumo. Por ejemplo los conciertos orquestales organizados por Ercole Galvani en 1892, patrocinados por *El Mundo del Arte*, o los conciertos de Alberto Williams para el Ateneo. Asimismo, la intervención de los críticos sobre lo diacrónico imprime selecciones sobre las experiencias pasadas que organizan una historia centrada en el punto de vista de sí mismos. Aquí la historia narrada por Napoli-Vita en «Gli italiani...», constituye un ejemplo paradigmático, en el cual las contribuciones italianas a la vida artística porteña aparecen como el motor del progreso hacia un gusto y sociabilidad más civilizados.

## Conclusiones

Se partió de la pretensión de abordar en términos sociológicos una producción cultural hasta aquí poco explorada. Actualmente, el estudio de instancias de mediación cultural como lo son revistas, editores y articulistas ha traído buenos resultados a los investigadores en su pretensión de reconstruir e interpretar la cultura pretérita, obteniendo como mayor ganancia la complejización tanto de las diversas posiciones que la caracterizaron como también de la mirada misma de quien interroga el pasado.

Las herramientas analíticas propuestas al comienzo me permitieron explicitar algunas lecturas del corpus textual, sobre todo aquella que pone a los textos de los críticos inmigrantes italianos en el lugar de mediadores entre las elites local y migrante, y como traductores sensibles de lo que veían y vivían en América para la opinión de la península europea. Esa función, sumada a la de legislar sobre el gusto (de eso se trata la crítica), coloca a estos actores en un lugar cultural importante. No por su centralidad en el espacio cultural; ya que la propia dinámica del campo cultural a lo largo del período se ha ocupado de ponerlos en el centro legítimo en tiempos de «confraternidad» y luego de

---

plantea la tensión entre la hegemonía y su dinamismo interno, que le permite continuar en esa posición hegemónica, y entre la hegemonía y las posiciones alternativas (Cfr.: Williams 1977).

<sup>28</sup> A la función social del intelectual dentro de la experiencia moderna, Bauman (1987) la caracteriza en la metáfora del legislador. Esto implica que la actividad del intelectual se fundamenta en la autoridad dada por la posesión de un conocimiento (objetivo) superior al resto de la sociedad, y se sostiene sobre reglas de procedimiento, responsabilidad de los metaprofesionales (productores de metatextos en sentido lotmaniano). Estas reglas orientan la conquista de la verdad, conducen a un juicio moral válido y al gusto artístico apropiado. Los críticos entran en esta descripción, al igual que algunos artistas (que muchas veces desempeñan ambos roles).

desplazarlos en momentos en que la cultura se acercó al polo del nacionalismo. Sino porque permanecieron siempre como los operarios del mecanismo de las fronteras de la cultura, traduciendo al sistema de signos de la cultura local aquello que estaba por fuera y realizando el proceso inverso para la cultura en diáspora, tanto para el público de Buenos Aires como el de Italia. De allí su importancia en cimentar la interacción entre las elites y los grupos dirigenciales.

Esta idea de trabajar con los lineamientos típicos de la sociología cultural marxista (el estudio de instituciones y formaciones en la producción y distribución cultural, dentro del amplio proceso social material) en conjunción con una semiótica cultural había sido advertida por Williams como producente para una renovada mirada sociológica (1977 (2009):185-92).

Finalmente, destaco algunos interrogantes abiertos en el curso del trabajo: ¿Cuál es el ideario estético de estos críticos? ¿Cómo se relaciona su tendencia estética con su rol de mediadores culturales? ¿En qué medida los críticos funcionaron como difusores de ideas y tendencias europeas para su recepción en América? ■

## REFERENCIAS

## Metatextuales

- ANNINO VON DUSEK Antonio  
1976 «El debate sobre la emigración y la expansión a la América Latina en los orígenes de la ideología imperialista en Italia (1861-1911)», *Anuario de Historia de América Latina (JbLA)*, 13:189-215.
- BAILY Samuel L.  
1982 «Las sociedades de ayuda mutua y el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires, 1858-1918», *Desarrollo Económico*, enero-marzo, 21, 84: 485-514.
- BALDASARRE María Isabel.  
2007 «*Natura ed arte*. Rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti», en MALOSETTI COSTA Laura y GENÉ Marcela (eds.) *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales, IUNA*. Buenos Aires: IUNA, pp. 106-7.
- BAUMAN Zygmunt  
1987 *Legislators and interpreters - On Modernity, Post-Modernity, Intellectuals*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press; (tr. Esp.: *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, Bernal: UNQ, 1997).
- BERTONI Lilia Ana  
2001 «Soldados gimnastas y escolares: defender la nación», *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, México: Fondo de Cultura Económica, 213-54.
- BOURDIEU Pierre  
1966 «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, nov. 246: 865-906; (tr. esp.: «Campo intelectual y proyecto creador», en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Montessor, 2002: 9-50).  
1971 «Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe», *Scolliés*, 1: 7-26; (tr. esp.: «Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase», en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Montessor, 2002, pp. 97-118).
- DEVOTO Fernando  
2006 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 2008<sub>2</sub>.
- DORE Grazia  
1985 «Un periódico italiano en Buenos Aires (1911-1913)», en DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, pp. 127-40.
- GRAMSCI Antonio  
(1967) «La formación de los intelectuales», en *La formación de los intelectuales*, México: Grijalbo, pp. 21-32.
- LIBERTI Rocco  
2005 *Il Caso Rocco De Zerbi* [en línea], Bovalino: Quaderni Mamertini 60, 2005, (citado 11 de noviembre de 2011), Disponible en: <<http://www.fil.unical.it/Risorgimento%20teti/Contributi/Liberti/Rocco%20DeZerbi%20in%20diretta%20Q.%20M.%20n.%2060.pdf>>
- LOSADA Leandro  
2009 *Historia de las elites en la Argentina desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- LOTMAN Iuri Mijáilovich  
1974 *Dinamicheskaia model' semioticheskoi sistemy*, Moskva: Institut Russkogo lazyka ANSSR Problemaia.gruppa po eksperimental' noi i prikladnoi. lingvistike, Predvaritel'naia publikatsiia, 60, 23 p.; (tr. esp.: «Un modelo dinámico del sistema semiótico», en *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra, 1998:63-80.)

- 1983 «K postroeniü teorii vzaimodeistviia Kul'tur (semioticheskii aspekt)», en *Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, Tartu: pp.92-113; (tr. esp.: «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)», en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* Madrid: Cátedra, 1996:61-76).
- 1984 «O semiosfere», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised*, 17, 5-23; (tr. esp.: «Acerca de la semiosfera» en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, 1996: 21-42).
- MAINGUENEAU Dominique  
2002 «Problèmes d'ethos», *Pratiques*, 113/114: 55-67.
- MANCUSO Hugo R.  
2010 «Nacionalismo, multiculturalismo y etnogénesis (las corrientes migratorias italianas en los siglos XIX y XX, el caso argentino comparado)», *AdVersuS*, [en línea], agosto, VII, 18:6-48 (citado noviembre 2011), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/02VII-18.pdf>>
- MINGUZZI Armando, ILLESCAS Raúl  
2000 «Giusseppe Ceppi: inmigrante italiano y periodista», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [en línea], 1, (citado noviembre 2011), disponible en: <<http://alhim.revues.org/index52.html>>
- PETRIELLA Osvaldo y SOSA MIATELLO Sara  
1976 *Diccionario biográfico italo-argentino* [en línea], Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, (citado 11 de noviembre de 2011), disponible en: <<http://www.dante.edu.ar/web/editorial/dic-biog.htm>>
- STRAPPINI Lucia  
1991 «De Zerbi, Rocco» en *Dizionario Biografico degli Italiani* [en línea], Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 39, (citado 11 de noviembre de 2011), disponible en: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/rocco-de-zerbi\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/rocco-de-zerbi_(Dizionario-Biografico)/>)
- TERÁN Oscar  
2000 «El lamento de Cané» en *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires: FCE, 2008<sub>2</sub>: 13-82.  
2008 «El 80. Miguel Cané (h)», *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 109-26.
- WEBER Ignacio  
2011 *El Mundo del Arte (1891-1895). Estudio preliminar*, Buenos Aires: en prensa.
- WILLIAMS Raymond  
1976 «Elite» in *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Chatto and Windus; (tr. esp.: «Elite», *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008: 114-16).  
1977 *Marxism and Literature*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press; (tr. esp.: *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta).  
1982 «The Bloomsbury Fraction», *Problems in Materialism in Culture*, Londres: Verso; (tr. esp.: «La fracción Bloomsbury», en ROCCA Pablo (ed.), *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices, 1865-1974* [CD], Montevideo: UDELAR/ FHCE/ PRODLUL, 2005, edición en CD).

### Textuales

- ALBASIO Luigi  
1893 «Un episodio della rivoluzione del iuglio 1890», *El Mundo del Arte*, III, 59: 1-2.
- BATALLAS Alfredo  
1892 «A propósito de los conciertos orquestales. Apuntes de un aficionado», *El Mundo del Arte*, 10 de mayo, II, 20: 3.

- BENDA Julien  
1927 *La Trahison des clerics, Grasset, Paris: Grasset; (tr. esp: La traición de los intelectuales, Santiago de Chile: Ercilla, 1951).*
- CANÉ Miguel  
1894 «Ateneo. Ecos del Festival Wagner», *La Nación*, 24 de octubre.
- CROCE Benedetto  
1909 «Appunti per la storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX. I. La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 7: 423.
- DE ZERBI Giacomo  
1896a «Corrispondenze. Dalle Rive del Plata», *Natura ed Arte*, V, II, 19: 604.  
1896b «Dalle Rive del Plata. Le città argentine. La Plata», *Natura ed Arte*, VI, I, 9: 778-82.  
1896c «Vita e costumi argentini. Il Gaucho», *Natura ed Arte*, VI, I, 10: 850-8.
- El Cascabel*  
1892 24 de agosto, I, 24: 537.  
1893a 16 de marzo, II, 63: 152-3  
1893b 1 de julio, II, 74:328-9
- El Mundo del Arte*  
1891a «Cuatro palabras de presentación», 5 de noviembre, I, 1: 4.  
1891b «Platea e Palcoscenico. Compagnia Maggi», 5 de diciembre, I, 4:2.  
1892a «Los grandes conciertos orquestales de Ercole Galvani bajo el patronato del *Mundo del Arte*», 10 enero, II, 11: 2.  
1892b «1810 25 de Mayo 1892», 25 de mayo, II, 21:3.  
1894 «XX Settembre», septiembre, IV, 98: 2 y 5.
- LO SPETTATORE  
1891 «Platea e Palcoscenico. Compagnia Maggi», *El Mundo del Arte*, 5 de diciembre, I, 4:2.
- NAPOLI-VITA Vicente di  
1908 «En la frontera», *Nosotros*, enero-febrero, II, 2: 65-68.  
1898a «Vita argentina. In pieno inverno», *Natura ed Arte*, VII, II, 20: 683-88.  
1898b «Tra la guerra... e la pace», *Natura ed Arte*, VIII, I, 1: 68-71.  
1909 «Al lector», *Revista artística de Buenos Aires*, 30 de septiembre, II, 10-11-12: 4.
- Nosotros*  
1908 «Sociedad de Autores Dramáticos», enero-febrero, II, 2: 95-96
- VAAMONDE Joaquín  
1893a «El ensayo en el teatro... / El ensayo en el convento de...», *El Cascabel*, 16 de marzo, II, 63:152-3.  
1893b «Horario del perfecto calavera», *El Cascabel*, 1º de abril, II, 74:328-9.  
1894a «El ensayo de coros», *El Mundo del Arte*, septiembre, IV, 98:5.  
1894b Sin título, *El Mundo del Arte*, 7 de octubre, IV, 99:4-5.

[Full paper]

## Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES  
 CIFYH -UNC  
 CONICET  
 R. Argentina  
 ✉

**Resumen:** Indagar sobre los procesos de producción de sentido en la recepción de signos complejos, como es el caso de la música popular, nos arroja a un terreno poco explorado, tan fecundo como problemático. Para afrontar este desafío necesitamos diseñar categorías y modelos intermedios que nos permitan abordar nuestro problema en el marco de prácticas sociales concretas, performances, luchas, posicionamientos y materialidades mixtas.

Desde una perspectiva semiótica, proponemos aquí la revisión y puesta en valor de algunas categorías pertinentes para pensar la articulación de las prácticas sociales con los procesos de producción de sentido en la instancia de la recepción.

A tales fines pretendemos revisar, por un lado, la pertinencia y adecuación de la distinción *uso/interpretación* como la propone el italiano Umberto Eco y, por el otro, la propuesta alternativa de la *teoría del discurso como práctica* de los argentinos Costa y Mozejko. Lo haremos a la luz de los avances realizados en nuestra investigación empírica, testeando estas propuestas contra casos reales.

Ofrecemos, finalmente, una propuesta, un re-planteamiento del problema de la articulación *interpretación/prácticas sociales* a través de una reorientación de la mirada, con vistas a constituir herramientas que sirvan para encarar investigaciones empíricas en el campo de la recepción.

**Palabras claves:** Semiótica – Uso e Interpretación – Práctica social y producción de sentido – Umberto Eco – Costa y Mozejko.

### Interpretation and Social Practices in the Subject of Tango Reception

**Summary:** To inquire into the sense production processes in the reception of complex signs, such as in the case of popular music, takes us to a barely explored ground, as fertile as problematic. In order to face this challenge, we need to design categories and intermediate models that allow us to deal with our problem in the framework of concrete social practices, performances, struggles, positioning and multiple materialities.

From a semiotics perspective, we herein propose the revision and valorization of some pertinent categories to think about the articulation of the social practices with the sense production processes at the reception moment.

With this aim, we pretend to revise, on one hand, the appropriateness and adaptation of the distinction *usage/interpretation* as proposed by the Italian Umberto Eco and, on the other hand, the alternative proposal of the *discourse theory as practice* of the Argentine Costa and Mozejko. We will do it in the light of the progresses made in our empiric investigation, testing these proposals against real examples.

Finally, we offer a proposal, a rethinking of the problem of the articulation *interpretation/social practices* through a reorientation of the view, with the purpose of constituting a tool to approach empiric investigations in the reception field.

**Key words:** Semiotics – Usage and Interpretation – Social Practice and sense production – Umberto Eco – Costa and Mozejko.

## A modo de introducción

Desde diferentes corrientes, y con sus importantes diferencias, las teorías sociales y semióticas convergen más o menos desordenadamente, en la afirmación de que el sentido viene siendo producido por fuera, y más allá, del dominio o control de los otrora llamados emisores, o del texto mismo como fuente del significado (Buenfil Burgos 1995:11, Fabbri 1998 (2000):25, Morley 1992, Verón 1987 (1993):134). Es por este motivo que resulta imperioso para el crecimiento de la Semiótica encarar la investigación de los modos como opera esta producción de sentido en la instancia de la mal denominada recepción.<sup>1</sup>

No sólo son pocas las investigaciones empíricas que han encarado la cuestión de la producción de sentido en recepción –donde la cuestión económica ha sido sin lugar a dudas determinante–, sino que disponemos de muy pocas pistas en el plano teórico que puedan en principio orientarnos en el caso de encarar una investigación empírica en este terreno. No es que no exista teoría general, lo que faltan son categorías analíticas, categorías intermedias y modelos que posibiliten comprender el funcionamiento de la semiosis en la recepción, y permitan abordar casos concretos donde la semiosis se teje *en* y *con* prácticas sociales, disputas, coyunturas, afirmaciones identitarias, tomas de posición, etc.

En la actualidad algunos investigadores nos encontramos encarando investigaciones empíricas en este campo: en nuestro caso particular,<sup>2</sup> indagando sobre la producción de sentido en la recepción de música popular. Un proyecto de estas características nos opone inevitablemente al problema de la producción de sentido en la recepción de signos complejos, compuestos por materialidades múltiples, en el enclave de prácticas sociales muy específicas. La relación entre interpretación y prácticas sociales, por ejemplo, resulta una cuestión nodal en nuestro trabajo y, sin embargo, son pocas las herramientas de intelección que han sido elaboradas para dar cuenta de estos fenómenos y de sus articulaciones. ¿Es posible y/o necesario discernir entre prácticas sociales e interpretaciones? ¿Hasta dónde? Y, de ser posible, ¿dónde colocamos la frontera y en función de qué principio?

---

<sup>1</sup> El término, como se sabe, viene de las teorías de la información, donde esta instancia era vista como una mera decodificación. No obstante esto preferimos mantenerlo para facilitar la divulgación y la no proliferación innecesaria de términos, pero ya no con las connotaciones de pasividad que lo caracterizaron en la concepción funcionalista, sino como un proceso activo de producción de sentido.

<sup>2</sup> En este equipo de investigación diferentes investigadores encaran la recepción de varios géneros de la música popular en el marco de prácticas sociales muy específicas, como son el rock en recitales, el folklore en las peñas y, en mi caso específico, la recepción del tango entre los milongueros.

Dos corrientes han tematizado, en el plano teórico, la cuestión de la relación interpretación/praxis: la semiótica italiana con Umberto Eco a la cabeza, y la teoría de *los discursos como prácticas* de los argentinos Ricardo Costa y Teresa Mozejko.

En este artículo examinaremos estas propuestas, herederas ambas del modelo triádico de Charles S. Peirce,<sup>3</sup> para evaluar sus alcances y su pertinencia, discutiéndolas, rescatándolas y reelaborándolas, a la luz de nuestra experiencia en la investigación empírica.<sup>4</sup> Revisaremos, muy brevemente, la apropiación que realizara Eco del modelo y discutiremos con él sobre la pertinencia y adecuación de las categorías de, *uso e interpretación* a la hora de pensar estos problemas de investigación concretos. Abordaremos, luego, la teoría de la *producción de sentido como práctica social* de Ricardo Costa y Teresa Mozejko, tensionando sobre la articulación entre interpretación y prácticas, y sometiéndola a análisis.

En cada caso, como se hará luego evidente, no pretendemos dar revista de los modelos y categorías existentes, hartamente conocidas, como de retomarlas, revisarlas y redefinirlas si es necesario, en función de lo aprendido hasta aquí en el desarrollo de nuestro trabajo de investigación.

---

<sup>3</sup> El modelo de Peirce es, a nuestro entender, el más apropiado para abordar la producción de sentido en las instancias de la recepción. En principio, porque su planteo categorial como esquema lógico abstracto posibilita definir los elementos del signo en función del lugar que ocupan en un recorte analítico, y no como elementos fijos, sustanciales. Esto permite que cualquier cosa pueda ser objeto del signo (un objeto, un sentimiento, una persona, una idea, un estado, una categoría abstracta, existentes o imaginarios). Posibilita también que cualquier cosa pueda funcionar como signo, ser un representamen. El modelo es tan útil para analizar un signo lingüístico como una imagen, una melodía, un gesto, una danza, un aroma, una película o una escena, una palabra, un texto o discurso completo. Posibilita que cualquier cosa pueda ser un interpretante, siempre que sea el tercero de ese signo particular. Un modelo como este nos permite encarar problemas tales como la recepción de la música en tanto signo, y nos posibilita analizar los interpretantes sin restringirnos a conceptos. Una respuesta corporal, un sentimiento o la danza, pueden ser, en principio, considerados interpretantes de la música. Por otra parte, pero íntimamente ligado con lo anterior, la idea de interpretante como *nuevo signo equivalente* pero no idéntico al representamen, da por tierra con los problemas acerca de las supuestas disfunciones comunicativas. Permite, además, encarar la semiosis como un proceso de creación también por parte del agente interpretante. El significado deja de ser una afirmación y se convierte en una incógnita, en el futuro incierto (pero no azaroso) del representamen. Por último, la incorporación de lo social, lo contingente y lo histórico en la determinación del proceso de semiosis (a través de la noción de hábito), conecta su teoría con el mundo real combatiendo de esta manera los simplismos subjetivistas y posiciona a la semiótica como pensamiento social y a la semiosis como proceso *comunicativo* orientado a la praxis.

<sup>4</sup> Experiencia que ya lleva tres años de trabajo de campo, combinando observaciones con participación y entrevistas con grados variables de direccionalidad.

### **El modelo, la recepción y la cuestión de los límites. Uso/interpretación**

A partir de la recuperación cada vez más extendida de los modelos triádicos se asume que el significado no es algo que viene dado de una vez y para siempre como la contracara inmutable del signo y que la semiosis debe ser entendida como un proceso infinito de producción de sentido. Sobre este último aspecto, particularmente, se encuentra un punto crucial a partir del cual las teorías semióticas toman caminos que se proyectan en muy divergentes direcciones.

En este contexto la preocupación de Umberto Eco sobre *los límites de la interpretación* adquiere particular relevancia. Pensar que la semiosis puede ser una efectiva deriva interpretativa *ad infinitum* arrojaría al significado a su disolución, y con él al signo mismo (Eco 1990 (1992):358).

Las personas, en la vida diaria, no podemos atribuir cualquier significado a los signos sin ser sospechados de insanos. Vivimos en sociedad, nos comunicamos, y eso es posible porque en algún punto los interpretantes que producimos encuentran restricciones a la fuga. La semiosis puede considerarse infinita en teoría, pero se encuentra limitada en la praxis.

Umberto Eco ha sido un precursor en esta línea de pensamiento, oponiéndose y muchas veces polemizando con el deconstruccionismo radical de los seguidores de Jacques Derrida.<sup>5</sup> Ha sido uno de los primeros en rescatar el modelo triádico de Peirce pero, al mismo tiempo, uno de los primeros en oponerse a la fuga radical. Ha asumido, además, el compromiso de encarar el problema de la producción de sentido de manera global: su apuesta es, siempre, a generar herramientas de intelección de nivel general que permitan pensar *cualquier producción de sentido*, distinguiéndose así, muy tempranamente, de sus colegas estructuralistas y del logocentrismo que caracterizó a la primera semiología.<sup>6</sup> Esta vocación no-logocentrista y su preocupación por lo que fija el sentido en la instancia de la recepción hacen de su trabajo un punto de partida importante para encarar cualquier investigación empírica recepción. Pese a haber mutado su pensamiento varias veces, en este sentido se ha mantenido firme hasta la actualidad. El límite semiótico<sup>7</sup> lo ha puesto, como veremos a continuación, en la distinción *uso/interpretación*.

---

<sup>5</sup> Polemiza mucho, y muy fuerte, con Richard Rorty; mientras que con Derrida mantiene una polémica menos encarnizada, entendiendo su énfasis en la fuga de sentido como una reacción ante los determinismos del modelo estructuralista (Eco 1990(1992):361).

<sup>6</sup> De la cual se ha citado al Barthes de los años 70 como el principal referente (Fabbri 1998 (2000):23). Barthes fue, por esos años, quién más militantemente pretendió aplicar el modelo estructuralista y el principal precursor del pensamiento que concebía a la lengua como el metalenguaje capaz de decirlo todo, tomándola como modelo y parangón para el análisis de todos los otros signos (Barthes 1971).

<sup>7</sup> Decimos *límite semiótico* para distinguirlo de cierto límite pre-semiótico postulado en *Kant y el ornitorrinco* (1997). Allí Eco ensaya algunas hipótesis sobre la manera como el objeto del signo propone recorridos de sentido, ciertos *meanings* que son más fáciles, más probables, o al menos algunos imposibles. En mi criterio, aunque es una propuesta sugerente, creo que a los fines de nuestro trabajo esta distinción resulta cuando menos improductiva. El problema con su

Lo impulsa la convicción de que, aunque se puede hacer cualquier cosa con un texto, no todo lo que se puede hacer con él debe ser considerado una *interpretación* a los fines de la semiótica. En su obra, Eco distingue algunos ejemplos de uso que van desde el uso más aberrante y extremo, como tomar un libro y utilizar sus páginas para envolver fruta, hasta casos más nobles como usar una poesía para soñar con los ojos abiertos o, incluso, partir de un texto como estímulo para crear el propio texto a partir de allí. Esta distinción es relevante no en un plano moral (pues cada quien es libre de hacer con su libro lo que le place), sino que es pertinente, según él, a los fines de la investigación semiótica.

La cuestión reside en determinar cuál es el principio de interpretancia más adecuado para distinguir lo que es, de lo que no es una *interpretación*.

Eco postula para ello a la *intentio operis* como el criterio para evaluar las manifestaciones de la *intentio lectoris* (Eco 1990(1992):32), y lo hace definiendo la primera como una suerte de intención contenida *dentro del texto*, con independencia del propósito que tuvieron tanto el autor como el intérprete.

El texto no es un significante hueco que el lector llena como quiere y con lo que quiere. El texto, desde esta perspectiva, es un dispositivo que produce un lector modelo y, al hacerlo, traza caminos para que el lector arribe a los sentidos que el texto mismo prevé (Eco 1975(2000):77). No quiere decir esto que las haya previsto necesariamente el autor, pues este puede ser por completo desconocedor de los senderos que su obra suscitará luego. Siguiendo a Eco podríamos decir con él que *a menudo, los textos dicen más de los que sus autores querían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran* (Eco 1990 (1992):122).

Las interpretaciones, para ser tales, deberán estar *sostenidas por el texto* y, se sobrentiende, no ser contrarias a él. Este es el principio elemental de la *intentio operis*.

Sin embargo, cuando Eco propone estas categorías, a pesar de su intención manifiesta, está pensando en textos lingüísticos. La obra de Eco, en general, ha sido forjada al calor de su práctica como crítico literario, novelista y

---

teoría es que está elaborada sobre la base de casos de laboratorio, de ejemplos artificiales de signos extremadamente simples (esto es característico de gran parte de su obra). Podríamos pensar en un sonido doloroso, como cuando rasguñan una pizarra o rechinan los dientes. Podríamos pensar que ese sonido nunca puede ser representado por un interpretante energético del orden del placer. Casi podríamos decir que cualquier persona se sentirá molesto ante ese sonido de una manera espontánea. Existiría una respuesta fisiológica no mediada por la cultura, que no permite asociar esto con el placer y allí podríamos pensar, tal vez, en una determinación no mediada por el hábito o la cultura. Pero cuando pretendemos pensar signos reales, por ejemplo una canción, en el marco de usos e interpretaciones reales, por ejemplo la danza social en lugares bailables, la cuestión se vuelve, si no inútil, al menos irrelevante. En estos casos no es el objeto el que pone límite a la interpretación y discutir esa cuestión, que además es particularmente densa, sería una desviación de nuestro objetivo principal.

traductor, de manera que la utilización de estas categorías para pensar signos que no son análogos a un texto literario supone ciertos desafíos.

### **La *intentio lectoris* a la luz de la *intentio operis***

Proponemos ahora un problema empírico para observar la pertinencia de la distinción propuesta en estos términos, en signos no lingüísticos (o al menos no totalmente). En nuestra investigación actual, sobre las lecturas que hacen del tango los milongueros,<sup>8</sup> buscamos construir diferentes indicadores de esas lecturas. En ese contexto nos preguntamos: la danza, esa que ejecutan cuando bailan en las milongas ¿puede ser considerada *interpretación* de la música o debe ser considerada un *uso*?

La primera impresión que tenemos es que se trata de un *uso* de la música, de una praxis social en torno a un consumo cultural específico, donde se toma como pretexto esta música para producir una performance diferente que no guarda deuda necesaria con aquella. En principio el caso es similar al propuesto por el propio Eco cuando un autor, por ejemplo, *usa* un texto de otro como pretexto para desplegar su propia obra.<sup>9</sup>

Sin embargo, si analizamos más profundamente el caso, y si de *intentio operis* se trata, llegaremos a la conclusión de que la danza está claramente contenida como posibilidad dentro del tango, al menos del tango tradicional de orquesta. Veamos el caso con más detenimiento.

Sin entrar en demasiado detalle podemos decir, simplificado, que el tango danza de salón es un baile que no tiene ni coreografía prefijada (como la chacarera o la zamba) ni un paso básico predeterminado (como la salsa o el cuarteto cordobés). El hombre es el que, tradicionalmente, guía a su compañera, proponiendo uno a uno los pasos a dar, y manteniendo un abrazo cerrado. Estos pasos se pretende que recaigan, en la medida de lo posible, en el pulso (o tiempo fuerte), alternativamente en un tiempo débil, si este está marcado, o en alguna de las corcheas de la melodía. Estos son, a grandes rasgos, los elementos que los bailarines reconocen en la música y los que utilizan a modo de guía, o de *límite*, a la hora de bailar. Y esta relación entre la

<sup>8</sup> Milongueros es el nombre como se auto denominan los que asisten a las milongas, esos lugares, generalmente nocturnos, donde se escucha y se baila tango danza de salón.

<sup>9</sup> Eco cuestiona, por ejemplo, la lectura que realiza María Bonaparte de los textos de Edgar Allan Poe porque, a partir del texto de Poe en conjunción con datos biográficos del autor, elaboraba ciertas inferencias sobre la vida privada del autor. Desde el punto de vista de Eco esto sería un *uso*, puesto que tal lectura no está habilitada por la obra en sí. Esta lectura psicoanalítica del Poe individuo importaría un *uso* de su obra como pretexto de un texto propio y diferente (Eco 1990 (1992):39).

música y la danza, que los milongueros deben observar a la hora de bailar, se estableció ya desde los orígenes mismos del tango.<sup>10</sup>

Si algo caracteriza al tango es que monta una delicada línea melódica, generalmente aportada por los violines y/o el piano en tonos más altos, sobre una constante y determinante línea rítmica fuertemente marcada por los graves de guitarra, chelo (en el caso de los tango a trío, por ejemplo, de la primera época) o de los bandoneones, permitiéndole a los bailarines distinguir con facilidad la línea melódica de la línea rítmica.

La línea melódica, y la voz del cantante de existir, pueden sincoparse o entrar en *tempo rubato*, pero deben luego alcanzar en algún momento la línea rítmica que se mantiene constante hasta el final. Melodía, cantor y poética siguen la línea rítmica y no a la inversa. Todo esto permite que los bailarines (recordemos que se trata de una danza social, de extracción netamente popular, nacida en la época de la música en vivo), puedan bailar aún sin conocer ni haber oído nunca ese tango específico que comienza a sonar. Les bastará con ingresar a la pista, tomarse con su pareja de baile y escuchar juntos la primera frase musical para conocer la base rítmica que se mantendrá constante durante los próximos tres minutos que dure el tema y sobre la cual podrán sin dificultades desplegar su danza.<sup>11</sup>

Podemos decir entonces que, si algún sistema expresivo es admitido para *interpretar* el tango de orquesta, desde el punto de vista de la *intentio operis*, este es sin lugar a dudas el tango danza. El tango de orquesta es un tango

---

<sup>10</sup> El tango, en tanto género musical, nace de la combinación excepcional de la base rítmica del candombe y de las líneas melódicas de la habanera cubana, que ralentiza su *tempo* para adaptarse a las necesidades de una danza que se había desarrollado previamente. Este *tempo*, relativamente lento en comparación, por ejemplo a otras músicas populares como el cuarteto cordobés o la salsa, posibilita crear la coreografía de baile como se hace en el tango danza: paso por paso. A diferencia de lo que ocurre con otros géneros, en el caso del tango, la danza precede y determina en gran medida a la música. Esta situación se mantiene hasta bien entrados los años sesenta, y es el común denominador de la época dorada del tango de orquesta: La música se escribe y se ejecuta pensando en los bailarines (Göttling 1998:15, Gobello 1999:106-25).

<sup>11</sup> El tango de orquesta, además, inicia generalmente con la línea rítmica y melódica para, en la segunda mitad del tango, repetir la melodía e incorporar recién allí la voz del cantor. Esto le permite a los bailarines conocer, hacia la segunda mitad del tango, también la línea melódica completa e incorporarla como variante a la hora de crear su coreografía. Pero si conocen además a la orquesta, aunque no conozcan ese tango en especial, pueden anticipar variaciones rítmicas y arreglos musicales que funcionan como guiños claramente dirigidos a los bailarines. Por ejemplo, la orquesta de Edgardo Donato es reconocida por su tonalidad alegre, porque solía introducir exquisitos solos de violín que el director personalmente ejecutaba, y porque acostumbraba marcar algunas corcheas específicas de la línea melódica. La Orquesta de Enrique Rodríguez es reconocida por silenciar la última nota del final de cada tango. La orquesta de Osvaldo Pugliese se hizo reconocida también por sus intensos adagios y por su tono rítmico. *La Yumba* es el nombre de un tango de su composición, y lo es en referencia a una voz onomatopéyica que se utiliza para denominar su particular marcación rítmica, caracterizada por la caída del acento en el primer y tercer tiempo de cada compás de 4/4.

claramente concebido para entusiasmar bailarines, y lo podemos afirmar más allá de la *intentio auctoris* porque podemos reconocer, como hicimos párrafos atrás, los elementos que contiene el «texto» musical y que hacen de esta danza una lectura contenida como posibilidad.

Sin embargo, como veremos a continuación, la cuestión de la frontera entre *uso* e *interpretación* no termina aquí y se muestra bastante más compleja de lo que previera la noción de *intentio operis*.

### Los límites de la *intentio operis*

Hasta aquí la aplicación que hemos hecho de la categoría de *intentio operis* como criterio de interpretabilidad pareciera ser convincente. Sin embargo, lo que hemos observado sobre las posibilidades interpretativas que ofrece el tango podríamos verlo también en otros géneros musicales. El rock, por ejemplo, también se escribe en 4/4 y contempla un tiempo fuerte y uno semifuerte, intercalados por dos débiles; al igual que el tango. También tiene una clara marcación rítmica y, en algunos casos, un *tempo* relativamente lento que posibilitaría, si una pareja se lo propusiera, bailar como tango danza. Existen casos similares en otros géneros como el pop, la electrónica o incluso el *hip hop*, donde una fuerte marcación rítmica y un *tempo* acorde permiten el tango danza. Sin embargo, si viéramos a una pareja bailar a través del tango danza *Enjoy the silence* de Depeche Mode,<sup>12</sup> *Clint Eastwood* de Gorillaz,<sup>13</sup> *siempre me quedará* de Bebe,<sup>14</sup> o *Maki Maki* de Goran Bregovic,<sup>15</sup> aunque su *tempo* lo permita, tendremos la sensación de que hay algo que se le escapa a esta definición de la *intentio operis*.

Por otra parte en las milongas se baila tango pero también se baila vals, por ejemplo, que tiene una estructura rítmica diferente pero que también permite la danza del tango porque esta estructura es constante, muy marcada, y con un *tempo* muy similar.

Aquí podríamos ensayar dos alternativas a este problema: o asumimos que el tango danza se encuentra *igualmente* contenido en la *intentio operis* del rock, del *balcanic world music*, del pop, como del tango, de la milonga o del vals; o replanteamos la cuestión del criterio de interpretancia en otros términos. ¿Podemos encontrar en un análisis musical del tango, o del género que fuere, la respuesta al problema? O, dicho en otros términos, ¿es la *intentio operis* un límite que opone el texto *en sí mismo*?

<sup>12</sup> El ejemplo no es azaroso, proviene de una performance realizada por maestros en festivales de tango nuevo y puede ser observada en: <http://www.youtube.com/watch?v=CjXEKqAgMJU>

<sup>13</sup> Puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=q4zeyMq1q7s&feature=related>

<sup>14</sup> Esta performance puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=QHFV4L-Ovbc>

<sup>15</sup> Puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=ok8yXyTjz4Q&feature=related>

Si asumiéramos esto estaríamos trasladando el límite desde el hábito, aquella piedra de toque del modelo peirceano (Barrena 2001), al representamen. Decir que el criterio de interpretancia debe estar en lo que el texto prescribe, equivale a decir que debemos buscar los significados contenidos en el representamen y eso, si no median algunas aclaraciones pertinentes, subvierte el modelo y lo arroja nuevamente a esa mirada inmanentista que ha sido carísima al desarrollo de la disciplina.

Eco vacila por momentos desde el texto mediado por el hábito hacia el texto en sí mismo, y aquí es donde, entendida la categoría de esta manera, se volvería peligrosa. Afirma, con lucidez, que: «una vez escrito un representamen complejo, como puede ser un texto, éste adquiere una especie de independencia semiósica y la intención de enunciador puede volverse irrelevante a la luz de un objeto textual que se supone *interpretaremos según leyes semióticas establecidas culturalmente*» (Eco 1990 (1992):367; el destacado es nuestro). Pero, al mismo tiempo, sostiene repetidamente que «entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está *la intención transparente del texto* que refuta una interpretación insostenible» (*Ibid*:133, el destacado es nuestro).

Por momentos parece colocar en las reglas culturales, los hábitos o las competencias enciclopédicas,<sup>16</sup> los límites de la fuga de sentido. Pero luego vira nuevamente y, aún cuando advierte que es una competencia enciclopédica la que necesita el intérprete para llenar de sentido el texto, sostiene que para decidir cuál es el formato o pedazo de competencia enciclopédica que se necesita en ese caso particular, el intérprete debe observar las «*señales*» *contenidas en el texto* (Eco 1990 (1992):134).

Al final de cuentas, Eco parece regresar siempre al texto como límite del límite. Este es un razonamiento que invita a una deriva circular: en el mejor de los casos, el texto vendría dotado de sentido gracias a una competencia enciclopédica del intérprete, producida culturalmente, pero para decidir de qué parcela de competencia enciclopédica servirse para interpretar el texto debe antes *interpretar* unas señales contenidas *en ese texto*. La pregunta necesaria sería: ¿cómo determinamos qué pedazo de competencia enciclopédica debemos utilizar para interpretar las señales que debemos utilizar para recortar la competencia enciclopédica acorde para interpretar el texto?

---

<sup>16</sup> El modelo de enciclopedia es un modelo semiótico con forma de rizoma que sólo contiene líneas de conexión sin principio, ni fin, ni centro. La enciclopedia incorpora todos los interpretantes posibles en una red polidimensional, impulsados por la inferencia. A diferencia del modelo del diccionario, el modelo de enciclopedia postula como condición *sine qua non* la cooperación del intérprete en el proceso de semiosis. Implica, por tanto, un giro hacia el intérprete y hacia sus competencias interpretativas.

La fuerte sujeción de la teoría de Umberto Eco a una mirada textualizante produce, en nuestra opinión, algunas peligrosas vacilaciones en la definición de estas categorías.

Dejemos claro esto, el límite no puede estar en el texto en sí mismo. Sólo podemos aceptar el límite en el texto si lo concebimos como mediado por el hábito. El texto sólo puede ser el límite si entendemos que el texto en sí mismo no dice nada, si no es a través de las reglas que una cultura determinada se ha procurado para conectar determinados signos con determinados senderos de sentido.

No son ni la estructura musical, ni el *tempo*, ni la marcación rítmica *per se* los que hacen del tango danza una posible lectura del tango, sino todo eso en el marco de ciertos hábitos interpretativos producidos y compartidos por una comunidad dada.

Y esta idea de comunidad, tan presente en la obra de Peirce, debe también ser revisada y revalorizada si pretendemos hacer de estos modelos herramientas útiles para encarar la investigación empírica de los procesos de producción de sentido.

### **Los límites de la comunidad**

Con el hábito ingresa en el modelo peirceano la cuestión de la comunidad, de lo social, y casi sin proponérselo, de lo contingente y lo histórico. La comunidad se postula como garante intersubjetivo, como principio trascendental más allá de las intenciones individuales del intérprete circunstancial.

Aquí el límite práctico a la deriva semiótica va puesto sobre las reglas interpretativas compartidas en una comunidad y adquiridas en el *uso* de los signos. Y pretendo destacar este *uso* porque, según entiendo, aquí el *uso* no se contrapone a la interpretación como lo postulara Eco sino que, por el contrario, se concibe como la condición de su ejecución, aprendizaje y posibilidad.

Pero la manera como comprendamos esta comunidad será determinante sobre cómo abordaremos la cuestión de la interpretación y su relación con las prácticas sociales concretas.

En la propuesta de Eco, cuando se desembaraza por completo de la idea del límite transparente del texto, aparece una comunidad como ideal regulatorio, que se deriva de *la comunidad de expertos* que proponía Peirce.

Pero Eco pasará de esta comunidad de expertos, sin demasiadas mediaciones ni explicitaciones, a una *comunidad de origen*. Efectivamente, introduce nuevamente una categoría poco clara como principio de interpretación.

Pareciera como si, perteneciendo él mismo a *la comunidad de expertos*, hubiera dispuesto que el límite más apropiado para evaluar la calidad de las lecturas fuera la observancia de las reglas de producción de los signos en el momento de la emergencia del texto.

Esta propuesta, aunque soluciona la contradicción peligrosa que acompañaba a idea de la intención profunda y transparente del texto, acarrea consecuencias que observamos inconvenientes para el estudio de los procesos de producción de sentido en recepción.

Si nos disponemos a interpretar un texto, desde esta perspectiva, deberíamos interiorizarnos de las reglas interpretativas de *la comunidad* en la que vio la luz el texto. Parece simple si pensamos en un texto contemporáneo, puesto que somos parte de esa comunidad, disponemos de las reglas de interpretación según las cuales ese texto revela una *intentio operis* determinada y las utilizamos de manera habitual sin que esto suponga mayores dificultades. El problema se presenta cuando pretendemos interpretar los signos que vieron la luz en otras comunidades. Aquí la cuestión se vuelve discutible.

Desde esta concepción, para que una lectura de la *Divina Comedia* pueda preciarse de verdadera interpretación, y no un uso antojadizo, deberá el intérprete procurarse un conocimiento medio sobre los hábitos interpretativos y el horizonte enciclopédico de la vanguardia renacentista de la Italia del siglo XIV. Eco lo supone así cuando sostiene, por ejemplo, que «no se puede adoptar la decisión de usar a Homero como descripción de la estructura del átomo, porque sin duda la noción moderna del átomo es ajena a la enciclopedia homérica» (Eco 1984 (1990):134).

Según nuestro criterio, si no podemos interpretar la obra de Homero como una descripción de la estructura del átomo no es porque ella fuera ajena a la enciclopedia homérica, sino porque esa relación, entre Homero y el átomo, es ajena a *nuestra* enciclopedia. En la actualidad es de sentido común que la obra de Homero es anterior en el tiempo a las teorías atómicas y es este sentido común, el actual y no el homérico, el que limita estas interpretaciones y las convierte en usos no justificados.

Pero pensar el problema de esta manera pone en jaque, precisamente, la noción de *la comunidad* a través de la cual se configura *la intentio operis*. Si hay tantas comunidades como tiempos que sobreviven los signos, entonces hay tantas *intentio operis* como estas propongan en su devenir. Y el replanteamiento es, a nuestro entender, no sólo pertinente sino necesario.

En la vida cotidiana, aquella en la que pretendemos desarrollar investigaciones empíricas, los sujetos se plantean cuestiones sobre *el estado del sistema léxico*

en los tiempos del autor,<sup>17</sup> sólo ante una dificultad interpretativa, un caso excepcional o disruptivo.

Saber que en los tiempos de los grandes letristas del tango era frecuente hablar de la relación entre proxenetas y pupilas como si de relaciones amorosas se tratara, y que esa es la historia detrás de una enorme proporción de letras de tangos,<sup>18</sup> no nos sirve para comprender por qué los amantes del tango en la actualidad (aquellos que hacen del tango su vida y de las milongas su comunidad), se empeñan en interpretarlas como la viva encarnación del amor de pareja, pasional y romántico.

Una máxima antropológica nos diría que para comprender el sentido de los signos de una comunidad debemos incorporar la perspectiva del actor según la cual esos signos revelan su sentido. Pero para la semiótica lo que importan son los procesos de producción de sentido en sí mismos, y la perspectiva del actor pertinente a los estudios de la recepción no es la del autor o de la comunidad de su emergencia, sino la del intérprete productor de sentido en la instancia de la recepción, y de la comunidad de la que él forma parte.

### Interpretación, comunidad/es y disputas

Creemos necesario pluralizar la idea de comunidad. No sólo tenemos diferentes comunidades interpretativas a lo largo del tiempo, cada una acordando sus propios criterios de interpretancia, sino que, además, podemos observar el funcionamiento de diferentes comunidades en un mismo espacio/tiempo.

Cuando nos abocamos a los estudios de la recepción, podemos claramente observar que nuestra *comunidad* puede bien estar seccionada en diferentes sub-comunidades dentro de las cuales rigen normas y criterios interpretativos que les son propios.

Por ejemplo, dentro del campo de la crítica literaria, es una norma interpretativa que goza de relativa aceptación el que los –buenos– intérpretes deban tener en cuenta el estado del sistema léxico que regía en los tiempos del autor (esto es

<sup>17</sup> Esto es lo que Eco postula como exigencia de la *intentio operis* cuando considera que asignar el significado de homosexual a la palabra *gay* en la frase *a poet could not but be gay* del *Daffodils* de Wordsworth, no es interpretación porque, según Eco, no respeta el horizonte cultural y lingüístico del autor, donde «*gay* podía tener una connotación de licenciosidad y libertinaje, pero desde luego no se pensaba que un libertino fuera un homosexual» (Eco 1990 (1992):125).

<sup>18</sup> La relación en los orígenes entre tango, proxenetas y prostitución ha sido ampliamente documentada. Las letras más antiguas hablan de la relación entre el *cafisho* y su *mina* de manera bastante abierta, pero con el correr de los años la censura oficial y la censura interna hicieron que los letristas fueran encubriendo estas historias detrás de la ya clásica «fractura amorosa» (Carretero 1999a, Carretero 1999b, Göttling 1998, Saikin 2004).

lo que hace que los ejemplos que propone Eco sean, en principio, tan convincentes). Sin embargo, no se pretende lo mismo de los intérpretes de, por ejemplo, los cuentos infantiles. A ningún niño que escucha el cuento de Cenicienta se le exige que reconozca las implicancias eróticas contenidas en la acción de meter el pie en la zapatillita, habida cuenta de que la historia sería en realidad originaria de la cultura china del siglo IX.<sup>19</sup>

Lo que saltea la visión de Eco, es que él también forma parte de diferentes comunidades (la semiótica, la literaria, la del conjunto de los italianos, etc.), y que su pertenencia a esos campos le otorga a él, al igual que a cualquiera, ciertos hábitos interpretativos regidos por reglas conocidas por los miembros de estas respectivas comunidades, pero que estos no son, necesariamente, universales.<sup>20</sup>

Reglas conocidas, aunque no necesariamente observadas. Costa y Mozejko proponen, en esta línea, la *teoría del discurso como práctica*. Sostienen que toda producción de sentido es producto de un *agente social*, rescatando con él la dimensión de la *acción* en la producción de sentido. Estos agentes no producen sentido simplemente como efecto mecánico ante un determinado texto y en función de ciertas normas adquiridas de una vez y para siempre. Los agentes sociales *negocian* sentidos en el marco de hábitos, de reglas, pero también de contextos, de necesidades y de estrategias de acción.

La idea que subyace a este planteo es que toda puesta en discurso, entendido este en un sentido amplio, importa una acción llevada a cabo por un agente que se juega en él, entre otras cosas, su propia identidad. Los discursos no circulan solos, ni se producen, ni se interpretan por sí mismos. Intervienen en su producción, circulación y recepción, agentes sociales que tienen un determinado interés depositado en ellos.

La práctica discursiva es vista como una toma de posición en relación a lo que en una determinada comunidad es postulado como lo aceptable, lo normal, o como ley de producción. Estas tomas de posición pueden pasar del apego total a las normas hasta la oposición total a ella, llegando a veces a cuestionar explícitamente su legitimidad. El discurso es comprendido como resultado de las opciones, no necesariamente conscientes, que realizan los agentes, en un determinado marco de posibles y en relación a sus competencias, entre las alternativas que el sistema de relaciones en el que está inserto les plantea como posibles (Costa y Mozejko 2007:13).

---

<sup>19</sup> Recordemos las implicancias casi fetichistas que poseen los pies como objeto de deseo en la cultura Oriental, más específicamente en la China. Si observamos esto, se hace evidente que la elección de esta parte del cuerpo como pivote de todo el relato, que además está cargado de violencia, lapidaciones, etc., no es insignificante.

<sup>20</sup> Cada comunidad de estudio ha de ser construida por el analista en relación a su pertinencia para encarar la investigación. No se trata de unidades dadas previamente, sino de una construcción de la mirada del semiólogo.

No se trata aquí de juzgar la validez de determinadas prácticas y discursos como interpretantes de determinados textos, sino de observar cómo estos discursos producidos en recepción importan en el mismo acto de interpretación una apuesta interpretativa, que es por definición siempre interesada.

Todo acto de interpretación es al mismo tiempo un uso, una práctica, una acción que lleva a cabo alguien, desde un determinado lugar, en un sistema de relaciones dado. Desde esta perspectiva la distinción uso/interpretación carecería de pertinencia.

### **Cuando usar e interpretar se su(per)ponen en prácticas sociales concretas**

En un sistema de relaciones dado, un agente social puede optar por interpretar *Clint Eastwood* de Gorillaz bailándolo como *hip hop*, o puede hacerlo bailándolo como tango. La selección de este último evidencia una opción estratégica que en el marco de estos posibles, adquiere determinado sentido y que puede ser comprendida atendiendo al *lugar* (Costa y Mozejko 2002:10) en el que estos agente sociales se inscriben.

El ejemplo que damos no es azaroso, ocurrió verdaderamente y lo protagonizaron dos bailarines<sup>21</sup> que, en ese momento, se perfilaban como una de las parejas más reconocidas del estilo denominado *tango nuevo*, un estilo de baile moderno protagonizado por las generaciones más jóvenes de milongueros.

El estilo se configura en abierta oposición al estilo consagrado del tango salón, y se opone a algunos de los elementos constitutivos de éste, tanto desde la estética como desde la mecánica del baile (Liska 2009). Rechazan, además, las instituciones consagratorias del circuito tradicional, oponiendo al jurado de notables del mundial de tango el aplauso del público milonguero de los festivales de milongueros jóvenes.

Ante este movimiento que comenzaba alrededor del 2000 a cosechar cada vez más adeptos en todo el país y en Europa, los tradicionalistas alzaban el grito en el cielo: «eso no es tango». Paralelamente surgían y se consolidaban bandas de tango electrónico, que recibían exactamente el mismo trato por parte tanto de los milongueros tradicionalistas cuanto de los músicos del mismo cuño. Toda una comunidad con sus pujas, competencias y disputas.

---

<sup>21</sup> La mayor parte de los milongueros bailan tango con fines sociales y recreativos. Otros, además, pretenden profesionalizarse como maestros de baile y en ese caso las exhibiciones son fundamentales para ellos. Allí deben demostrar pericia, aptitud física en la danza, pero también calidad interpretativa. Este es el caso de nuestro ejemplo, donde realizan una exhibición dos jóvenes maestros dedicados ya profesionalmente al tango danza.

Unidos por una posición marginal pero en ascenso, lo cual tensionaba aún más la relación con los tradicionalistas, los tangonuevistas se asociaron casi naturalmente desde sus inicios al tango electrónico y, desde allí, a bailar todo lo que se preste para hacerlo.

Un circuito alternativo, una estética alternativa, y una selección musical alternativa. En este marco se comprende la elección de interpretar la pieza de Gorillaz, por ejemplo, a través del tango danza, también como una práctica social, como un hacer, un intervenir, en el marco de un sistema de relaciones con posibilidades y restricciones.

Este *hacer* importa un acto creativo, la adición, por decirlo de alguna manera, de algo que no estaba en el texto interpretado y que deja huellas del paso del agente, al tiempo que implica la aceptación y uso de, al menos, alguna regla interpretativa compartida por la comunidad o ámbito social de pertenencia del agente. A esto último nos referimos cuando decimos que en nuestro caso, los tangonuevistas pasaron de bailar el tango de orquesta a bailar todo *lo que se preste para hacerlo*.

Lo que pretendo destacar es que no se trata de un uso aberrante, individual o antojadizo de la música, sino de una verdadera interpretación en los términos que ciertos criterios de interpretancia, anidados en hábitos socialmente construidos y compartidos, juzgan como válidos para esa comunidad específica. No se puede bailar cualquier cosa como tango danza pues debe tener, al menos, una estructura rítmica relativamente marcada y con un *tempo* que posibilite la improvisación. Esto, que dimos por supuesto desde el principio, es una regla, un criterio de *interpretación* arraigado socialmente en esta comunidad, y no dado naturalmente ni compartido, necesariamente, con otras comunidades.

Nada impide bailar sin atender al ritmo o a la melodía, nada obliga *per se* a observar estos elementos para luego interpretar un tango como divertido, alegre, triste o romántico, nada más que una regla interpretativa, socialmente producida y compartida, que destaca estos elementos por sobre otros (como podrían ser el timbre, la armonía, etc.), que les da un valor y los asocia a determinadas impresiones y sentimientos.

En nuestro ejemplo, el criterio de interpretancia que comparten y que se mantiene más estable, es lo que ellos denominan la «musicalidad» de los bailarines. Con este término distinguen una relación específica entre sus movimientos y la estructura musical del tema interpretado.<sup>22</sup> Así, los bailarines

---

<sup>22</sup> En primer término, exige a los bailarines que cada paso que den recaiga, en principio, sobre los tiempos fuertes de la estructura rítmica y/o, menos frecuentemente, sobre los tiempos débiles. Pero si el tema tiene particularidades en los acentos dinámicos, como por ejemplo si acentúa más algunos tiempos débiles, esto también puede ser remarcado en la danza pisando sólo estos tiempos y salteando los fuertes. Si el tema lleva una melodía picada, es lícito pisar las corcheas de la línea melódica con, o en lugar de, los tiempos fuertes. De igual modo si la

deben evaluar los elementos de la música que condensan el sentido atribuido al tema en particular, *interpretarlo*, para plasmar en su coreografía de baile los movimientos que consideran que destacan o traducen estos sentidos.

Pero este criterio de interpretancia, como dijimos, no es algo que resida en la música, sino en ciertos hábitos compartidos por una comunidad específica. En ocasión de una entrevista con un milonguero éste nos decía, refiriéndose al público no milonguero que sigue los certámenes televisivos de baile: «Y al que no sabe le gusta el revoleo, viste? Cuando entra la parte rápida de un Pugliese, viste, y la mina entra a girar alrededor del tipo a lo loco pisando *en cualquier lado*, todo así, rápido, *fuera de tiempo*... pero con cara así, de apasionados. A la gente le gusta eso».

Es preciso cambiar la mirada desde *la* comunidad unitaria, cerrada y fija, hacia *las* comunidades, con sus relaciones y dinámicas específicas, donde los agentes negocian sentidos y se juegan su identidad.

Una comunidad (la del tango nuevo) que permite, que posibilita esta interpretación de *Clint Eastwood*. El uso que hacen los bailarines de este *hip hop* es, en este marco, un *uso socialmente reglamentado y producido*, una *interpretación*. Pero ellos compiten, además, con otros que pretenden mantener un sistema de valoración diferente, en el marco de una comunidad mayor. Su danza es también un discurso para ellos, un diálogo con toda una tradición del tango. Estos agentes sociales no sólo intentan interpretar la música con la danza, realizan además una apuesta de sentido en la que se juegan su identidad y su posición. Su performance es, al mismo tiempo, interpretación y acción, lectura y escritura.

### **Refundar la distinción. Una cuestión metodológica, y algo más**

Luego de lo dicho hasta aquí: ¿deberíamos considerar el acto de envolver fruta con las páginas de un libro un acto interpretativo? Aunque no acordemos con Eco en el modo como fija el criterio de interpretancia, ni la manera como divorcia el uso de la interpretación como si se tratase de fenómenos esencialmente distintos, debemos reconocer en su preocupación una intuición más que lúcida y pertinente.

Lo primero que debemos recordar, evidente tal vez pero no por ello menos importante, es que las acciones no tienen sentido en sí mismas sino que hacen sentido en una determinada situación. Un urinario firmado es solamente un

---

melodía contiene adagios o *glissandos*, también es válido representarlos en la danza con movimientos más lentos, contenidos, y con pisadas más suaves para no entrecortar los movimientos que buscan dar cuenta de una melodía ligada. Un tema puede contener todos estos elementos, algunos incluso al mismo tiempo, y los bailarines deberán ponderar los que consideren, los que *interpreten*, como más pertinentes o importantes para producir los efectos de sentido que el tango produce en ellos.

urinario firmado, a menos que el que lo firme sea Duchamp, entonces puede ser un signo de algo más. De esto desprendemos la siguiente observación: una práctica social *puede ser* producto de la interpretación de otro signo, o no. Esto deberá ser evaluado en contexto, en función de cada comunidad y los hábitos interpretativos que esta comparte, pero también en relación con circunstancias más casuales. Y decimos *casuales* porque deben considerarse en las características específicas, y únicas, de cada caso concreto que se analiza. Por ejemplo, realizando observaciones en una milonga, observe una pareja que, terminada la última tanda, seguía bailando al son de la cortina musical que pretendía despedirlos.<sup>23</sup> Luego de observarlos bailar variados temas, desde canciones melódicas pasando por rock y ska, y no quedando ya más gente que ellos en el salón, el musicalizador comenzó a bajar el sonido mientras la pareja seguía bailando. Bailaron hasta que el sonido prácticamente desapareció. Al salir le pregunté a uno de ellos por qué le gustaba tanto bailar esa música, habiéndolos observado bailar enérgicamente por más de 20 minutos, a lo que contestó: «no me gusta, pero me enferma que terminen la milonga a las 2 si tiene que terminar a las 3 (..) como hay poca gente y el tipo se quiere ir a dormir nos raja antes (...) si nos va a echar, que al menos le cueste».

La segunda observación que quisiera establecer es que ninguna práctica es, lisa y llanamente, una mera interpretación de algún otro signo como totalidad. Y con esto pretendo finalmente retomar la preocupación de Eco y redefinir los términos y la pertinencia de una distinción que considero necesaria.

Debemos distinguir las prácticas discursivas materializadas, independientemente de las materialidades que asuman, de los procesos interpretativos. Que un discurso sea el efecto de otro no basta para suponer que hallamos en él *la* interpretación que hace el agente del signo primero. Aún cuando nos encontremos con prácticas que representan claramente prácticas interpretativas, como puede ser el caso de la danza en relación a la música del tango, no podemos suponer que esto evidencia todo el sentido producido en recepción en relación al tango. Dicho en otras palabras: debemos distinguir la interpretación de su expresión.

Peirce decía, en relación al interpretante de un signo, que este equivale al efecto del signo, lo cual ha derivado en confusiones cuando por *efecto* se espera algo que ocurre visiblemente y que puede ser simplemente observado. Se espera que el efecto de un discurso sea otro discurso. Sin embargo esto no es linealmente así.

---

<sup>23</sup> En las milongas la escucha se organiza en «tandas»; cada una de ellas consta de tres o cuatro tangos, milongas, o valsos, intercalados por una «cortina», la que suele ser un tema musical noailable, o un fragmento, que sirve como indicador de que la tanda ha finalizado y deben dejar de bailar. El protocolo dicta que luego de bailar una tanda, los bailarines deben retirarse a sus mesas y liberar la pista para que bailen otros bailarines que estaban sentados.

Al iniciar nuestro trabajo de campo nos llamó rápidamente la atención que cuando preguntábamos a los milongueros sobre el sentido de un determinado tango, por ejemplo, la mayoría coincidía en adjetivos tales como «triste», «nostálgico», «melancólico», etc.

Sin embargo el trabajo de campo, al profundizarse, fue llamándonos la atención sobre los aspectos musicales en relación a la danza, y comenzamos a indagar y observar cómo estas performances expresaban interpretaciones más focalizadas en la música que en la letra de los tangos, y que estas variaban circunstancialmente, por ejemplo, si se ponderaba la línea rítmica o la línea melódica.

A raíz de eso se les comenzó a preguntar sobre las diferencias que reconocían entre las orquestas y, a partir de allí, empezaron a surgir distinciones sobre la base de adjetivos como «divertido», «alegre», «romántico», etc.

Los milongueros reconocen tangos divertidos en lo que respecta a lo musical, por ejemplo, y melancólicos o tristes en lo que tiene que ver con su letra. Pero a la hora de producir sus discursos/prácticas ponderan algunas capas de sentido por sobre otras y no siempre expresan todas las que reconocen efectivamente.

Entonces, un discurso puede ser el resultado de una interpretación, pero esto no quiere decir que una interpretación pueda ser asimilada completamente a este discurso. En términos de Peirce, lo que estamos diciendo es que el signo que traduce al primer signo no es una expresión, sino algo del orden de la afección o del pensamiento, y que el signo expresado es efecto de este signo anterior.

El problema reside en que, empíricamente, sólo podemos acceder al último, y reconstruir a través del análisis y la triangulación metodológica, los rastros del proceso interpretativo.

Es importante distinguir esto para no caer en el error de pensar que todo lo que entiende Duchamp por un urinario es lo que él ha expresado en *la fuente*, pues podría arriesgar que también debe utilizar los urinarios para otras cosas además de para hacer arte conceptual. El sentido del urinario, aún en la interpretación de Duchamp, no se agota en *la fuente*.

Las personas interpretamos y seleccionamos algunas capas de sentido para producir discursos/prácticas en relación a ellos. Esta distinción, entre el proceso interpretativo y su expresión, entre un signo que es efecto del primero y aquel signo que ya es efecto del segundo, permite desembarazarse del problema que planteaban las categorías de *uso/interpretación* como las definió Eco, y nos permite reconstruir los procesos interpretativos a partir de discursos/prácticas efectivamente producidos por los agentes sociales, sin caer en la confusión que reduce los procesos interpretativos a los productos discursivos.

### **A modo de cierre. Hacia una semiótica de la recepción con vocación empírica**

Determinar la relación entre prácticas sociales e interpretación resulta indispensable para encarar cualquier investigación en el terreno de la recepción. Sin embargo, como se habrá podido observar, la tarea no es ni menor, ni sencilla.

Debemos reconocer en Eco la intuición fundamental de haberse hecho las preguntas importantes, aunque no coincidamos con él en todas las respuestas. Su distinción entre uso e interpretación basada en la *intentio operis* resulta poco productiva para pensar los procesos de producción de sentido en la recepción. Toda vez que esta *intentio operis* se entienda como un límite que el propio texto opone a la deriva interpretativa, lo cual equivale a convertir al representamen en determinante, el modelo triádico es subvertido y los procesos semióticos en recepción reducidos a una actividad de mera decodificación.

Sólo podemos asumir esta *intentio operis*, si la comprendemos no como un límite que está *en el texto*, sino como un límite cultural, socialmente producido y compartido a través del *uso* de los signos, a las relaciones posibles de esos textos con determinados objetos. En otras palabras: la *intentio operis* debe ser comprendida como un límite que vemos en el texto sólo a través de un determinado hábito interpretativo. Es por lo tanto un límite cultural, histórico y dinámico.

Hacerlo restituye el carácter social e introduce la idea de *comunidad*, idea que no puede reenviar a la comunidad de origen del texto puesto que equivaldría a fijar un criterio de interpretancia ni histórico, ni dinámico, ni productivo. A la semiótica no le sirve el comportamiento prototípico del crítico literario para conocer cómo opera la semiosis, porque la capacidad de producir sentido no es un privilegio de los críticos sino de todos los integrantes de una comunidad dada. Y esta comunidad no puede ser única, ni originaria, ni final. Esta idea de *comunidad*, en tanto garante intersubjetivo, debe ser pluralizada para poder dar cuenta de los fenómenos de recepción en sociedades complejas como las nuestras. En estas comunidades, además, deben ser restituidos los agentes sociales.

El hábito, como lo proponía Peirce, era una regla, una *Ley* que influía sobre la acción de los hombres pero que al mismo tiempo era aprendida con el uso mismo de los signos, una verdadera terceridad anclada en la doble articulación uso /producción de sentido. Este hábito no es entendido como una simple limitación, sino como la matriz sin la cual ningún acto novedoso sería realmente posible.

Esto nos aproxima a la propuesta de Costa y Mozejko, en la que se considera a toda puesta en discurso como una práctica social, como un hacer que involucra

un agente social que realiza opciones en un contexto de posibles y desde determinado lugar.

No se trata solo de un cambio en los términos, se trata de una visión que importa consecuencias bien diferentes a la idea de comunidad de expertos de Peirce o la versión originaria de Eco. Se trata de un espacio social jalonado por pujas, asociaciones y disputas en los que los agentes sociales negocian sentido a sentido su posición y su identidad. En este marco los agentes sociales hacen sus apuestas, atravesados por estas dinámicas producen sentido.

Al interior de estos espacios sociales, y con el uso de los signos, es que se producen los hábitos, las reglas de interpretancia pertinentes en su interior y que determinan lo normal, lo valorable, las asociaciones de sentido correctas y pertinentes. Estas reglas, a su vez, pueden ser el objeto mismo de disputas y negociaciones. En nuestro caso, por ejemplo, la cuestión del establecimiento de los sentidos correctos que deben adjudicarse al tango, a los tangos y a sus elementos constitutivos, es un punto nodal en el campo del tango danza. Los agentes sociales disputan, principalmente, por el establecimiento de los criterios de interpretancia y en relación a ellos se definen y se identifican.

Visto el problema de esta manera, la distinción uso/interpretación carece de pertinencia. Sin embargo debemos reconocer que la labor empírica nos empuja a hacer una distinción que, si bien no es idéntica a la que propone Eco, guarda al menos algún parentesco de intención. Debemos distinguir las interpretaciones de su expresión, adopte esta la materialidad que sea. Todo el sentido que produce el agente social no es expresado, necesariamente, en una performance, un discurso, un texto, etc., ni será transparente al ojo del observador. Podemos ver *la fuente* de Duchamp como una práctica social que importa una apuesta de sentido en la que se juega su identidad, su posición en una comunidad dada, pero podemos reconocerlo porque compartimos algunas reglas interpretativas que nos indican los sentidos normales, en un contexto determinado, que importa tanto un urinario como la idea del arte mismo. Hay un reconocimiento, necesariamente primero, de los sentidos normales, comunes, de los elementos que componen la puesta. Sin el reconocimiento de estos elementos en su sentido normalizado, la crítica que representa la obra sería ilegible.

Sobre la base de estos acuerdos, generalmente tácitos, es posible construir, producir sentidos que cuestionen incluso estas mismas normas. La expresión misma que importa la obra de Duchamp puede decirnos mucho tanto sobre sus estrategias de posicionamiento y construcción de sí, como sobre los hábitos interpretativos que comparte con su comunidad, y los cuales puede, incluso, hacer objeto de su crítica. Pero, al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que no todo lo que puede interpretar Duchamp en relación al arte o a los sanitarios está necesariamente expresado en *la fuente*.

La expresión, independientemente de su materialidad, debe ser comprendida como una instancia lógicamente posterior al proceso interpretativo, y

distinguirse de éste. En este proceso interpretativo debemos considerar tanto los criterios de interpretancia compartidos en un espacio social dado, así como la manera como los agentes sociales se inscriben en él y negocian apuestas de sentido en las que se juegan su identidad y su posición.

Sin embargo, no podemos acceder directamente a este proceso, debemos inferirlo, postularlo, apostararlo, observando lo efectivamente expresado en relación a esa interpretación. Para hacerlo no debemos ahorrar esfuerzos ni acercamientos, buscando reconstruir a través del análisis y la triangulación metodológica, los rastros que remitan al proceso. Para hacerlo propongo distinguir, en una primera instancia y como lo hemos venido haciendo, los procesos interpretativos de su expresión.

En una segunda instancia debemos distinguir en el producto aquello que el agente puede reconocer como algo que viene justificado de alguna manera por el texto primero, y deducir a partir de ello las reglas o criterios de interpretancia que el agente pone en juego. Esto debe ser claramente separado de aquello que el agente percibe como no motivado por el texto, del orden de lo circunstancial, antojadizo o personal. Nuestros milongueros son perfectamente capaces de distinguir aquello que en sus performances viene, a criterio de ellos, justificado o motivado por la música, de aquello que perciben como una suerte de apropiación personal de la música (distinguiendo cuando bailan siguiendo la música, por ejemplo, de cuando lo hacen como protesta o como parodia).

Esta distinción es la que guarda mayor parentesco con el planteo de Eco y, sin embargo, es bien diferente. No se trata de que uno sea una interpretación y el otro no lo sea, sino de que unos *son percibidos por los agentes sociales como interpretaciones* y los otros como usos y, en este punto, nos sirven como indicadores para reconstruir las reglas de interpretancia incorporadas por el agente y que condicionan su producción de sentido en un determinado espacio social. Si, además, podemos observar estas reglas interpretativas en más de un agente social, podemos decir que estamos ante criterios socialmente producidos y compartidos y no ya ante una interpretación marginal, aberrante o antojadiza.

A partir de allí, y con estas herramientas, se abre un enorme abanico de posibilidades de investigación. ¿Cuáles criterios aparecen en una comunidad? ¿Cómo se distribuyen? ¿Qué los posibilita? ¿Cómo se relacionan entre sí? ¿Existen disputas por fijar los criterios de interpretancia? De ser así, ¿sobre cuáles?

En fin, a partir de aquí el campo de interrogantes que se aparece es vasto y prometedor, y a partir de allí también tendremos que ensayar y recrear, paso a paso, problema a problema, los modelos y categorías necesarias para encararlos. ■

**REFERENCIAS:**

- BARRENA Sara  
2001 «Los hábitos y el crecimiento: una perspectiva Peirceana», *Razón y Palabra* [en línea], 21, (citado 23 abril 2009), disponible en: <[http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n21/21\\_sbarrena.html](http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n21/21_sbarrena.html)>
- BARTHES Roland  
(1971) *Elementos de semiología*, Madrid: Alberto Corazón Ed.
- BUENFIL BURGOS Rosa N.  
1995 «Horizonte posmoderno y configuración social», en ALBA Alicia de (coord.), *Posmodernidad y educación*. México: CESU-UNAM Porrúa, 11-67.
- CARRETERO Andrés M.  
1999a *El compadrito y el tango*, Buenos Aires: Peña Lillo-Continente.  
1999b *Tango testigo social*. Buenos Aires: Peña Lillo-Continente.
- COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa  
2002 «Producción discursiva: diversidad de sujetos», en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir* Rosario: Homo Sapiens, pp. 13-22.  
2007 «Introducción», en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens, pp. 9-34.
- ECO Umberto  
1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano:Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000).  
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Giulio Einaudi; (tr. esp.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990).  
1990 *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano:Bompiani (tr. esp.: *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992).  
1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona: Lumen 1999).
- FABBRI Paolo  
1998 *La svolta semiotica*, Bari: Laterza; (tr. esp.: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000)
- GOBELLO José  
1999 *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires: Corregidor.
- GÖTTLING Jorge  
1998 *Tango, Melancólico testigo*, Buenos Aires: Corregidor.
- LISKA María Mercedes  
2009 «El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legítimos», En *TRANS-Revista Transcultural de Música*, [en línea] 13, (citado 13 de diciembre de 2010), disponible en <<http://www.sibetrans.com/trans/a53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>>.
- MORLEY David  
1992 *Television, Audiences and Cultural Studies*, New York: Routledge; (tr. esp.: *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu, 1996)
- SAIKIN Magalí  
2004 *Tango y género*, Stuttgart: Abrazos Book.
- VERÓN Eliseo  
1987 *La sémosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*, Paris: PUV; (tr. esp.: *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa, 1993).

**BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA**

- BOURDIEU Pierre  
(1997) *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.  
BUENFIL BURGOS, Rosa Nidia

- 2005 «Producción de conocimiento e investigación en las condiciones actuales», *Tropos y Tropos* [en línea], 3, 14 pp., (citado septiembre de 2011), disponible en <<http://www.toposytropos.com.ar/N3/decires/produccion.htm>>.
- COSTA Ricardo y MOZEKO Teresa  
2002 «Producción discursiva: el sujeto social y sus simulacros», *Revista Con-Ciencia Social*, 2: 43-52.
- DERRIDA Jacques  
1967 *L'Écriture et la différence*, París: Seuil; (tr. esp. *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989).
- ECO Umberto  
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani.  
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani (tr. esp.: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Barcelona: Debolsillo Editora, 2009).
- FABBRI Paolo  
2004 «Aplauso y consenso», *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, [en línea], 9 (citado 10 de marzo de 2007), disponible en <[http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modulos.php?name=Revistas2\\_Historico&id=CIYC&num=CIYC040411](http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modulos.php?name=Revistas2_Historico&id=CIYC&num=CIYC040411)>
- GUBER Rosana  
2005 *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.
- GUTIERREZ Alicia  
1995 *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales*. Posadas: Editorial de la Universidad Nacional de Misiones.
- LAMAS Hugo y BINDA Enrique  
2008 *El Tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Unquillo: Abrazos.
- LÓPEZ CANO Rubén  
2007 «Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario», en LOPEZ CANO Rubén, *Música, semiótica y Ciencias Cognitivas* [en línea], citado 16 de noviembre de 2011, disponible en <[http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica\\_Musica.pdf](http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica_Musica.pdf)>
- MARAFIOTTI Roberto  
1998 *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Buenos Aires: Eudeba.
- MERRELL Floyd  
(1998) *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*, Maracaibo: Ediciones Astro Data.
- PEIRCE Charles Sanders  
1868 "Some Consequences of Four Incapacities", in *CP* 5.264-317; (tr. esp.: «Algunas consecuencias de las cuatro incapacidades», en VERICAT JOSÉ (tr. intr. y notas), *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce)*, Crítica: Barcelona, 1988: 88-122; *n in n* GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de noviembre de 2011), disponible en <<http://www.unav.es/gep/AlgunasConsecuencias.html>>).
- 1894 What is a Sign?", in *CP* 2.281, 285, 297-302 (tr. esp.: ¿Qué es un signo? en GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de noviembre de 2011), disponible en <<http://www.unav.es/gep/Signo.html>>, 2003.
- c1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant), in *CP* 2.227-229 y 2.444n1; (tr. esp.: «Fundamento, Objeto e Interpretante», en GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de noviembre de 2010), disponible en <http://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>, 2003.
- 1910 «Signs and their Objects», *CP* 2.230-232; (tr. esp. «Los signos y sus objetos», en GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea], (citado 11 de abril de 2010), disponible en <<http://www.unav.es/gep/Signos&Objetos.html>>, 2003.

- 1931-1958 *Collected Papers*, C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds).  
Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8.
- RIVAS, M<sup>a</sup> Uxía  
1996 «Frege y Peirce: en torno al signo y su fundamento», *Anuario Filosófico*, 29,  
1211-24; ( versión digital en: GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS [en línea],  
(citado 11 de abril de 2010), disponible en  
<<http://www.unav.es/gep/AF/Frege.html>.>
- ROSBOCH M. Eugenia  
2006 *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*, La Plata: EDULP.
- VERÓN Eliseo  
1980 «Discurso, poder, poder del discurso», en *Anais do Primer Coloquio de  
Semiótica*, Río de Janeiro: Loyola, pp. 85-97.
- 1995 «Semiosis de lo ideológico y del poder», en *Cursos y Conferencias*, Buenos  
Aires: Ciclo Básico Común, UBA, pp 11-38.

## ARTÍCULOS

---

*Imágenes y  
visibilidades posmodernas*

[Full paper]

## Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado en *Gomorra*)

GIOVANNI CAPRARA  
ALESSIA SISTI  
UMA  
España  
✉

---

**Resumen:** En el presente artículo proponemos un acercamiento teórico-práctico sobre las principales características que definen la versión subtitulada y doblada al castellano de la película *Gomorra*, reflexión cuyo intento ha sido poner en evidencia la importancia y al mismo tiempo las dificultades representadas por las distintas variantes lingüísticas presentes en el largometraje que tanto éxito ha dado a la ya exitosa novela con el título homónimo del escritor Roberto Saviano. Tras una breve introducción acerca de los principales teoremas que postulan y definen la variación lingüística (y todas sus articulaciones), nuestro trabajo quiere ofrecer tanto un análisis de las soluciones adoptadas por los traductores como de las distintas tareas que componen el proceso de traducción con el fin de realizar una comparación crítica de los resultados obtenidos.

**Palabras claves:** Variación – Idiolecto – Código – TAV.

### Linguistic Variation and Audiovisual Translation (Dubbing and Subtitling in *Gomorra*)

**Summary:** This article wants to be a theoretical and practical approach on the main characteristics that define the subtitled and dubbed into Castilian version of the Italian movie *Gomorra*, a reflection whose intent has been to highlight the importance as well as the difficulties represented by the different language variants present in the film that gave great fame to the already successful novel of the same title written by the writer Roberto Saviano. After a brief introduction about the main theorems formulated by renowned linguists on the main characteristics that define the linguistic variation, our work aims to provide an analysis of the solutions adopted by translators as well as of the various tasks of the translation process in order to perform a critical comparison of the results.

**Key words:** Variation – idiolect – Code – AVT.

---

## Variación lingüística y traducción audiovisual

Que todas las lenguas naturales presenten en sus usos fenómenos de variación es un hecho irrefutable. Las lenguas cambian con el transcurso del tiempo y presentan características diferentes según la zona geográfica en las que se utilizan: cuantas más colectividades utilicen una lengua, más tipos de hablas distintas habrá.

Cada hablante hace un uso determinado del idioma relativo a la situación en la que se encuentra: el uso real que cada individuo hace del idioma se denomina *idiolecto*, y es el resultado de los empleos lingüísticos individuales que cada hablante realiza dentro de su propio repertorio lingüístico.

El idiolecto, sin embargo, se manifiesta en formas y aspectos diferentes según las exigencias de la situación: consta de diferentes registros y cambia según el tiempo, el espacio, la situación o el medio-canal, en particular.

El fenómeno de la variación ha sido objeto de estudio en distintos ámbitos, sobre todo en el lingüístico, sociolingüístico y en particular en el ámbito de la traducción (el estudio que nos interesa es demostración de ello). Los factores que pueden causar fenómenos de variación han sido ampliamente investigados: la edad, el sexo, la situación social y escolar, entre otros. Sin embargo, los distintos niveles de variación que se observan en una lengua pueden ser de difícil distinción al estar estrictamente relacionados entre ellos, así que, intentar hacer una separación definida entre la totalidad de las variedades de una lengua no será siempre tarea fácil.

La importancia de la variación dentro de un contexto lingüístico y su estudio está relacionada con los usuarios, con la cultura y con la sociedad de acogida, y obviamente la dificultad que conlleva la traducción de ciertas variantes lingüísticas de una lengua a otra (y a sus respectivas culturas) puede presentarse también en un producto audiovisual.

Hoy en día el aumento de fenómenos lingüísticos de varia naturaleza presentes en muchos sectores del mundo de la comunicación, nos obliga a reflexionar detenidamente sobre las importantes características que este proceso supone. El fin seguirá siendo siempre buscar soluciones que no reduzcan el valor del producto: en lugar de seguir viendo el fenómeno lingüístico de la variación como un problema de imposible solución, hay que poner en práctica todos los teoremas a nuestra disposición, para no llegar a soluciones rápidas y resbaladizas (como la excesiva estandarización que a veces se aprecia en muchas traducciones) que lo único que persiguen es una neutralización lingüística y cultural de los componentes más originales de un producto.

La traducción audiovisual ha ido ganándose su merecido espacio en el panorama académico de los estudios de traducción y muchos han sido los teóricos que han dedicado su atención hacia ella. En las últimas décadas han aumentado también los trabajos de investigación que han abordado desde

diferentes perspectivas cuestiones y aspectos relativos a esta especialidad, pudiendo ser analizada desde varios ángulos. A pesar de que muchos teóricos no quieran considerar todavía la traducción audiovisual como otra rama más de la traducción, desarrollamos este trabajo a partir de una idea opuesta, convencidos de la posición de pleno derecho que ocupa la traducción audiovisual (de ahora en adelante TAV) en los estudios de traducción, y considerando la misma como la expresión más alta y representativa de los estudios contemporáneos sobre traducción (si consideramos su naturaleza poli-semiótica).

Hemos aquí considerado la traducción como un acto comunicativo intercultural y al traductor como un mediador cuya labor se fundamenta en encontrar un punto de escape entre las culturas de y hacia las que traduce. En particular, en lo concerniente a la traducción audiovisual, no se puede obviar que todo producto audiovisual es al mismo tiempo tanto un producto cultural como un sistema semiótico complejo y, más concretamente, un sistema en el cual el componente verbal representa sólo una parte de las dificultades: esta característica conlleva todos los problemas típicos de la traducción de textos escritos, sin olvidar ulteriores condicionamientos que proceden de fuentes «ajenas» al traductor.

### **La traducción de los subtítulos y del doblaje**

La idiosincrasia de los textos audiovisuales consiste en la convivencia, simultaneidad y continua interacción de todos los diferentes códigos de significación que presentan. Al traducir un producto audiovisual tenemos que considerar el significado global transmitido a través de la interacción de estos códigos, y el *unicum* que estos constituyen en la versión original tiene que ser recreado en la nueva versión, sea cual sea la modalidad que intervenga.

No hay que olvidar que aunque el diálogo se despliega a través del canal oral, la presencia de la imagen es determinante en cuanto acompaña, aclara, o en casos particulares, contradice el mensaje que se oye: el espectador está expuesto constantemente a las expresiones faciales del actor y a sus movimientos en general. Puesto que todos comunicamos también por medio de gestos, que pueden añadir significado a nuestros enunciados y a veces hasta contradecirlos, el traductor tiene que tener en cuenta esa información cinética y evitar así que su traducción contradiga lo que se ve en la pantalla produciendo “ruido” en la comunicación.

Otra consecuencia de la convivencia de imagen y palabras es la necesidad de sincronización de todos los enunciados de los actores con el texto que los representa.

En la definición de Mayoral Asensio (*cf.* 1984b), la técnica del subtítulo consiste en reproducir, en formato de texto escrito y generalmente en la parte

inferior de la pantalla, los diálogos de un producto audiovisual en sincronía con ellos, así como los elementos lingüísticos que forman parte de la fotografía (textos escritos que aparecen en pantalla y que constituyen parte de la información) y de la pista sonora (voces en *off*, canciones, etc.).

El hecho de que los subtítulos sean elementos transitorios que permanecen en la pantalla sólo algunos segundos, determina en primer lugar la necesidad de que sean mensajes sintéticos; es el aspecto más característico de los subtítulos y, en nuestra opinión, no tiene que ser visto como un defecto (sino como su peculiaridad), ni como un límite para el traductor (sino como un reto que requiere una particular atención). El traductor de subtítulos tiene que lograr transmitir un mensaje de una lengua/cultura a otra, conseguir el mismo efecto, reduciendo las palabras necesarias para expresarlo.

La palabra oral se percibe más rápidamente que la palabra escrita, así que los subtítulos no pueden reproducir exactamente los diálogos (ni esta es su función), en primer lugar por el cambio del código de oral a escrito, que no permite reproducir todos los elementos del discurso, y, en segundo lugar, por los límites de espacio que la pantalla supone. Sin embargo el subtítulo no tiene que ser un resumen sino, como sostiene también Ian Mason (Agost y Chaume 2001:20), una «reducción selectiva», o sea determinada por la intención de transmitir ciertos efectos en vez de otros.

Este problema no se presenta en la traducción para doblaje: aquí el traductor tiene más «libertad» dado que su tarea no está condicionada por los límites de espacio de la pantalla, pero sí por los temporales: la traducción tendrá que ajustarse a la duración del enunciado original y será necesario hacer coincidir el principio y final de los enunciados de los actores en las dos versiones, así como respetar las pausas que el actor hace y que sean visibles.

La técnica del doblaje, en efecto, consiste en sustituir la pista sonora original de una película (correspondiente a la pista de los diálogos), por otra pista correspondiente a la versión traducida en otro idioma, interpretada por actores que reproducen la manera de recitar de los actores originales y posteriormente sincronizada con los movimientos labiales de estos y con la duración de las conversaciones, en el intento de crear la ilusión de que los personajes estén hablando realmente el mismo idioma que el usuario espectador.

Sin embargo, el ritmo de producción de los sonidos varía de persona a persona y estará relacionado con el tema del que se hable, el contexto o la situación emocional del hablante, etc. El mensaje quedará reflejado a través de los gestos faciales de los actores y la velocidad de movimiento de sus labios.

Los factores principales que determinan la visibilidad de estos movimientos son el plano y el ángulo con los que la cámara enfoca al personaje: el caso que más restricciones determina es el primer plano/ángulo frontal, que torna claramente visibles las consonantes labiales, dentales, palatales y velares así

como todo tipo de vocales, a diferencia de un plano general o una voz en *off*. Así que habrá casos en que la traducción para doblaje supondrá más problemas que en otros (*cfr.* Mayoral Asensio 1984a).

La mayoría de los estudios sobre TAV han intentado deducir estrategias de traducción para subtítulos desde el análisis de diferentes aspectos de los textos audiovisuales (el humor, las expresiones idiomáticas, los referentes culturales, el lenguaje tabú, etc.), presentes también en otros tipos de textos y que suelen ser causa de problemas para el traductor, pero considerando los ulteriores factores que condicionan la traducción como la dependencia de la imagen, los límites de espacio y tiempo, las exigencias del cliente y las expectativas del público meta.

Escasos son los estudios realizados sobre la presencia de variación lingüística en los productos audiovisuales, aunque en las películas y series de televisión se aprecia un fenómeno en aumento en estas últimas décadas. En los casos en los que la variación lingüística es considerada como un elemento determinante de ciertos personajes, aumenta la necesidad de encontrar un modo de reproducir su habla, porque si ignoramos el idiolecto y neutralizamos a la lengua estándar, se corre el riesgo de que no se aprecie la profundidad de su carácter (*cfr.* Carreras I Goicoechea 2009). El idiolecto conlleva a veces elementos dialectales o *sociolectales* y puede ser medio de transmisión de comicidad, como en aquellos personajes que intentan parecer más cultos de lo que son y deforman las palabras. En estos casos y en los casos más evidentes de variación social, cuando la variedad lingüística es símbolo de falta de educación o de un estatus social bajo, se averiguan casos en los que se reproduce, por ejemplo, una mala pronunciación o «malapropismos» (*cfr.* Agost, 1999).

Algunos estudios han analizado en profundidad los fenómenos típicos de variación diatópica presentes en una lengua y han puesto en relieve la importancia que obtienen los dialectos en la transmisión del humor. Existen también otros factores relacionados con la variación lingüística en los productos subtítulados. Entre todos destacamos:

- La distinción entre forma de cortesía/coloquial (con la que hay que tener cuidado en inglés, que no las diferencia, mientras que el problema no existe para el italiano);
- El lenguaje tabú (en el subtítulado es el que tiene la precedencia en ser eliminado, por la opinión general de que hay que ser discretos con los tacos porque son más ofensivos en letra impresa, mientras que el traductor para doblaje puede permitirse más libertad);
- Interjecciones y exclamaciones que transmiten estados de ánimo (dolor, sorpresa, irritación) que el traductor tiene que evaluar en base al contexto para

encontrar un equivalente que transmita la misma sensación y que no necesariamente tiene que reproducir la misma forma del original.

Lo que resulta de estos estudios es que los subtítulos se caracterizan por una estandarización del lenguaje que elimina todas las variaciones de uso y de usuario; dialectos, variaciones sociales, términos y expresiones soeces, registros diferentes se llevan a un estilo neutro y los elementos populares o errores son corregidos. Las diferencias de registros se sacrifican por un registro homogéneo y las diferencias de clase o de edad entre los personajes están apenas marcadas lingüísticamente. Sólo existen algunos ejemplos aislados en que los subtítulos intentan representar algún tipo de variación.

Todo esto es consecuencia de la necesidad de claridad y comprensibilidad de la traducción, más orientada hacia el espectador que hacia el original; otro factor que probablemente influye es el cambio de código, de oral a escrito.

Algo más se experimenta en las versiones dobladas: en cuanto a la traducción de las variedades diamésica y diafásica (Lomeña 2009:280) se observa que su traducción no plantea grandes problemas «ya que se acude a usar correlación lingüística con el canal o el campo de la lengua origen», es decir, se usan mecanismos lingüísticos propios de la lengua meta para dar cuenta del nivel coloquial de la versión original; en cambio, para la variación diastrática, la estrategia más usada consiste en compensar con el léxico la variación lingüística usada por los estratos socioeconómicos más bajos, para producir un efecto similar al del texto origen con los recursos de la lengua meta.

La variante que plantea mayores problemas de traducción es la diatópica: acentos y dialectos. La variación geográfica no suele reproducirse, por el evidente y muy debatido problema de encontrar un equivalente a un dialecto en otro idioma. En la mayoría de los casos se recurre a la estandarización de la variante, aunque esta sea un elemento característico del personaje. Aun así, las principales soluciones que se observan son las siguientes:

- El dialecto se transforma en registros o dialectos poco marcados desde el punto de vista geográfico;
- Se realiza una adaptación a un dialecto geográfico en lengua meta;
- La traducción del dialecto geográfico es imposible por lo que se realiza sin más una traducción plana a la lengua meta.

Otros estudios, como por ejemplo los de Diadori (2003 y 2004), han analizado distintas películas en sus versiones subtituladas y dobladas en las que se presentan fenómenos de *code-switching* y *code-mixing*: el resultado es que el cambio de un idioma a otro se pierde inevitablemente en la mayoría de los casos.

Más exactamente, por lo que concierne el *code-mixing*, la presencia en el discurso de palabras o grupos de palabras procedentes de otro idioma, se

observa el intento de mantener por lo menos algún rasgo exótico, por lo cual se puede insertar alguna palabra de procedencia extranjera, aunque no esté presente en el mismo punto que en el original, o reproducir una pronunciación extranjera, diferente de la estándar.

El cambio de un código lingüístico a otro (*code-switching*), que se averigua en ambientes bilingües, suele desaparecer, sobre todo cuando no se considera determinante en la caracterización de la película. En estos casos se recurre a la lengua estándar, no solamente a nivel fonológico, sino también morfosintáctico y lexical; sólo raramente se recurre al subtítulo de una de las dos lenguas utilizadas para respetar el sincronismo de contenido.

### **Estudio de campo: *Gomorra***

Generalmente los trabajos que tratan sobre la TAV se desarrollan a partir del análisis del producto final, para intentar reconstruir y describir el proceso traductor, sobre todo debido a la dificultad de acceso a los ámbitos profesionales. Nuestro estudio se aproxima de manera opuesta, gracias a la disponibilidad y colaboración de la traductora, A.R.F. (respetamos, a nuestro pesar, la voluntad de la misma de querer mantener su anonimato), que no sólo ha contestado a muchas dudas conforme iban surgiendo durante la realización de nuestro análisis, sino que nos ha facilitado también la lista de diálogos original usada para la traducción de *Gomorra*, el texto final adaptado para subtítulos y el texto final del ajuste de doblaje (una gran cantidad de datos gracias a los cuales hemos podido llegar a las conclusiones que aparecen al final del presente estudio).

Hemos elegido la película *Gomorra* porque es representativa de la dificultad que la variación lingüística puede llegar a suponer en los productos audiovisuales en particular y en traducción en general. Siendo gran parte de los diálogos interpretados por actores nativos que se expresan en dialecto Napolitano, la película fue subtitulada también en su versión italiana, por la evidente necesidad de llegar al público de todo el país sin producir efectos de extrañeza.

Recordamos que el éxito conseguido dos años antes (2006) por el homónimo *best-seller* del escritor Roberto Saviano,<sup>1</sup> supuso grandes expectativas en su adaptación cinematográfica, que en efecto se reveló un gran éxito y recibió diferentes premios cinematográficos en el ámbito internacional.

La peculiaridad del largometraje y sobre todo del dialecto que en él se utiliza ha sido lo que ha despertado nuestras dudas sobre la recepción en culturas dife-

---

<sup>1</sup> *Gomorra*, que no es una novela (como en muchos lugares se ha dicho) sino más bien un libro denuncia escrito por Roberto Saviano, ha sido publicado en Italia por la editorial Mondadori en 2006. En España ha sido publicado por la editorial Debate y la traducción ha sido a cargo de Teresa Clavel y Francisco J. Ramos Mena.

rentes a la italiana de la realidad y de las temáticas que se representan en dicha película. Nuestras dudas iniciales fueron aclaradas tras largas conversaciones mantenidas con la traductora, como mencionábamos anteriormente; ella nos confirmó, como imaginábamos, que la lista de diálogos para llevar a cabo la traducción le llegó trascrita en lengua italiana, sin presencia alguna de elementos dialectales (contrariamente a la versión cinematográfica en la que la presencia de éstos elementos era prácticamente constante). Es decir: nos sorprendió considerablemente saber que las traducciones de los subtítulos de dicha película se llevaron a cabo con un texto ya «manipulado» del cual habían desaparecido todo tipo de variaciones lingüísticas. No entraremos en el análisis pormenorizado de este fenómeno por razones de brevedad, pero sí queremos destacar la peculiaridad de cómo se ha realizado el trabajo que estamos aquí analizando.

Gracias al material proporcionado por la traductora y a nuestros conocimientos directos del dialecto napolitano y de todas las hablas locales de la región Campania (los autores de este trabajo somos de orígenes napolitanos), hemos podido desarrollar el análisis que de otra forma sólo hubiera conducido a suposiciones.

Convencidos de que cada producto audiovisual es un caso único y no comparable a otros, ni siquiera del mismo género, nuestro estudio no quiere llegar a conclusiones generales ni normativas, nuestro principal interés será analizar de ahora en adelante las condiciones de partida, los problemas de traducción y los mecanismos del proceso de adaptación para subtítulos y doblaje, exclusivamente relacionados a la película *Gomorra*.

Consideramos que el análisis de la traducción de un texto audiovisual ha de tener en cuenta, en primer lugar, el texto y el contexto de la película original y su función dentro de la cultura origen; en segundo lugar, ha de considerar todo el conjunto de las condiciones que determinan la traducción, es decir, tanto el material del que dispone el traductor, como todas las fases del proceso de adaptación, en el que influyen diferentes personas.

Eliminando a priori la opción de utilizar un dialecto de la lengua meta para traducir el dialecto del original (Caprara 2004), el objetivo principal fue averiguar si por lo menos otros tipos de variación se reproducían de algún modo en los subtítulos y a través del doblaje, dentro de los límites que estas dos modalidades suponen.

Queremos precisar que el análisis lingüístico de las traducciones no tiene en consideración la equivalencia formal sino la situacional (o funcional), que no considera las diferentes unidades de traducción por separado, sino la transmisión del sentido global, acentuado en la mayoría de los casos por las imágenes, elemento fundamental del texto audiovisual. Además, el hecho de confrontar la versión subtitulada con la doblada no tiene que ser considerado como un intento de reconocer errores de traducción o diferencias entre ellas, con el fin de subestimar una u otra: las eventuales diferencias sólo ponen de

manifiesto las diversas posibilidades expresivas que cada modalidad permite, confirmando la opinión de que ninguna de las dos es superior a la otra.

En el análisis de la película *Gomorra* no tuvimos obviamente en cuenta la variación diacrónica y dimos por supuesta la variación diamésica, por ser una característica común a todo producto audiovisual. El texto audiovisual reproduce oralmente un texto previamente escrito y la comunicación se realiza simultáneamente a través del canal oral y visivo; en una versión subtitulada, además, tenemos un texto escrito como valor añadido; sin embargo, pusimos en evidencia las diferencias entre el texto recitado por los actores y el texto reproducido en la lista de diálogos.

No sabemos si el guión original fue escrito en italiano para ser recitado en dialecto o como mejor se expresara el actor, o si estaba ya escrito en dialecto y fue traducido al italiano antes de ser distribuido. De todas formas, el hecho de que la lista de diálogos para traducir estuviese en italiano, supone una oralidad todavía más prefabricada, que pierde *a priori* mucho de la expresividad del dialecto y mucho de la realidad sufrida por los protagonistas. El caso de *Gomorra* es particular también debido a que los diálogos originales presentan un alto grado de espontaneidad, no solo por el hecho de que los actores se expresan en su propio dialecto sino también por la procedencia de los mismos, algunos de los cuales no son profesionales. El dialecto napolitano además es muy expresivo y presenta una gestualidad particular y una «teatralidad» bastante evidente. Sin embargo, todo esto se pierde en el texto escrito que la traductora tenía a su disposición.

Conscientes de las dificultades que conlleva el análisis de la variación, sobre todo por la imposibilidad de encontrar un límite bien definido entre las diferentes tipologías ni una relación biunívoca entre situación y registro, intentamos analizar principalmente las variaciones de tipo diafásico y diastrático presentes en la película, aunque éstas supusieran en la mayoría de los casos la utilización del dialecto. Mostramos algunos ejemplos en los que se realizaron cambios de códigos e intentamos identificar las causas. El dialecto, en efecto, también se puede considerar un sistema lingüístico aparte, independiente y totalmente funcional tal como la lengua estándar. Por consecuencia dentro del polisistema del dialecto es posible identificar todos los tipos de variaciones que se averiguan en la lengua.

### **Breve análisis de algunos diálogos de *Gomorra***

La lista de diálogos, además de ser el único material puesto a disposición de la traductora, era a primera vista de las más simples que se hubiera podido imaginar: nombre/dos puntos/enunciado. Era evidente la falta de cualquier tipo de explicación en el texto. La lista constaba simplemente de los nombres

propios, apodos o nombres comunes (señora, empresario, etc.) de los locutores y de sus enunciados, y además no definía la ambientación ni el cambio entre escenas, divididas simplemente por una línea en blanco.

El texto a disposición de la traductora ya estaba adaptado al italiano y presentaba por lo tanto una síntesis *a priori* del sentido del enunciado original. Neutralizaba todas las diferencias entre los hablantes y eliminaba todos los elementos redundantes del discurso oral. El ejemplo más evidente es el del protagonista chino, Xian: la lista de diálogos original neutralizaba también los errores típicos de un chino que habla italiano, por ejemplo la no concordancia gramatical, la omisión del verbo auxiliar, errores en la conjugación de los verbos, errores de sintaxis y léxico.

<b>Diálogo original</b>	<b>Texto de la lista de diálogos</b>
Complimenti signore Pasquale.	Complimenti signor Pasquale.
Noi già visto ieri eh?	Ci siamo già visti ieri.
Io bisogno di signore Pasquale aiutare me,	Signor Pasquale avrei bisogno del suo aiuto.
io adesso lavoro diventa un po' di problemi.	Ho un po' di problemi con il lavoro.

Estos errores, aunque fácilmente entendibles por un italiano-parlante, no estaban reproducidos en el texto destinado a ser traducido. Si la lista de diálogos no reproduce el habla del actor chino, que de todas formas puede ser comprendida por un italiano aunque no sea correcta (en la versión original de la película no se subtitula en italiano), es evidente la pérdida de todos los términos y expresiones dialectales.

Otra característica que se aprecia en la lista de diálogos es la omisión de la mayoría de los elementos coloquiales (a veces significativos), apodos y epítetos que por consecuencia no se traducen ni en los subtítulos ni en el doblaje. En el siguiente ejemplo se puede ver como los apodos «o' Luongo» y «o' Chiatto» («el largo» y «el gordo») se omiten en el texto que llega a la traductora, además del epíteto «frà» (hermano) y de la exclamación «mamma mia».

<b>Texto del diálogo original</b>	<b>Texto de la lista de diálogos</b>
<i>O' Luongo, frà, ce vo' tiempo?</i>	Oh, quanto ci metti?
<i>Sto ascenn, ja, mamma mia comme si' pensante, o' Chiatto!</i>	Sto uscendo! Come sei pesante!

En estos casos, mientras es posible «tolerar» estas omisiones en los subtítulos por no resultar «imprescindibles» (en la mayoría de los casos) y porque se intenta transmitir en ellos el mensaje de forma breve y eficaz, para el doblaje, en cambio, es necesario añadir a la traducción otros elementos de «relleno» de las palabras que faltan en la lista por razones de sincronismo visual, sobre todo si el actor está en primer plano, como en el ejemplo anterior, por lo cual el resultado será:

<b>Subtítulos</b>	<b>Doblaje</b>
¡Eh!, ¿cuánto te falta?	Bueno, ¿qué? ¿Te falta mucho? ¡Eh, tú!
¡Ya salgo! ¡Qué pesado!	¡No, ya salgo, ya salgo! ¡Eres un pesado! ¡Anda, pelma, entra ya! Pasa.

Este ejemplo demuestra cómo en muchas ocasiones no se traducen elementos (como los apodos) presentes en el audio, sino que se prefiere la repetición y la introducción de elementos no presentes en el original que sin embargo contribuyen a caracterizar el discurso con elementos del lenguaje oral y coloquial. Es lo que pasa también en el solapamiento de las voces.

Por lo que concierne a este problema, la lista de diálogos sólo presentaba las intervenciones de los actores principales y ni siquiera todas. Esto puede no presuponer un problema para los subtítulos, que suelen representar necesariamente las intervenciones principales, pero sí para el doblaje: en estos casos se ha averiguado que en el doblaje se suele ser menos preciso en la correspondencia entre original y traducción. En algunos casos se llega hasta a «inventar» las intervenciones de los actores que no están en la lista de diálogos: durante el ajuste para el doblaje, probablemente al no saber si todas las intervenciones van a ser dobladas, es preferible inventarlas. En una escena de un atraco, por ejemplo, en la que todos gritan a la vez pero que en la que la lista de diálogos se ve resumida en dos enunciados, el problema de que se vea gente hablando y gritando se resuelve así:

<b>Subtítulos</b>	<b>Doblaje</b>
Dámela toda.	¡Dámela toda! ¡Que nadie se mueva! ¡Eh! ¡Joder! ¡Mierda!
Coge el dinero.	¡Corre, corre! Coge el dinero. ¡Vamos, corre, tío! ¡No mires atrás! ¡Corre, coño! ¡Vamos, vamos, Marco! ¡Corre, vamos! ¡Corre, joder! ¡No me jodas, vamos! ¡Coge la pasta! ¡Arranca, arranca!

## **Análisis de los principales aspectos lingüísticos presentes en *Gomorra***

En este capítulo trataremos en particular los aspectos lingüísticos de la película *Gomorra* y, sobre todo, las variaciones que la lengua presenta. Considerando el italiano y el dialecto napolitano como idiomas principales de esta película, podemos averiguar diferentes usos de ambas lenguas según el hablante y el contexto.

Aunque consideramos poco oportuno detenernos sobre el análisis del dialecto napolitano como variación diatópica del italiano, en primer lugar porque esta variante lingüística se pierde por completo en el texto de la lista de diálogos original y, en segundo lugar, porque compartimos la opinión de que no es oportuno buscar equivalentes dialectales en la lengua meta como hemos consignado anteriormente, es posible evidenciar en esta película otros ejemplos que sí marcan la presencia de variación diatópica.

Para el italiano existen algunos ejemplos de variaciones diatópicas no sólo en los diálogos del actor chino Xian, anteriormente mencionado, sino también de otros dos protagonistas extranjeros que hablan el idioma transalpino. Se trata de frases poco coherentes desde el punto de vista sintáctico, casi sin sentido, que representan la dificultad del hablante extranjero para comunicarse en italiano, o errores como la falta del verbo auxiliar «ser», la inexistencia del verbo principal y algunos cambios de registro bastante significativos.

<b>Audio</b>	<b>Guión</b>	<b>Subtítulos</b>	<b>Doblaje</b>
Tu si sbagliato, perchè mi dai cosa che no pueda fare no lavoro questo lavoro no faremo questo lavoro.	Immigrato: ( <i>parole confuse</i> ) Tu hai sbagliato, ci hai fatto fare un lavoro che non si deve fare...	Tú te has equivocado al darnos / un trabajo que no se debía hacer.	No, te has equivocado tú. Te has equivocado tú, porque nos has hecho hacer un trabajo... que no se debe hacer. Este trabajo no se debe hacer así.
Lei venuto qua io molto contento, prego vieni.	Sei venuto... Sono molto contento, vieni.	Has venido. Estoy muy contento. Ven.	Has venido a mi casa. Estoy muy contento. Por favor, ven.

En la versión traducida al castellano, los subtítulos reproducen el sentido de los enunciados, caracterizados por una sintaxis simple y clara, aunque en el guión se precisa entre paréntesis «palabras confusas». Es evidente que la necesidad de que los subtítulos sean claros y fácilmente comprensibles, supone que no convenga representar errores como los del personaje chino, que podrían dificultar la lectura. En la versión doblada, en cambio, aunque hubiera sido

posible, tampoco se reproducen dichos errores; sólo la intervención del actor contribuye a la caracterización del personaje con una pronunciación similar a la de un hablante chino y con una manera de hablar no segura, muchas pausas y frases muy simples.

Existen algunos ejemplos en los que la variación diatópica parece «afectar» al dialecto mismo: hay una escena, por ejemplo, en la cual encontramos a dos chicos que «toman el pelo» a un *boss*<sup>2</sup> local. Imitan su particular pronunciación y reproducen un clarísimo ejemplo de variación o koiné del dialecto napolitano, próxima a la zona de Caserta.

La lista de diálogos obviamente no tiene en cuenta este aspecto lingüístico, sino que representa sólo que los chicos repiten la frase del hombre para tomarle el pelo, señalándola con comillas. Por consecuencia, en el caso de los subtítulos, el problema se ha solucionado utilizando las comillas para representar lo que el hombre ha dicho anteriormente. Aun así, como en la versión doblada, no se entiende que los chicos repiten la frase del hombre y se ríen de cómo lo ha dicho, sino que parece que se ríen de lo que ha dicho.

La variación diastrática se manifiesta en muchas expresiones coloquiales típicas del habla de los jóvenes y de la jerga utilizada por miembros de organizaciones delictivas: insultos y expresiones coloquiales se reflejan en las traducciones para subtítulos y doblaje a través de expresiones equivalentes que consiguen transmitir el sentido eficazmente; los únicos casos de traducción literal se averiguan sólo cuando la expresión italiana coincide con la castellana.

Original	Subtítulos	Doblaje
-Hai visto da che scemi ci ha fatto venire a prendere?	¿Has visto a qué idiotas envía para buscarnos?	Es que eso es lo que es. ¿Has visto a qué idiotas envía a buscarnos?
-Andiamo a farci una tirata alla faccia sua.	Vamos a hacernos una raya en sus narices.	Vamos a hacernos una raya en sus narices.
-Macche'... quello si fa una doccia a settimana!	-¡Qué va! ¡Ése es un cerdo!	¡Qué va! ¡Si es un guarro de mierda!

Diferente tratamiento reciben los apodos e interjecciones apelativas como *frà* (fratello), *paisà* (paisano), *compà* (amico), *guagliù* (ragazzi), muy frecuentes en los discursos y que en muchos casos también se presentan en la lista de diálogos, sin embargo no se reproducen en la traducción.

<sup>2</sup> *Boss* es el apodo que se da al cabecilla de la organización delictiva.

Original	Subtítulos	Doblaje
-Piselli, sembrava un poveraccio.	-Tío, parecía un pringao.	Ha sido muy fuerte. Joder tío, parecía un pringao.
-...un pezzente.	-...un pordiosero.	Sí, muy fuerte. / Un pordiosero.

Otros elementos analizados en este ámbito son los lexicales, es decir, las palabras típicas del habla juvenil que se respetan en las dos versiones traducidas, aunque estas a veces no coinciden, probablemente debido a razones de sincronismo.

Original	Subtítulos	Doblaje
My friend! ce l'hai la roba? Ce li hai i soldi ?	Amigo, ¿tienes material? ¿Tienes dinero?	My friend, ¿tienes farla? ¿Tienes pasta?
'O Zi, non state parlando con le guardie.	Tío, no está hablando con polis.	Tío, no está hablando con polis.

La variación diafásica es evidente en algunos diálogos que presentan un lenguaje especializado, sobre todo en los diálogos en que toma parte Franco y que tratan de residuos tóxicos. Las versiones castellanas también en este caso utilizan el léxico correspondiente pero parecen coincidir más que en el caso del léxico juvenil. Para algunos términos más específicos, como la traductora afirmó, fue necesario consultar la debida documentación; por ejemplo, para una escena en la que Franco lee dos definiciones de la lista de residuos peligrosos según la *Normativa Europea: Bagni di sgrassatura esauriti contenenti solventi senza fase liquida y Rifiuti contenenti composti alogenati da operazioni di confezionamento e finitura*; las respectivas traducciones son «Residuos de desengrasado que contienen disolventes sin fase liquida» y «Residuos halogenados de la confección y acabado».

Además, a lo largo de toda la película, las diferentes situaciones comunicativas que se nos presentan, presuponen diferentes niveles de formalidad y diferentes maneras de hablar de los personajes. Hay diálogos entre amigos, colegas de trabajo, entre madre e hijo, entre jefe y dependiente etc. Franco, el empresario que se dedica a la eliminación de residuos tóxicos, es el personaje que mejor representa la variedad de lengua en esta película, en cuanto es el que más varía dentro de las posibilidades expresivas. Franco utiliza el dialecto en diferentes medidas, según el contexto y la persona con la cual habla. En algunas situaciones habla siempre en dialecto, y en otras alterna italiano y dialecto en diferentes medidas (alterna palabras o frases enteras). Al hablar con un empresario del norte para ofrecerle sus «servicios», Franco llega a hablar un italiano impecable, estándar (el actor es un profesional, así que no es

extraño que conozca la dicción, neutralizando también aquellos rasgos fonéticos típicos de Nápoles).

El dialecto napolitano por supuesto tiene su forma de cortesía que, a diferencia del italiano *lei*, es *voi*, seguido por el verbo en segunda persona plural. Aparte de utilizar o no el dialecto según el contexto, Franco utiliza según el caso una u otra forma de cortesía. En la traducción siempre se utiliza la forma de cortesía Usted.

Original	Subtítulos	Doblaje
Se <b>lei</b> ha delle perplessità, <b>le</b> posso dire che l'intero ciclo di smaltimento finisce direttamente nelle discariche di Marcianise.	Si tiene algunas dudas, le confirmo que el ciclo completo termina en Marcianise.	Si tiene alguna duda, le puedo confirmar que el ciclo de eliminación acaba directamente en el vertedero de Marcianise.
Ma <b>siete</b> tali e quali, <b>vi</b> somigliate moltissimo, <i>tal' e qual'</i> .	-Son iguales.	<i>Omisión</i>

Este último ejemplo además pertenece a una escena que faltaba completamente de la lista de diálogos, por lo cual salta a la vista que hay carencias en la traducción; para esta escena fue necesario recurrir al audio y fue la mayor dificultad que se le presentó a la traductora, como ella misma nos afirmó, debido a algunas frases o palabras dichas en dialecto (en cursiva) y al solapamiento de muchos enunciados.

## Conclusiones

El análisis de esta película y del lenguaje utilizado en ella ha intentado poner en evidencia una vez más la importancia de la variación lingüística en traducción audiovisual, donde el proceso de traducción está influenciado por numerosos factores externos al traductor; en particular, hemos intentado demostrar la necesidad del traductor de disponer de listas de diálogos de calidad, detalladas y acompañadas por ulteriores informaciones imprescindibles para garantizar la «fidelidad» de la traducción, que no depende exclusivamente de la «fidelidad» al texto escrito en el guión, siendo el texto escrito sólo una parte del discurso audiovisual.

El estudio ha demostrado que las faltas (carencias) de la lista de diálogos constituyen un problema mayor para el doblaje, dado que la falta de texto obliga a «rellenar» de algún modo los movimientos labiales del actor, en el caso en que éstos sean visibles. Por este motivo, el doblaje tiene que recurrir a

la repetición o a la introducción de elementos no presentes en la versión original, aunque sin duda, siempre muy coherentes.

Para los subtítulos, al contrario, esto no supone el mismo problema, dado que la tendencia general de los subtítulos es sintetizar y evitar repeticiones, aunque en algunos casos también aclaren o expliciten. Cuando hay voces que se solapan, el subtítulo no coincide exactamente con cada enunciado, sino que en un proceso de selección y ordenamiento de los conceptos principales, se cambia la secuencia de las frases por la necesidad de transmitir lo más relevante del intercambio de frases sin comprometer la comprensión.

En lo que concierne a las variaciones de la lengua, hemos podido comprobar que la variación dialectal se pierde en las dos versiones, por la ya mencionada dificultad de encontrar un dialecto equivalente en la lengua meta.

Por otro lado, consideramos que otros ejemplos de variación diatópica (como el italiano hablado por los ciudadanos extranjeros) hubieran podido recibir en castellano un tratamiento distinto, es decir, hubieran podido ser reproducidos por lo menos en el doblaje. Por ejemplo, considerando los ejemplos reportados anteriormente, se hubieran podido añadir algunos errores leves para denotar una lengua no hablada perfectamente:

<b>Lista De Diálogos</b>	<b>Doblaje</b>	<b>Solución Alternativa</b>
Immigrato: ( <i>parole confuse</i> ) Tu hai sbagliato, ci hai fatto fare un lavoro che non si deve fare...	No, te has equivocado tú. Te has equivocado tú, porque nos has hecho hacer un trabajo... que no se debe hacer. Este trabajo no se debe hacer así.	No, tú equivocado. Tú equivocado, porque has dado nosotros un trabajo... que no se debe hacer. Este trabajo no puede hacer así.
Sei venuto... Sono molto contento, vieni.	Has venido a mi casa. Estoy muy contento. Por favor, ven.	Tú venido a mi casa. Yo muy contento. Por favor, venir.

En los otros tipos de variación analizados se intenta respetar cada uno con su correspondiente tipo de variación en la lengua meta, sobre todo desde el punto de vista léxico y de las expresiones coloquiales. Sólo en algunos casos, como por ejemplo, para algunos términos extraídos de la jerga criminal, hay una mayor dificultad para encontrar equivalencias plausibles. Se podría decir que todo lo que el texto de la lista de diálogos representa se ve reflejado en la traducción, menos los apodos y algunas interjecciones que, aun estando en la lista de diálogos, se omiten en las traducciones.

Los ejemplos propuestos, comparando el texto de la pista sonora original con el de la lista de diálogos, han evidenciado que las pérdidas en la traducción se averiguan no sólo en los casos en los que falta el texto de la lista de diálogos, sino también cuando ésta es demasiado ambigua o sintética, o cuando atenúa el significado de cierta palabra o expresión dialectal. Es probable que el interés del emisor fuera transmitir el contenido más estricto de los conceptos, sin tener en cuenta los elementos significativos que del lenguaje se desprenden, pero desde el punto de vista de cualquier traductor, esa lista de diálogos sería inaceptable. Por consiguiente, sólo podemos respetar las soluciones adoptadas por la traductora, sobre todo en los casos en los que tiene que basar su traducción en la pista sonora en vez de en el texto escrito. Recordamos que en la lista de diálogos faltaba inexplicablemente una escena entera, que además contenía intervenciones en dialecto, por lo cual imaginamos la dificultad que esa escena supuso para la traductora, a la que agradecemos también el hecho de haber traducido una canción que no sólo no venía en la lista de diálogos, sino que estaba en dialecto: según nos contó, tuvo la suerte de encontrar el texto en Internet y consideró interesante incluirlo por medio de los subtítulos para evidenciar más el contraste entre las melosas canciones «neorrománticas» napolitanas y la dureza de las actividades de la Camorra, contraste que también se expresa en el libro de Saviano. ■

## REFERENCIAS

- AGOST Rosa y CHAUME Frederic (eds.)  
2001 *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Univesitat Jaume I.
- AGOST Rosa  
1999 *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.
- CAPRARA Giovanni  
2004 «Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor» *Trans Revista de Traductología*, 8: 41-52.
- CARRERAS I GOICOECHEA Maria  
2009 «Il peso del dialetto nella (s)fortuna di Totò in Spagnolo». *Intralingua* [en línea] Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, [citado 20 de noviembre de 2011], disponible en:  
<[http://www.intralingua.it/specials/dialectrans/ita\\_more.php?id=748\\_0\\_49\\_0\\_M](http://www.intralingua.it/specials/dialectrans/ita_more.php?id=748_0_49_0_M)>
- DIADORI Pierangela  
2003 «Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi mistilingui», *Italica*, 80, 4: 531-41.
- 2004 «"È tutto per today": traduzione di testi mistilingui fra doppiaggio e sottotitoli», en ANCKAERT Philippe e HOPPE Edmond (cur.), *Italianissime. Mélanges offerts à Michael Bastiaensen*. Liège: Editions du Céfal, pp. 59-77.
- LOMEÑA GALIANO María  
2009 «Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios», *Entreculturas* [en línea], 1, (citado 11 de noviembre de 2011, disponible en <<http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo14.pdf>>
- MAYORAL ASENSIO Roberto  
1984a «El doblaje de películas y la fonética visual [reseña]». *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, (mayo), 2:7-15.
- 1984b «La traducción y el cine. El subtítulo», *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, mayo, 2:16-26.

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- ANTONINI Rachele  
2009 «The perception of dubbed cultural references in Italy», *Intralingua* [en línea], 11, (consultado 10 de noviembre de 2011), disponible en:  
<[http://www.intralingua.it/volumes/eng\\_more.php?id=752\\_0\\_2\\_0\\_M67%](http://www.intralingua.it/volumes/eng_more.php?id=752_0_2_0_M67%)>
- BACCOLINI Rafaella, BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa María, GAVIOLI Laura  
1994 *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: Editrice Clueb.
- BALDO Michela  
2009 «Dubbing multilingual films. "La terra del ritorno" and the Italian-Canadian immigrant experience». *Intralingua* [en línea], Special Issue: *The Translation of Dialects in Multimedia*, (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en:  
<[http://www.intralingua.it/specials/dialectrans/ita\\_more.php?id=824\\_0\\_49\\_0\\_M](http://www.intralingua.it/specials/dialectrans/ita_more.php?id=824_0_49_0_M)>
- BAZZANELLA Carla  
2008 *Linguistica e pragmatica del linguaggio*. Roma-Bari: Laterza.
- BERNAL MERINO Miguel Ángel  
2002 *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- CHAUME VARELA Frederic  
2005 «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual» *Puentes* [en línea], 6:5-12, (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en:  
<<http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/01%20Frederic%20Chaume.pdf>>

- CORTÉS MORENO Maximiano  
 2001 «Fenómenos originados por las lenguas en contacto: cambio de código, préstamo lingüístico, bilingüismo y diglosia», *Wenzao Journal* [en línea], 15: 295-312 (citado 10 de noviembre de 2010), disponible en: <[http://www.sinoele.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=68&Itemid=57](http://www.sinoele.org/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=57)>
- DAVIES Christie  
 2009 «Reflections on Translating Dialect in Jokes and Humour», *Intraline* [en línea], Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, (consultado 10 de noviembre de 2011), disponible en: <[http://www.intraline.it/specials/dialectrans/ita\\_more.php?id=747\\_0\\_49\\_0\\_M](http://www.intraline.it/specials/dialectrans/ita_more.php?id=747_0_49_0_M)>
- DÍAZ CINTAS Jorge  
 2001 *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Salamanca: Ediciones Almar.  
 2003 *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés – Español*, Barcelona: Ariel.
- DURO Miguel (coord.)  
 2001 *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Catedra.
- DUCAR Cindy  
 2003 «El “Code-Switching” y el efecto de los elementos funcionales», *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios* [en línea], otoño, 1:19-28, (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en: <<http://www.coh.arizona.edu/divergencias/archives/fall2003/Code-Switching.pdf>>
- FUENTES LUQUE Adrián  
 2001 «Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España», *Trans: Revista de Traductología*, 5:143-52.
- GOTTLIEB Henrik  
 1997 *Subtitles, translation and idioms*. Copenhagen: Copenhagen: University of Copenhagen.
- IVARSSON Jan & CARROLL Mary  
 1998 «Code of Good Subtitling Practice» [on line], in European Association for Studies in Screen Translation (ESIST), (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en: <<http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code.htm>>
- JIMÉNEZ CARRA Nieves  
 2004 «Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros Caramelo or Puro Cuento», *Trans: Revista de Traductología*, 8:37-59.  
 2009 «The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies». *Vial, Vigo International Journal of Applied Linguistics*, 6: 51-71.
- LORENZO GARCÍA Lourdes y PEREIRA RODRÍGUEZ Ana María (Eds.)  
 2001 *Traducción subordinada (I): el doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Servicio de Publicacións Universidad de Vigo.  
 2001 *Traducción subordinada (II): el subtitulado (inglés-español/galego)*. Vigo: Servicio de Publicacións Universidad de Vigo.
- MAYORAL ASENSIO Roberto  
 1993 «La traducción audiovisual», *Sendeban*, 4: 45-68.  
 1996 «La traducción para doblaje de películas, traducción “impura”», en IÑESTA Eva María (ed.), *Perspectivas hispanas y rusas sobre la traducción, Actas del II Seminario Hispano-Ruso de Traducción e Interpretación, Granada, 3-7 de abril de 1995*, *Sendeban* (número extraordinario), Granada: Facultad de Traducción e Interpretación Universidad de Granada: 115-25  
 1998 «Traducción Audiovisual, Traducción Intercultural, Traducción Subordinada» [en línea] (citado 11 noviembre de 2011), disponible en <[http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV\\_Sevilla.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf)>

1999 *La traducción de la variación lingüística*. Valladolid: Uertere (Monográficos de la revista *Hermeneus*, 1).

MAYORAL Roberto, NELLY Dorothy y GALLARDO Natividad

1986 «Concepto de traducción subordinada (cómico, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)», en FERNANDEZ F. (Ed.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España (Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Valencia 16-20 de abril de 1985)*, Valencia: Aesla, pp. 95-105.

PEREGO Elisa

2005 *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci Editore.

SPADAFORA Alessandra

2007 *Inter media. La mediazione lingüística negli audiovisivi*. Viterbo: Edizioni Sette Città.

[Full paper]

## La práctica de *videar* una *práctica* en clave semiótica

PATRICIA CORDELLA  
UC  
Chile  
✉

---

**Resumen:** Se presenta una discusión acerca del uso del video como dispositivo externo que facilita el análisis semiótico de una práctica. El observador que toma las muestras y las describe, es siempre un observador que participa en la construcción del sentido desde el *tiempo 0* cuando fija la cámara en ciertos puntos que serán el anclaje perceptual de las descripciones posteriores. En el *tiempo 1*, el investigador translitera las imágenes en textos y su rol será el de construir datos, seleccionando parte del material disponible, para hacerlos significar. Posteriormente en el *tiempo 2* realizará los procesos comprensivos que construyen, desde su particular epistemología, un efecto de realidad. Nominará posteriormente al objeto-práctica y lo ofrecerá a la interpretación. El observador-interpretante selecciona un dato y lo transforma a través de tres competencias: la eyección hacia el futuro semántico-sintáctico; la asociación con la enciclopedia o memoria colectiva y la disposición dentro de un *discoursema* que lo haga operativo. Como resultado del proceso de deconstrucción y construcción semántica es posible obtener propuestas de nuevas formas de comprensión e incluso innovar el sentido dado anteriormente a la práctica.

**Palabras claves:** Vídeo – Innovación – Sentido – Deconstrucción.

### The Film's Practice in Semiotic Key

**Summary:** There is a discussion about the use of video as an external device that facilitates the analysis of social practices in the semiotic field. The observer who takes the samples and describes them, always participates in the construction of meaning from the time 0 when setting the camera at certain points that will be the perceptual anchor for later descriptions. At time 1, the observer transliterates images into texts and now builds data by selecting from the material to make them signifying. Then at time 2 the observer undergoes comprehension processes that will build, from his/her particular epistemology, an effect of reality. Subsequently comes the nomination of the object -practice and interpretation. The observer-interpretant selects a piece of data and transforms it through three competences: ejection into the semantic-syntactic future, the encyclopedia association or collective memory and relocation in a pragmatic site to generate particular discourses. The results of this construct / deconstruct semantic process is a new way to comprehension and even an innovative sense to the actions described.

**Key words:** Video – Innovation – Sense – Deconstruction.

---

## Introducción

*Videar* una práctica es ya en sí mismo una práctica. En este artículo discutiremos la pertinencia de utilizar el vídeo como herramienta facilitadora en el análisis semiótico de prácticas sociales.

El vídeo es una fuente de datos abiertos a la interpretación y aunque comparte con el texto su carácter generativo de sentido, es de textura diferente; muestra una imagen que será descrita, narrada y dispuesta en un texto de modo de facilitar el análisis semiótico. Un relato, en cambio, se hace imagen particular para quien lo lee. A diferencia de un texto dispuesto para el análisis semiótico, en el vídeo, es desde una imagen que se llega al texto en vez que del texto emerja una imagen. Las imágenes son ofrecidas a la presencia viva de un observador y por esto mismo se transforman en él. La imagen no es mental, es un segmento de observación *videada* dispuesta a la interpretación.

Los registros *videados* de actividades humanas se han utilizado en diversos campos del estudio del comportamiento humano para explorar, analizar, supervisar o corregir conductas. La ventaja de esta técnica es que se puede volver sobre el material registrado y construir, cada vez, objetos diversos dispuestos al análisis. Se trata de un material de fácil acceso, múltiple y productivo. La técnica del vídeo requiere de un dispositivo extensivo del cuerpo (la cámara y el reproductor de imagen) para lograr un registro extensivo de la memoria. Con esto se logra acotar, focalizar y repetir una escena hasta hacerla significar.

¿Cuál es la particularidad de *videar* «semióticamente» una práctica? Numerosas disciplinas y subdisciplinas han utilizado la recolección de imágenes como base de sus estudios; entre ellas la etnometodología, la etnografía, la antropología, la etología, la psicología, la sociolingüística; también ha sido usado en la teoría de la interacción y en el análisis conversacional. Se han estudiado rutinas, rituales, hábitos, prácticas e interacciones. ¿Que podría ser diferente, entonces si las estudiamos semióticamente? Al parecer el asunto estaría en la práctica hermenéutica que se realiza sobre las imágenes y la consecuente determinación del objeto de estudio transformado en un esquema.

Una práctica, al momento de realizarse, es una actividad no objetivante, (Dalmasso 2005:13-20) es decir, sin propósito de simbolizar ya que los comportamientos cotidianos no quieren significar el mundo sino interactuar con él, lo que Verón llama «capa metonímica de la producción de sentido» (Verón 1987 (1993): 140-50).

Los primeros intentos de *videar* actividades humanas y estudiarlas como si fueran memoria objetiva se realizaron en 1898 cuando Alfred Haddon, antropólogo inglés, incluyó una cámara Lumiere en el kit de investigación a Torres Strait en Nueva Guinea. Luego, en 1936, Gregory Bateson también

recurre al vídeo para estudiar la etnografía de los *iatmul* en Nueva Guinea y aparece el término –usado hasta hoy– de análisis interaccional. En 1950-59 Peabody-Harvard-Kalamary y John Marshall filmaron 500.000 pies de 16 mm a color de la cultura *bushman*. En los 60 se filmaron rituales aborígenes y ceremonias proveyendo de material para analizar patrones de conducta. En todos estos casos se pensó filmar para poner en evidencia o revelar algo de la realidad (Grimahaw 2001). Es decir, lo filmado se consideró como una prueba, un testimonio cultural.

Las imágenes tienen la particularidad que pueden repetirse una y otra vez encontrando distintos significados según la actividad del observador.

El observador tomará lo necesario de las mismas ya sea para afirmar alguna forma de saber, ya para descubrir una nueva clase de verdad. Así, extenderá sus propias capacidades de observación y memoria a través de este dispositivo extensivo que es el registro *videado* de una actividad humana.

#### *¿Cuál es la particularidad del análisis semiótico del video de una práctica?*

La semiótica ha podido producir conocimiento a través de sus particulares instrumentos y técnicas. Para capturar el sentido tradicionalmente se han utilizado cortes y distinciones desde el *continuum* (Hjemslev 1943, Eco 1975) experiencial. Así se han delimitado unidades elementales de significado, se han realizado operaciones que re-conectan estas unidades y se las ha dispuesto en configuraciones que las contengan.

La particularidad del análisis semiótico está dada en diferentes momentos. Por una parte en el «cómo se conoce», es decir en la epistemología desde la que nos situamos a observar, luego en el «con qué se conoce», es decir los instrumentos utilizados, que no solo se refieren en el caso del vídeo a la cámara y el reproductor, sino también a «quién conoce», es decir el instrumento biológico que provee un aparato cognitivo necesario para procesar la información.

Los procesos semióticos se han apoyado para describirse en diversas epistemologías y metodologías y como sucede en toda disciplina que intenta identificar procesos en organismos vivos, se han utilizado modelos matemáticos y cibernéticos. Estos modelos apuntan a describir tanto estructuras como procesos de sentido.

Cuando se trata de estructuras, los fenómenos se organizan en sistemas de posiciones y reglas que pueden ser homologadas a formas geométricas; para esto se buscan zonas de continuidad que conforman líneas, zonas de contigüidad, puntos, ángulos, giros y zonas de articulación. Conforman estructuras simples tomadas tanto de la *geometría euclídea* como de la *analítica*. La primera utiliza los modelos bipolares o lineales, los triangulares y los cuadrados, además del circular que representa los procesos de

retroalimentación tan utilizados para explicar la franja homeostática donde devienen los equilibrios en los sistemas vivos. La segunda cruza dimensiones diacrónicas y sincrónicas haciendo emerger cuadrantes graduados de dos dimensiones; un ejemplo es el modelo tensivo (Fontanille Zilbergberg 1998) donde «tensión» es el valor de la distribución de fuerzas por unidad de área en el entorno de un punto en un continuo.

También es posible mirar estas organizaciones en su comportamiento en el tiempo y decidir describir procesos, es decir, situaciones de cambio, fronteras de términos y comienzos de otras configuraciones. Se utilizan para este orden los *sistemas complejos*, capaces de dar cuenta de la dinámica de los cambios. Un sistema complejo está compuesto de una gran cantidad de elementos interactuantes, aptos para intercambiar materia, energía o información entre ellos y su entorno, siendo capaces, además, de adaptar sus estructuras internas como consecuencia de tales interacciones.

Los sistemas complejos adaptativos se entienden como aquellos sistemas expertos capaces de aprender y evolucionar. Las especies de organismos vivos son un ejemplo de esto pues nacen, crecen, decaen y mueren. Estos sistemas se pueden simular matemáticamente a través del concepto de «redes», las que tienen alta capacidad descriptiva de la complejidad. Como ejemplo se puede citar las «estructuras disipativas» de Ilya Prigogine que explican cómo se pierde y gana un nuevo equilibrio dentro de un sistema. Lo mismo ocurre con el modelo de las catástrofes descrito por Petitot y basado en Thom. Se trata de una versión de lo mismo, pero desde la semiótica.

El conocer semiótico no es solo estructural sino procesal y recurre a figuras dinámicas que lo asisten en la organización de los fenómenos observados. Este es el caso de los *saltos abductivos* sugeridos por Peirce, movimiento cognitivo capaz de saltar desde la comprensión original hacia una lejana orilla hipotética; o el de los *movimientos en salto metacomprendivo*, como ocurre en el *recorrido semionarrativo* de Greimas donde, desde un nivel de comprensión se pasa a otro de complejidad mayor dando un salto en la abstracción.

### **El proceso de construcción del vídeo de una práctica como objeto interaccional semiótico**

Para saber acerca de un fenómeno el conocimiento busca sistemas simbólicos ya sean estos estadísticos o comprensivos. Los primeros, investigan la veracidad con instrumentos matemáticos; los segundos buscan construir realidad conteniendo y organizando datos hasta hacerlos significar de forma coherente.

En el caso del vídeo de interacciones humanas, como ocurre en las prácticas, el proceso de construcción de este objeto relacional semiótico requiere de

cuatro pasos: el uso de la cámara como foco del registro interaccional; la presencia y participación del observador; la representación textual de las imágenes registradas; la actividad hermenéutica que cierra el objeto.

En primer lugar para capturar las imágenes y registrarlas necesitamos un dispositivo externo al cuerpo que es la *cámara*. Este instrumento necesariamente fija un punto de vista que es predeterminado por el investigador-observador. La cámara, desde ese punto de vista, registra los cuerpos «performantes» de la práctica en un espacio-tiempo establecido por el diseño del registro originando una ventana de información. Este dispositivo de sentido fija entonces la mirada del observador en el encuadre previsto haciendo que éste sea un participante activo desde el inicio. Se entiende con esto cómo es que el observador está incluido en lo observado. Se puede, de todas formas, usar más de una cámara para abrir diferentes ventanas de observación e incluso se puede elegir los ángulos del encuadre observacional. Es más, las diferentes tomas se pueden editar conjuntas sobre la pantalla para tener visiones desde múltiples ángulos a la hora de describir la práctica.

### *Los tiempos del observador*

El *observador semiótico* se presenta como alguien que escucha la naturaleza sin el interés de interrogarla como es el caso del observador experimental. Se trata de un observador-interpretante que por una parte selecciona información y replica modos de organizarla desde el quehacer semiótico y por otra parte, desde el «musement» (Peirce 1934-48 ), es un fenomenólogo-analizante .El observador está, al mismo tiempo, *abierto* a nuevas epistemologías y métodos y *cerrado* respecto a lo establecido por su disciplina. Esta indeterminación es la que marcará su tarea semiótica, pues no trata de identificar símbolos como el antropólogo sino de seguir el proceso de la semiosis donde los planos de la expresión y el contenido no son conformes e isomorfos. La tarea es hacer inteligible, comunicable y articulable las imágenes del vídeo de la práctica.

El vídeo se le ofrece al observador como un estímulo para el sentido tanto visual como auditivo en el cual pequeños segmentos pueden tener gran significado. Se trata de un trazo indicial, que conserva esa relación de contigüidad con la práctica misma aunque ya sin serlo. Por lo tanto las conclusiones a que dará origen el análisis del vídeo son sobre algo que representa una práctica, que la sustituye para hacerla manifiesta al sentido a través del proceso de observación semiótica.

Es el observador quien corta la cadena de acciones desde el continuo vivencial para hacerla significar. La práctica, por su naturaleza no –completamente– lingüística, es más abierta a la semiosis que el texto.

El observador, antes de ser expuesto al video, se encuentra en lo que llamaremos *tiempo 0*. Se presenta a la tarea semiótica con una posición

ontológica que lo enfrenta a las preguntas acerca de la realidad y a la enigmática relación sujeto-objeto que lo inducirá a mirar desde cierto estado epistemológico y, por lo mismo, a leer los fenómenos que describe como cumpliendo ciertas leyes. Así, si se encuentra situado hacia el postpositivismo su objetivo primordial en el diagrama de la observación será utilizarla para medir, controlar y predecir los elementos que llamará variables; mientras que si se desplaza hacia el constructivismo el intento se dirigirá hacia el modelaje de una comprensión.<sup>1</sup>

Es en este momento que el observador enfrenta las preguntas acerca de la operatividad del método que utilizará: ¿será experimental o fenomenológico? ¿Qué clase de instrumentos usará para conocer? Esta decisión se relacionará tanto con los objetivos de su disciplina como con la pregunta de investigación.

El observador del vídeo es un deseante de interpretación que en el *tiempo 1*, luego de seleccionar información perceptual, construirá datos, los matematizará y esquematizará para operar con imágenes mentales y el efecto de realidad que éstas producen en el aparato cognitivo. Luego, comparará su diseño de realidad con la imagen en la pantalla haciendo de esto un proceso recursivo, espiralado y sumativo. Cada vez que el vídeo es sometido a re-observación es susceptible de presentar detalles nuevos que se suman a lo anteriormente visto. Para el análisis final será fijado arbitrariamente un momento de este infinito proceso el que será evaluado como «suficiente» para el análisis

¿Cómo se organiza la información de una observación de vídeo? o ¿cómo se hace legible, con cierto sentido, lo sensible del video?

Para dar sentido a lo visto se recurre a configuraciones que formalizan (dan forma) al fenómeno en análisis, pero ¿cómo se llega a proponer un modelo que de coherencia a los datos dispersos y que construya el conocimiento necesario para volver a leerlo? Jean Petitot (1985) en *Morfogénesis del sentido* nos propone un modo de hacer la transformación de los datos en esquemas semánticos. Para esto recurre a la construcción de imágenes geométricas, es decir matematiza los datos estableciendo puntos, límites y zonas de influencia,

---

<sup>1</sup> Por ejemplo los estudios etnometodológicos buscan indagar como se construyen y crean formas de vida mediante la descripción de sus órdenes y reglas sociales; los etnográficos, en cambio, sugieren vivir con las personas objeto de estudio para comprender desde dentro su forma de vida; los del tipo interaccionistas simbólicos se preocupan por encontrar la sucesión de los actos, pues entienden que el significado se encuentra en la interacción recursiva. Por otra parte la *grounded theory* genera teorías a través del análisis sistemático de datos almacenados en programas que codifican recuperan y analizan el texto. Otras metodologías como el «estudio de casos» buscan el significado en una realidad singular y su contexto, en cambio, en la «investigación acción» se incorpora a los propios participantes a la reflexión y la posible mejora intencional, lo que sirve incluso para evaluar un programa en acción dentro de una comunidad (investigación evaluativa). Metodología significa «camino para» y se recorre con instrumentos que pueden ir desde cuestionarios a registros de video.

generando esqueletos y campos de fuerzas semióticos. El soporte está dado por el espacio, aunque es también posible sumar el tiempo. Si usamos el espacio como andamiaje estructural es necesario fijar los datos en posiciones y tratar estas relaciones entre los términos como tramos sintácticos. Aquí un elemento queda subordinado a otro con cierta lógica de modo de hacerlos significar. Petitot se toma de algunas preposiciones gramaticales («en», «sobre» y «a través») como esquemas geométricos, pues estas palabras invariables provocan dependencia y fijan (posicionan) un punto con otro.

Los algoritmos «en», «sobre» «a través», corresponden a procesos visuales que toman en cuenta una silueta perceptual y la transforman en esquemas semánticos. Estos algoritmos son una especie de rutina cognitiva, una rutina morfodinámica que se activa borrando detalles y creando formas temporales y estructuras virtuales en las que los límites son ficticios, pero operativos; los puntos de intersección sirven de anclaje para esqueletos que modelizan campos de fuerzas y zonas de influencias.

Al usar el «en» generamos un proceso visual topológico inclusivo que puede tomar forma de árbol o caja. En el modelo «árbol» las categorías se van abriendo, haciendo distinciones dicotómicas, a pesar de que todas están en el mismo tronco común. En el modelo «caja», en cambio, la inclusión ocurre dentro de grupos cada vez más pequeños, definidos por ciertos límites, pero que se incluyen en el anterior (tipo cajas chinas). Al usar el esquema «sobre» las categorías se presentan como puntos sobre planos, como lo haría una ampolleta sobre una mesa, como también en aquellas «a través», que corresponden a trayectorias regulares o irregulares del significado.

Para modelizar es necesario contar tanto con los términos como con las relaciones entre ellos. El observador por tanto deberá discretizar el fenómeno para luego disponerlo haciendo posible la construcción de la objetividad a través de la geometrización semántica que producirá un efecto de realidad. Usando representaciones de objetos físicos, simples y cotidianos se podrán anclar los datos y darle forma a un modo de pensarlos.

Estas formas de conectar, esta sintaxis cognitiva, implica no solo contar con los datos para realizarlos sino hacerlos funcionar entre sí. Disponerlos en dependencias mutuas de modo que una posición se convierta en significado.

Se trata de las proyecciones que hace el sintagmático en el paradigmático una vez que este se ha dispuesto a significar presentándose como objeto (estructura) a ser interrogado por los investigadores.

Es esta reducción, una simplificación del fenómeno total, la que nos permite fijar visualmente la cognición y con esto transformar la percepción del *tiempo 0*, en pensamiento en el *tiempo 1*. Dicho de otro modo, es posible re-flexionar sobre el fenómeno, volver sobre él, al mantenerlo «objetivado» (transformado en un objeto).

Se traslada entonces el fenómeno desde el vídeo hacia un campo representacional intermedio, en el cual eso vital que se ha filmado es reducido a forma. El esquema opera como lente transfiguracional y al volver a ver lo visto, éste ha cambiado la percepción inocente y primera y la ha dispuesto en una dinámica entre lo ocurrido en el vídeo y lo representado. El fenómeno inicial ha sido negado al formalizarlo y revitalizarlo al re-observarlo con el lente estético creado. Se produce así una dinámica de sustitución del fenómeno dentro en un esquema lógico-formal derivado del examen y orden insinuado.

Cada corte realizado en la reducción, ha marcado epistemológicamente el fenómeno. La selección de los términos utilizados en el análisis da un orden racional a los sentidos apoyándose en modelos que marcan posiciones estructurales. De alguna manera, el *tiempo 1* construye otro fenómeno desplazado de aquello que ocurre en el vídeo al re-organizar los micro-eventos observados y acordados. El trayecto va de un sensible a un abstracto, planos que se nos aparecen disjuntos, presentes y co-existentes en la aporía fundacional de los procesos de pensamiento; planos derivados de estatutos ontológicos de difícil conexión como son las organizaciones materiales e ideales.

Ampliando la idea de Petitot podríamos postular que todas las preposiciones son esquemas semánticos que pueden contener estos datos de la siguiente manera:

- 1) *Pre-posiciones que generan cuadrados* (arriba, abajo, un lado otro lado): ante / tras; bajo / sobre;
- 2) *preposiciones contiguas*: con / contra; entre;
- 3) *movimientos que tienden a*: de, desde, durante, hacia, hasta, mediante;
- 4) *Preposiciones relacionales*, simetrías: por;
- 5) *Preposición de suspenso espacial de acción*: en;
- 6) *Preposición de suspenso temporal de acción*: durante.

El observador ya no sólo es un observador sino un observador-interpretante, es decir en permanente construcción del objeto que intenta observar. En el *tiempo 2* se encuentra expuesto al análisis de estas mismas formas que ha construido en el *tiempo 1*. Formas que se le aparecen en: transcripciones, diagramas, cuadros que debe significar desde las posibilidades que le entrega alguna matriz epistemológica.

Esta selección de episteme corresponde con frecuencia al hábito de conocer del observador-interpretante, esto es, el constructor del objeto hace uso de su práctica reflexiva habitual y ella consigue narrar aquello que intenta conocer. El observador-interpretante toma el modelo hermenéutico y modeliza, a través de una actividad cognitiva que incluye como eje organizador un *telos*, la información de la imagen del vídeo de modo quede transformado en un objeto de praxis en algún ambiente de significados previamente seleccionado. Es

decir le da sentido en el mundo de acciones al que decida referirse, lo denota al connotarlo.

Este observador-interpretante percibe, en el vídeo, imágenes en movimiento y sonidos de una interacción humana. Esto activa, tanto los circuitos retino-occipito-frontales del cerebro que aseguran la visión, los auditivo-temporales-frontales (asociado al área de Wernicke del lenguaje), como el sistema de neuronas-espejo desperdigado en la corteza parietal y destinado a reeditar en nosotros mismos el estado cerebral de quien tenemos en frente. El observador-interpretante es advertido de un estado de pre-semiosis a través de una tensión que gatilla una cascada de eventos semióticos destinados a aflojar la tensión entre percepción y comprensión. El observador-interpretante, tensionado, irá a buscar modelos de análisis y formas continentales que disminuyan la incertidumbre del significado presente en los actos que está observando en la pantalla.

El observador-interpretante observa-selecciona-replica (los modelos) y analiza. En una metaforización textil diremos que el objeto vídeo termina siendo un tejido que devela el saber del tejedor y los materiales del tejido. No es la lana (materia significativa) no es el diseño (formas significantes) es la performance de la competencia reflexiva y de actualización que muestra el destinatario ante el orden epistemológico que lo organiza. El objeto vídeo habla no sólo de aquello que se ha registrado en la filmación sino de la disponibilidad semiótica del observador.

Podemos decir que el observador-interpretante toma un objeto y lo transforma en objeto mediato a través de tres competencias: a) la fuerza de eyección del objeto hacia el futuro semántico-sintáctico, es decir la necesidad de estructura ante la angustia del vacío; b) la fuerza deíctica, es decir los límites descriptivos dados tanto por la capacidad perceptiva del observador-interpretante como por la memoria asociativa de la cultura donde se produce el proceso; y c) la fuerza pragmática, es decir la necesidad de situar el objeto inmediato dentro de un *discoursema* que lo haga operativo.

#### *Los modos del observador*

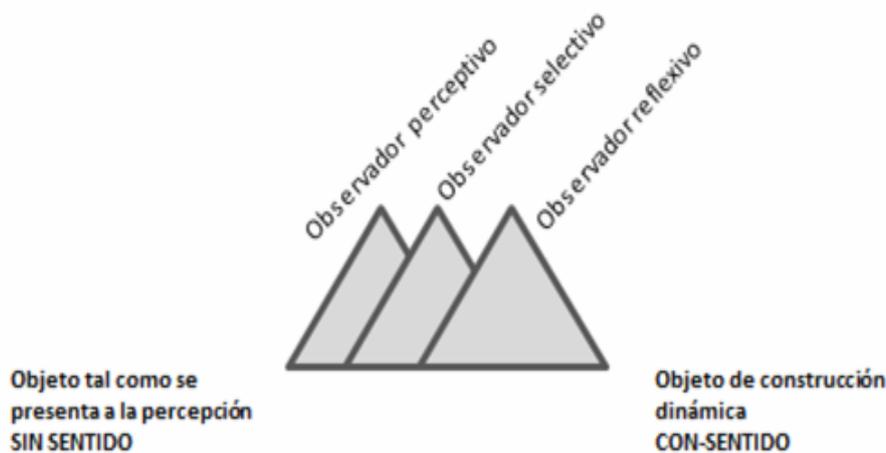
Ahora, en vez de disponer al observador en una línea del tiempo, lo pensaremos en funciones (modos).

El observador-interpretante es a la vez un dispositivo perceptual, selectivo y reflexivo que organiza tramos con ciertos diseños y procedimientos.

*El observador perceptivo* es aquel que se acopla a las imágenes del vídeo de la práctica activando sus memorias perceptivas personales las que se encuentran procedimentalizadas a través de la experiencia de acoplamientos que ha tenido en relación a objetos similares.

*El observador selectivo*, es aquel que realiza un proceso de selección de datos del vídeo de la práctica activando sus hábitos cognitivos y los procedimientos de configuración que organizan la percepción.

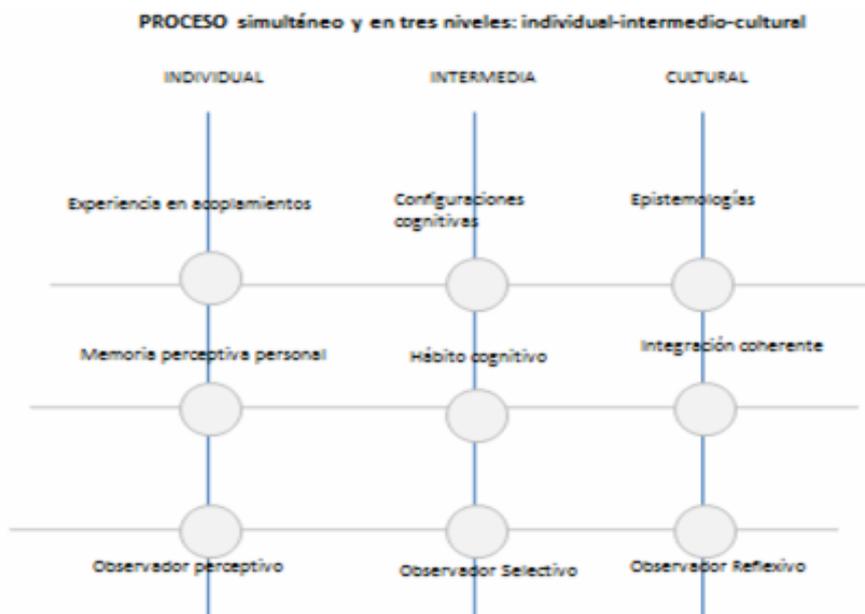
*El observador reflexivo* es aquel que realiza una integración coherente orientada a un fin utilizando memorias culturales de procedimientos reflexivos, es decir, epistemologías vigentes en la cultura que lee y representa. (cfr. figura 1).



**Figura 1. Proceso de construcción del objeto a través del observador-interpretante**

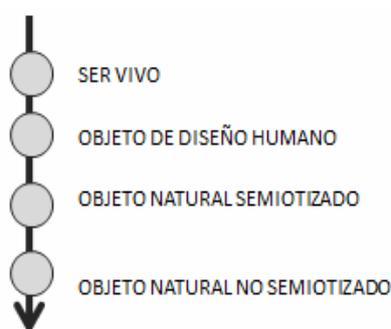
Además de percibir el observador hace una selección de la información utilizando sus hábitos cognitivos que ya no le pertenecen completamente sino que comparte con la comunidad semiótica donde realiza el proceso que lo lleva hacia la integración epistemológica de los eventos. Como se trata de un tejido, el observador está siempre en las tres posiciones, no se trata de un proceso lineal sino emergente.

El observador está amalgamado con el interpretante que va recogiendo tanto lo experiencial como lo configuracional y lo epistemológico de modo que se organizan dos dimensiones: la dinámica y la estática. La dinámica está en la zona de la percepción, la cognición y la reflexión mientras que la estática está en lo experiencial, configuracional y epistemológico que remiten a menos elementos que los anteriores y cumplen una función más estructurante que fenomenológica (cfr. figura 2).



**Figura 2: Proceso de construcción del objeto a través de los tres modos de observación**

En la práctica *videada* lo que se observa es el sentido en-acción en la imagen de la pantalla y es el observador quien debe acoplarse a una imagen de esta práctica y desde ésta extraer sentido. Hay diferencias entre el acoplamiento que se realiza entre seres vivos y el acoplamiento de un ser vivo con diversos objetos. El grado de complejidad varía según se trate de un ser vivo, un objeto de diseño humano, un objeto natural semiotizado o un objeto natural no semiotizado (*cf.* figura 3).



**Figura 3. Grado de complejidad en el acoplamiento entre seres vivos y objetos naturales**

*El espacio de acoplamiento entre seres vivos* es el llamado espacio intersubjetivo. Ambos perciben, *cogitan* y reflexionan, conectan memorias, hábitos y modos de integrar información. Utilizan la experiencia, los modos configuracionales y por tanto epistemológicos de leer al otro. Las motivaciones se pueden reconocer y es posible decidir si hacerlas calzar con las propias. Todos estos procesos son traslapados y casi simultáneos. Se trata de un encuentro dinámico que crea un campo oscilatorio probabilístico donde se está en todo momento colapsando las posibilidades del acto. Es *materia pensante* de ambos individuos que vaga entre constantes diferencias de valores: eléctricos en la red extensa del sistema nervioso del ser vivo y semánticos en la red extensa de significados donde esta interacción toma tiempo y lugar. Este acoplamiento logra un campo de experiencia común en el cual es posible configurar la realidad en objetos consensuados

*El espacio de acoplamiento entre un ser vivo y un objeto de diseño humano:* este es el espacio inter-objeto. Es la experiencia que se tiene frente a cualquier expresión llamada cultural. El ser vivo reconoce signos que lo remiten a la experiencia porque sabe leer estos signos. Por ejemplo, esto que ve no es solo un vaso de metal, sino un cáliz, pero no cualquier cáliz sino el Santo Grial, entonces se emociona y sorprende. El vídeo de una práctica corresponde a este espacio de relación. Es percibido a través de las zonas sensibles dispuestas en el cuerpo del observador. Desde la retina hasta los territorios de la corteza cerebral donde las neuronas espejo (Gallese *et. al.* 2009) ayudan a configurar la empatía por la acción ajena. En un vídeo no se trata de la acción de seres vivos presentes sino de imágenes de seres vivos, que inducen la experiencia estética y disponen a hacer un tipo de significado. Por tratarse de una imagen que muestra cuerpos en interacción, el observador se encuentra ante un fenómeno que tenderá a interpretar desde la lógica formal y la teoría del juego (Fontanille 2004) aunque podrá reconocer que algo ocurre entre la acción y la pasión de esos cuerpos que va más allá de estas teorías. El observador es un operador de sentido que convierte la tensión «experienciada» ante el objeto en fuerzas opuestas y en valores inversos usando la lógica dual como solución a la tracción lógica experimentada. Por otra parte, transforma el acopio de fenómenos dispersos posibles de comprender mirando las imágenes filmadas en emergencia de categorías. El observador estará allí con su soma (información básica de la especie para auto reciclarse y reproducirse); su campo sensoriomotor (domesticado por la experiencia del acoplamiento reiterado con otros objetos similares); sus cogniciones (operaciones de administración del sensible); sus memorias (adquiridas en sus entrenamientos reflexivos intradisciplinarios) y su enciclopedia (Eco 1979) (que lo constituye como miembro de su grupo social) ubicándose entre estar liberado o sometido a su epistemología estándar y entre hurguetear en la sombra de lo no dicho o parapetarse en el paraguas del correcto replicador

De este modo podemos comprender cuáles serán los resultados que esta observación nos puede entregar, los que varían desde replicar lo que ya se sabe a través de revisiones bibliográficas, redefinir un nuevo punto de vista, crear novedad en la construcción del objeto o crear novedad epistemológica.

En el acoplamiento (ver figura 4.) el ser vivo puede participar estando más abierto o más cerrado a la experiencia perceptiva y puede resolverla de un modo creativo o utilizando la información disponible para ello en su cultura.

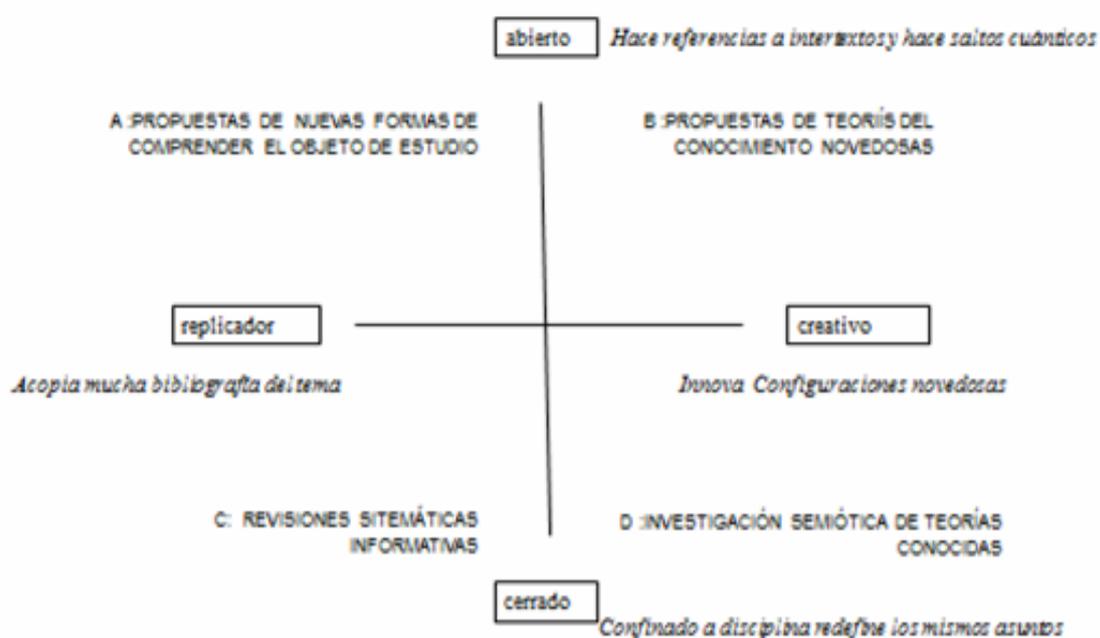


Figura 4. Emergentes del acoplamiento entre ser vivo y objeto de estudio

Cuando se abre a la experiencia se deja permeable por ella sin usar modelos previos ni dejarse confinar por una disciplina en aquello que «debe» o «sabe» percibir. Diremos que este es un modo abierto de tomar el objeto que se tiene en frente a diferencia del cerrado que hace lo anterior.

La otra dimensión a tomar en cuenta es la organización de los datos acumulados que se presenta en un continuo que va desde la replicación de la información ya existente hasta la creación de nuevas dimensiones.

Llamamos «replicador» al observador que acopia bibliografía y repite lo ya sabido, y «creativo» al que innova. Se pueden configurar entonces cuatro

cuadrantes en los cuales hay dos modos de percibir el objeto –el abierto y el cerrado o acotado– y dos modos de tratar la información –replicando lo que existe al interior de la disciplina o creando nuevas formas de conocer–. Así se conforman observadores que pueden aparecer como: a) el abierto-replicador que será quien propondrá nuevas formas de comprender y construir el objeto de estudio manteniendo la posición epistemológica de su disciplina y b) el abierto-creativo, quien propondrá nuevas teorías del conocimiento y hará innovaciones epistemológicas rebasando los límites de su disciplina. Los modos cerrado-replicadores son aquellos aportes que se realizan al interior de la disciplina y corresponden a revisiones bibliográficas que muchas veces diagraman un mapa general (como las revisiones sistemáticas informativas al interior de una disciplina). No ocurre lo mismo si, confinados en la disciplina, somos más creativos y hacemos una innovación al proponer una nueva mirada sobre un tema ya investigado por otras disciplinas. Esto, por ejemplo, ocurre con las prácticas que han sido descritas y comprendidas desde hace mucho por la sociología y la antropología y que ahora pasan a ser de interés semiótico.

*El espacio de acoplamiento entre un ser vivo y un objeto natural semiotizado:* es el espacio subjetivo donde el ser vivo trae sus memorias semánticas y sintácticas e inviste positiva o negativamente al objeto dándole el valor patémico que corresponde a la memoria semiótica de su comunidad. Se trata no solo de la percepción de una forma natural sino de hacer el proceso de producción de sentido que este objeto puede inducir. Así la percepción se llena de sentido (por ejemplo, un atardecer en París no es solo un giro del planeta sino un momento particularmente romántico). El sensorio domesticado repite la semiotización del objeto que ha tomado de la semiosfera que lo circunda. El objeto natural semiotizado es percibido como un ícono que reproduce un modo de establecer las cosas. Con esta operación se ciegan partes y se contraen posibilidades perceptuales logrando que se mantenga la iconicidad de consenso, contrayendo la probabilidad de significación y ajustándola a una comprensión que se hace coherente con el total de la cosmogonía.

El sujeto sensible homologa la presencia del objeto con la experiencia sensoriomotora aprendida, es decir hace una operación de correspondencia dual: a tal punto afuera, tal punto adentro. Construye así el ícono que mantiene el objeto semiotizado.

*El espacio de acoplamiento entre un ser vivo y un objeto natural:* esta es la experiencia fenomenológica por excelencia, se trata del modo humano más originario y general de acoplarse con el mundo natural usando el potencial biológico para aprehenderlo.

## La descripción de la imagen en el vídeo desde un punto de vista semiótico

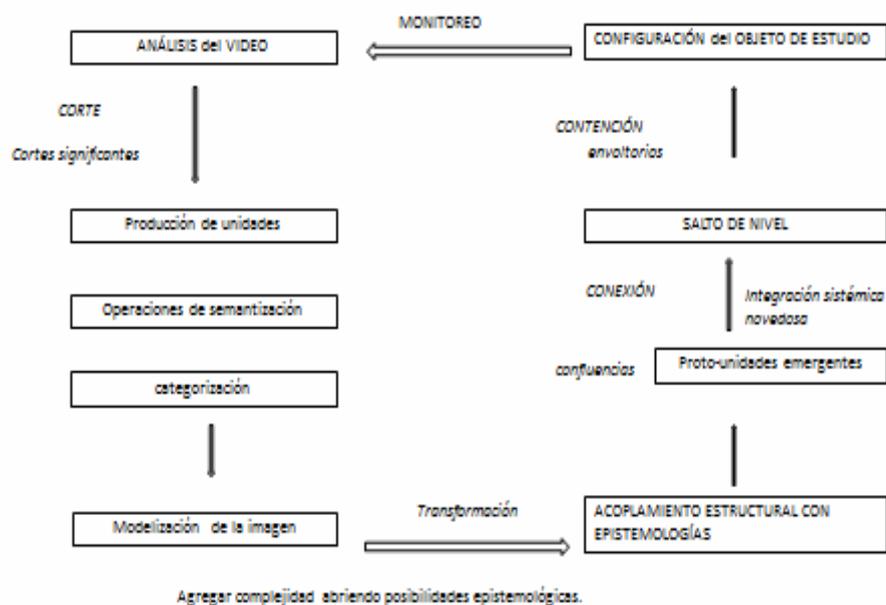
Como hemos señalado, describir la imagen de una práctica es un acto de inclusión del observador. El vídeo se presenta en un plano de expresión constituido por imagen y audio que va sufriendo *transformaciones* a través del análisis con instrumentos semióticos como: las coordenadas tensivas (Fontanille 1998), las grillas del *recorrido generativo* (Greimas 1975); las oposiciones duales tipo: figura/ forma (derivadas de la gestalt), significado/ significante (Saussure 1916), expresión / contenido (Hejmelv 1943), denotación / connotación (Barthes 1985) entre otras o las similitudes como las isotopías (Floch 1995) además de los esquemas como el narrativo (Propp 1998) o el actancial (Greimas 1995) entre los más estructuralistas. También las posiciones del decir de los sujetos de la enunciación (Benveniste 1999) y finalmente las dimensiones tríadicas que incorporan la probabilidad (Peirce 1934 ) en el conocer objetos.

Podemos decir que el resultado del proceso descriptivo de la imagen es diferentes unidades de sentido que corresponden a *fotosentidos* es decir fotogramas de un momento del proceso que puedo describir y analizar, tomados, así, como un conjunto de *puctum* (Barthes 1980). Configurar un objeto de estudio estabiliza *el análisis* en una forma. Se trata de un proceso de corte-conexión y contención donde el corte se produce cuando hay giros del sentido realizados en la imagen del vídeo capaz de hacerse identificables al observador. La conexión es un proceso que busca enlazar asociar, comparar u organizar geométrica o matemática, lógica, topológica o probabilísticamente la información y categorizarla para construir un esquema imagen que se acoplará con epistemologías produciendo protounidades emergentes que al ser integradas en una configuración novedosa producen un salto de nivel, es decir pasan a ser otro *tipo* de configuración. Desde allí serán contenidas por algoritmos que las sostienen con sus membranas de supuestos teóricos coherentes que le permitan al sentido deslizarse por su superficie sin fracturas que lo hagan trastabillar y caer.

Las descripciones de videos de prácticas son un espacio semiótico denso donde pueden tanto converger y ritualizarse prácticas hermenéuticas sin asumir riesgos de cambio como también producirse saltos innovadores que actualicen su potencial y generen novedad como vemos en la figura 5. Así si la teoría mira el fenómeno, lo más probable es que el fenómeno corresponda con la teoría. La observación sesgada trae como efecto la misma teoría que la marca y sostiene. ¿Es posible mirar para no ver lo ya visto? Es decir ¿es posible sostener la incertidumbre y hacer los discretos cortes de la substancia «experienciante» en lugares distintos de modo de «hacer» saberes distintos?

Para que esto ocurra, un proceso de construcción y deconstrucción del sentido es alentado por las intenciones propias del observador y las necesidades

heterónomas del consenso. Podemos ver el proceso en la figura 5. Para configurar el objeto de estudio tomado desde el vídeo se necesitará realizar varios cortes en el continuo perceptual, cortes que definen lo significativo y que producen por eso mismo unidades que son semantizadas y categorizadas haciendo de la imagen observada en la pantalla un primer objeto dispuesto a la transformación. Esto ocurre cuando el observador agrega complejidad a la imagen plana que aparece ante sus ojos y oídos y realiza la actividad cognitiva de acoplar lo percibido con alguna estructura epistemológica. Es en ése momento cuando emergen unidades-madre que confluyendo unas en otras en un sistema novedoso hacen un salto de nivel. Una vez allí el observador-interpretante las contiene en un nuevo modelo que configura el objeto de estudio. Esta actividad es sin embargo, recursiva puesto que una vez que este objeto está dispuesto al análisis será otra vez deconstruido y probada su coherencia en la próxima observación, realizando de este modo un monitoreo constante de la solidez del modelo propuesto.



**Figura 5: Configuración del objeto de estudio: corte-conexión-contención**

Los procesos de deconstrucción y construcción de sentido se basan en principios de composición y descomposición regulados a su vez por el principio de dispersión o aglutinación de sentido de modo que podemos evidenciar

forma y movimiento tanto para abrir el sentido como para luego reconfigurarlo. El observador enuncia la práctica cuando puede dar cuenta de los actos allí registrados a propósito del acoplamiento que ha hecho con el video. La relación que se establece entre el observador y los practicantes (quienes ejecutan la práctica en el video) es la construcción del objeto. Sin embargo, la práctica de hacer un objeto semiótico de un video es justamente construir para deconstruir.

### **¿Es la práctica *videada* un campo de innovación de sentido?**

Una serie de procesos ocurre al analizar una práctica desde las imágenes capturadas por una cámara y un observador que la manipula. Tres aspectos se van complejizando y creando sentido a su paso. El primero es la cosa en sí, es decir aquello que será filmado, la acción misma que ocurre en el foco intencionado del sentido; el segundo es la definición que se va dando a las acciones observadas y el tercero son los procesos en los cuales esta práctica participa.

Aquello que se va definiendo como «práctica» aparece con intención significativa pero ¿Qué la define como práctica? ¿Acaso la repetición de una serie? Aparece la práctica como una sucesión de acciones ligadas entre sí por alguna finalidad que tiende a repetirse hasta hacerse inherente y ser incorporada como un hábito de hacer. A tal punto puede ser la rigidez con la cual se repite que podemos llamarlo procedimiento, hábito, protocolo, rutina o ritual.

El investigador, sin embargo, no solo quiere darle significado sino que ha dispuesto, cuando la filma, capturar imágenes, con una intención «aprehensiva» que hemos llamado en la figura 5 «captativa» seleccionando un foco e instalando la atención en algún fenómeno relacional. La práctica requiere interacción con objetos o sujetos y por tanto es un fenómeno relacional. Luego, la imagen es transliterada y entonces la intención del observador es descriptiva. Hecha texto, es posible someterla a los instrumentos textuales dispuestos para el análisis. El reduccionismo analítico «discretizará» los elementos presentes en el vídeo y focalizará la descripción en aquello que permite ser comprendido en esta parte del proceso.

Hecha la descripción, la siguiente intención es reducir aún más la información de modo de focalizar y con esto ampliar la mirada del fenómeno seleccionado, utilizando la suma de conocimientos acumulados y conservados por la disciplina. Es con esta acción que se puede producir la creación de conocimientos, es en este paso donde es posible construir novedosos instrumentos basados en categorías, que facilite la construcción del objeto. Hecho esto el objeto es ahora puesto en duda y al modelo categorial, que parecía envolverlo y hacerlo unidad, se le abren poros. Es por estas hendiduras

que se cuelan otras disciplinas que lo logran desconfigurar. De todas formas la incertidumbre provoca una tensión en el observador que se activará para aflojarla buscando salidas y nuevos anclajes. El proceso esta vez es reconfigurar por medio de desplazar significados, moverlos hasta hacerlos innovar. Realizado esto, el objeto es ahora más complejo. Lo que sigue es que el objeto construido sea «probado» y para eso se comunica verbal o por escrito las innovaciones creadas. Será necesaria la intención colaborativa de la comunidad que lo recibe para encontrar consenso o disenso, pero no se sabe si cobra sentido común, así es que se comunica a la disciplina y con esto se hacen circular los conceptos a los cuales ha dado origen de modo que retorne al mundo real y genere prácticas nuevas las cuales vuelven a entrar en el proceso de ser semantizadas, desconfiguradas y vueltas a configurar. Como en una sístole, el sentido parece escapar tras la diástole que lo había reducido haciendo circular significados que retornan una y otra vez a tomar vida.

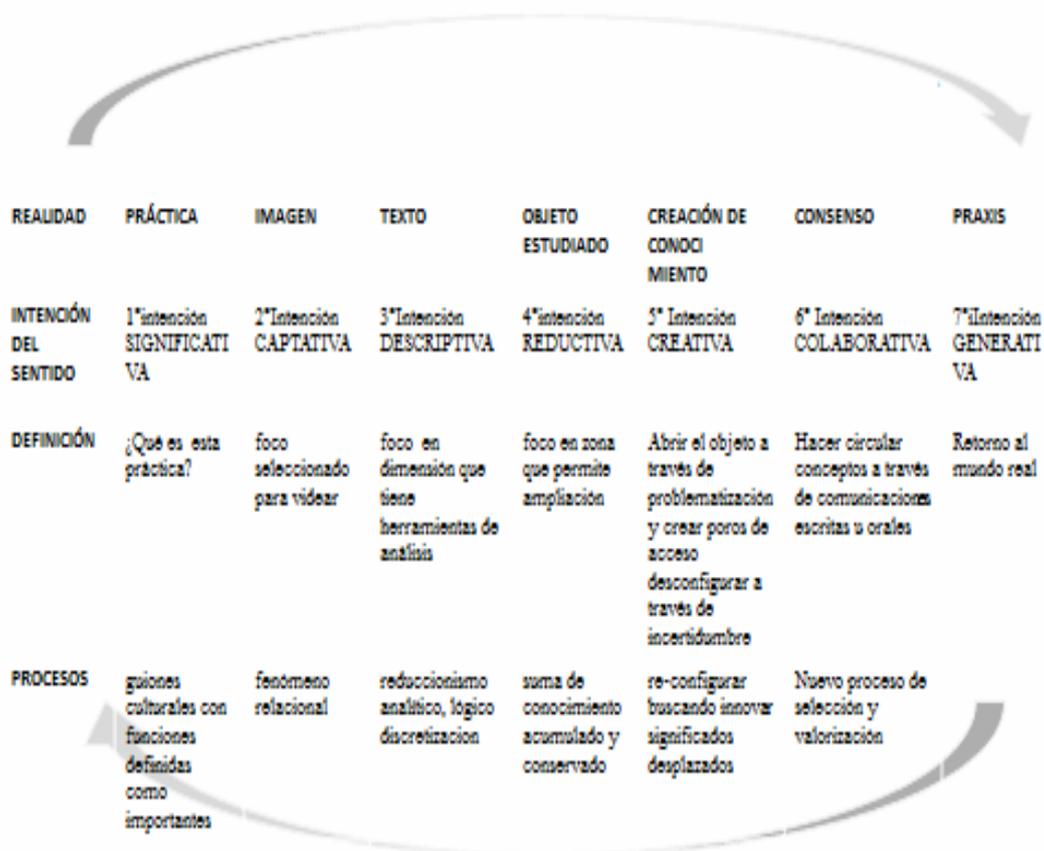


Figura 6. La práctica *videada* como campo de innovación del sentido

## Conclusión

La práctica de *videar* una práctica es en sí misma una *práctica* que puede dar origen a nuevas posturas epistemológicas, nuevos puntos de vista, una colección de saber relacionado a la misma o la creación de un objeto novedoso. Lo anterior depende de la capacidad del observador-interpretante que no es solo la persona del observador sino su posición ontológica y la epistemología que utilice para organizar su conocimiento. Los procesos semióticos involucrados en la observación-interpretación de un video pueden mantener lo ya conocido o saltar a lo novedoso. Por lo tanto no son las acciones capturadas por la cámara, ni las imágenes vistas, ni la descripción o diagramas posteriores los que hacen la diferencia sino los movimientos que lleven a construir instrumentos que faciliten la descripción, el análisis y su posterior reconfiguración de modo de facilitar tanto su comunicación como aceptación dentro de la comunidad pensante. ■

**REFERENCIAS**

- BARTHES Roland  
 1980 *La Chambre claire : Note sur la photographie*, París: Gallimard/Senil (tr. esp.: *La cámara lúcida*, Paidós: Barcelona, 1997)
- 1985 *L'Aventure sémiologique*, París: Senil; (tr. esp.: *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 1990).
- BENVENISTE Emile  
 (1999) «El aparato formal de la enunciación», en *Problemas de lingüística general II*, Siglo XX: México, pp. 82-91.
- DALMASSO María Teresa  
 2005 «Reflexiones semióticas», *Estudios*, Primavera, 17: 13-20.
- ECO, UMBERTO  
 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.  
 1979 *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- FLOCH, J. Marie  
 1995 *Identités visuelles*, París: Puf; (tr. it.: *Identità visive*, Milano: Franco Angeli, 2008).
- FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude.  
 1998 *Tension et signification*. Liège: Mardaga.
- FONTANILLE Jacques  
 2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris: Maissonneuve & Larose; (tr. it.: *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma: Meltem, 2007).
- GALLESE Vittorio, ROCHAT Magalí, COSSU Giuseppe., SINIGAGLIA Corrado  
 2009 «Motor Cognition and its role in the phylogeny and ontogeny of intentional understanding» *Developmental Psychology*, 45: 103-13.
- GREIMAS Algirdas  
 1975 *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*, París: Seuil; (tr. it.: *Maupassant La semiótica del testo*, Torino: Centro scientifico editore, 1995).
- GRIMAHAW Anna  
 2001 *The ethnographer's eye ways of seeing in modern anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HJELMSLEV Louis  
 1943 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1974(2ª ed.).
- PEIRCE Charles Sanders  
 1934-48 *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press
- PETITOT Jean  
 1985 *Morphogenèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure*, Paris: Presses Universitaires de France; (tr. it.: *Morfogenesi del senso: per uno schematismo della struttura*, Milano: Bompiani, 1990)
- PROPP Vladimir  
 (1998) *Las raíces históricas del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- SAUSSURE Ferdinand  
 1916 *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot.
- VERÓN, Eliseo  
 1987 *La Semiosis Sociale, París: Sciences du Langage* (tr. esp.: *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa, 1993).

[Full paper]

## La architextualidad en el cine

NICOLÁS BERMÚDEZ  
UBA- IUNA  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** La meta de este artículo es llamar la atención sobre la complejidad del papel que, tanto en producción como en reconocimiento, desempeñan los géneros cinematográficos en la contemporaneidad y, a partir de allí, proponer algunas orientaciones para optimizar el vocabulario teórico involucrado en su tratamiento. Para arribar a este punto, en primer lugar se describen los fenómenos de la transtextualidad cinematográfica, problemática semiótica en el interior de la cual se ubica la cuestión de la architextualidad. Luego, se interroga a ciertas zonas de la reflexión literaria sobre los géneros, material importante porque desde allí suelen trasladarse ciertas observaciones al universo del cine. Finalmente, en el último apartado se intenta dar cuenta de la problemática en lo que atañe específicamente al cine.

**Palabras claves:** Géneros discursivos – Genericidad – Industria cinematográfica – Transtextualidad.

### Architextuality in Films

**Summary:** The aim of this article is to suggest that contemporary cinematographic genres play currently a complex role, both in production and recognition. Therefore, we propose a guideline to improve the theoretical vocabulary on that matter. To reach that point, we first describe the film transtextuality phenomena, because the architextuality, one of the types in which is divided, is within that semiotic space. Afterwards, we examine literary reflection on genres, which is an important source for film studies. Finally, in the last section we try to face up to the issue in the specific case of movies.

**Key words:** Discursive genres – Genericity – Film industry – Transtextuality.

---

## Introducción: el problema de la transtextualidad en el cine<sup>1</sup>

La crítica suele señalar que cada film de Quentin Tarantino «homenajea un género»: *Perros de la calle* [*Reservoir dogs*, 1992] es su película de atracos; *Pulp fiction: tiempos violentos* [*Pulp fiction*, 1994], la de cine negro; *Triple traición* [*Jackie Brown*, 1997], la de *blaxploitation*; *Kill Bill, la venganza: volumen 1* [*Kill Bill: vol. 1*, 2003] la de artes marciales, y así. Más allá de que se pueda discutir si todas estas entidades homenajeadas son, en sentido estricto, géneros, el juicio de la crítica parece acertado. Ahora bien, este conjunto de referencias no siempre es percibido por el espectador, lo cual, sobra decirlo, no entorpece su intelección y su disfrute de la obra. *Triple traición* puede ser comprendida, puede gustarnos e, incluso, puede emocionarnos, aun cuando no sepamos de qué se trató el *blaxploitation*. Por supuesto que esta situación no se limita al cine de Tarantino. El trabajo sobre la recepción intertextual constituye, según Jameson (1996), la operación que caracteriza al cine postmoderno. Desde su inicio a fines de los '50, este fenómeno no cesa de adquirir una complejidad tal que se transforma, sin lugar a dudas, en una de las características más visibles del cine contemporáneo.

Urge, pues, consolidar el campo de estudios que tiene por objeto la relación entre cine y cine. Si bien abundan las investigaciones que abordan al cine en su relación con otros fenómenos artísticos (la literatura, la pintura, la fotografía, etc.), la indagación teórica de los vínculos que conectan entre sí distintas producciones cinematográficas se encuentra todavía por hacerse. El estudio de estas conexiones, cuyo despliegue se verifica tanto en el plano temporal como geográfico, también supone una reflexión sobre un estado de la historia del cine.

Sobre este fondo, la cuestión de los géneros discursivos en el cine contemporáneo encierra una serie extensa de problemáticas (la primera: la insistencia en el uso de este término). Indicaré en este texto varias, pero me explayaré en unas pocas, que de manera provisoria pueden enunciarse así:

- La situación compleja de género (y no el «género» a secas) en la producción cinematográfica industrial contemporánea.
- La conciencia genérica del espectador y la recepción architextual.

En lo que sigue, pues, se podrá leer, primero, un intento de acotar y adaptar al cine la noción de *transtextualidad* tal como la formuló Genette (1982), indispensable, creo, para el desarrollo de una noción de género específica de lo cinematográfico. Luego, una referencia a las especulaciones que ha suscitado la noción de *género discursivo* más allá del cine, pero en las cuales este último abrevó para generar su propia reflexión sobre el tema. Finalmente, me ocuparé del problema de los géneros cinematográficos.

---

<sup>1</sup> Una versión ahora modificada de este apartado y el siguiente fue originalmente publicada en el número 42 de la revista *Espacios de Crítica y Producción*.

## 1. La transtextualidad en el cine

Comenzaré situando la problemática de los géneros en el cine en un marco mayor: el de las relaciones transtextuales. Si bien existen en el campo cinematográfico «categorías», como el *remake* y la versión, que describen ciertos aspectos de este tópico, no se puede decir que posean consistencia teórica ni que formen parte de un sistema más o menos estable de conceptualizaciones. Por lo tanto, situaré el fenómeno cinematográfico en el interior de un metalenguaje elaborado para el universos de los textos literarios, menos como mero gesto de tráfico teórico, que como mapa de un itinerario heurístico a seguir.

Recordemos que, para Genette (1982 (1989):9-15), la *transtextualidad* comprende cinco relaciones distintas:

a) *Intertextualidad*: que se define como la copresencia efectiva de un texto en otro. No hay un único modo de configuración de esta relación, que puede ser:

1. *Literal*, como en el caso de la *cita*, donde un fragmento de un film aparece en otro. Sobra decir que la modalidad de puesta en obra y el efecto de sentido de esta operación intertextual hay que considerarlo, dada la multiplicidad de opciones, en cada caso concreto, atendiendo a una concurrencia de factores. Por ejemplo: tanto *El tirador* [*The shootist*, Don Siegel, 1976] como *El amor en fuga* [*L'amour en fuit*, François Truffaut, 1979] son casos en donde la aparición de la cita en el relato se encuentra motivada como parte del universo diegético, en tanto operación de *flashback* que refiere al pasado del protagonista (diferencia fundamental: en el segundo caso ese universo diegético preexiste al film mencionado, ya que este es el último de una serie que tiene por objeto la vida del protagonista. En el primer caso, en cambio, la serie se inventa en el mismo film gracias al marco de referencia icónico que otorga el género –aquí el *western*– y a otro factor que es propio del cine: las resonancias que ocasiona un actor –aquí John Wayne– las cuales remiten a uno o varios papeles anteriores y/o a un género, siempre que, tal como sucede con el *western*, tenga éste rasgos icónicos altamente estabilizados)<sup>2</sup>. Sobre los modos de puesta en relato del fragmento citado cabe apuntar otra diferencia: o bien, como en los ejemplos mencionados, puede atribuirse a la acción del narrador implícito y extradiegético (Gaudreault y Jost 1990 (1995):56), responsable de organizar la totalidad de la red audiovisual, que introduce una banda de imagen «ajena»; o bien la cita puede hacerse presente en el espacio representado, como parte de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia principal, y aquí cuadran desde los innumerables casos en que alguna escena se desarrolla en

<sup>2</sup> Lo que permite la elaboración de films experimentales cuya producción depende de una fuerte estabilidad de elementos genéricos. Quizás el caso más célebre, ya dentro del universo del film *noir*, sea el de *Cliente muerto no paga* [*Dead men don't wear plaid*, Carl Reiner, 1982], cuya composición articula, junto a las escenas del film, otras de varias obras célebres de este género.

un cine durante una proyección cinematográfica (el ejemplo extremo, dado que todo el film se desarrolla bajo esa condición, puede ser *Goodbye, Dragon Inn* [*Bu san*, Ming-liang Tsai, 2003]), o casos, innumerables, que apelan a otro dispositivo (e.g. en un plano de *Encuentros cercanos del tercer tipo* [*Close encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977], los hijos del matrimonio Neary ven por televisión y comentan *Los diez mandamientos*, de DeMille). Los factores a considerar para organizar y clasificar los modos literales de copresencia son múltiples. Dejo aquí la cuestión planteada, no agotada. Además de la *cita*, el discurso verbal posee otro régimen de copresencia literal, aunque menos explícita: el *plagio*. Obviamente, en el cine existe la posibilidad de no declarar la fuente de donde se extrae el fragmento citado, pero, a diferencia del discurso verbal, es improbable que el espectador no perciba esta presencia.

2. *No literal*, como ocurre en el caso de la *alusión* –conceptualizada muchas veces como «homenaje»– cuyo reconocimiento supone el conocimiento de ambos textos (e.g. la escena del gatito que come de la bandeja del desayuno de *La piel dulce* [*La peau douce*, François Truffaut, 1964] recreada por el mismo director en *La noche americana* [*La nuit américaine*, François Truffaut, 1979]; las escalinatas imponentes como espacio en donde se desarrolla la acción en *El acorazado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925] evocada por *Los intocables* [*The untouchables*, Brian De Palma, 1987]. En general, la intelección de la obra no se ve comprometida por el reconocimiento efectivo de lo aludido; como mucho, hay un tipo de placer (al que me referiré más adelante) que, sin él, se pierde. Por lo dicho más arriba, también podemos incluir aquí fenómenos como el uso de ciertos actores que incorporan los ecos de personajes realizados en films anteriores.<sup>3</sup>

Nótese que, aunque sin desconocerla, no me he detenido en toda la complejidad que encierra el fenómeno intertextual en el cine (que no es, por otra parte, el propósito de este trabajo). Dejo de lado, por ejemplo, la posibilidad de llevar a cabo operaciones de citado en solo uno de los sistemas de signos que involucra un film (e.g. sólo las imágenes sin la música o a la inversa).

b) *Paratextualidad*: Espacio privilegiado para el vínculo del film con el espectador, el *paratexto* deja en claro la importancia de reflexionar sobre el dispositivo: ¿qué puede considerarse paratexto de un film? Los títulos, por supuesto, pero las señales de su entorno se modifican si el encuentro con el

---

<sup>3</sup> Dice Daney: «El cine es este arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos. Esto vuelve a aparecer en otro nivel con los actores: lo perturbador del cine, lo que no puede existir en otro lado, incluso en el teatro, es por ejemplo cuando un cineasta como Bertolucci dice: “Quiero a Sterling Hayden para *Novecento* porque es Johny Guitar”. Wenders hace lo mismo con Nicholas Ray. Hubo un reciclaje de carne viva, de admiración viva, de relaciones de filiación que se pudo decir y que ha sido mostrado» (2004: 288).

film es en una sala de cine (en este caso habrá que agregar, por ejemplo, a los afiches), o en el hogar, mirando un DVD alquilado (e.g. la publicidad impresa en la caja), etc.

c) *Metatextualidad*: Se trata de la relación que une a un texto con otro que se refiere a él sin citarlo y siempre implica un desnivel entre ellos. En términos más simples, es, según Genette (1982 (1989): 13), el caso del «comentario». Tiene, creo, más de una posibilidad de realización en el campo cinematográfico. Menciono algunas sin ser exhaustivo:

1. La actividad crítica.
2. La operación de puesta en abismo en el propio film (e.g. algunos fragmentos de *Los rubios* [Albertina Carri, 2003]).
3. Sin incurrir en una cita, los films en donde se comenten otros. Sería el caso, por ejemplo, de los *making of* y los documentales sobre un film o sobre el proceso de su realización (e.g. el documental realizado por Agnès Varda, *Las señoritas cumplieron 25 años* [*Les demoiselles ont eu 25 ans*, 1993], sobre *Las señoritas de Rochefort* [*Les demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy y Agnès Varda, 1967]).

d) *Hipertextualidad*: Se define como la relación de derivación de un texto (*hipertexto*) desde otro anterior (*hipotexto*), sea por una relación de *transformación* (e.g. parodia, travestismo, transposición), sea por una relación de *imitación* (e.g. pastiche, imitaciones), y según un régimen funcional determinado (puede ser, por ejemplo, lúdico, serio, satírico, etc.). Sobra aclarar que toda obra se encuentra en algún grado de relación hipertextual con otra u otras, aunque ese vínculo no haya sido buscado deliberadamente por el autor, aunque no deje marcas explícitas en la obra, aunque no sea efectivamente reconocida por los destinatarios. Abordado a partir de múltiples nociones, desde la «*remake*» hasta las de «influencias» o «tradiciones», la intelección de esta red es, cada vez más, uno de los objetivos centrales de la reflexión cinematográfica contemporánea.

Sólo a modo de ejemplo, mencionaré como posible caso de *parodia* (transformación lúdica) la que efectúa *¿Y dónde está el piloto?* [*Airplane!*, J. Abrahams y D. Zucker, 1980] de las distintas versiones de *Aeropuerto* [*Airport* (1970), *Airport 75*, *Airport 77*].<sup>4</sup> La operación clásica de *remake*, por su parte, podría considerarse como *transposición* (transformación seria). Un caso de *pastiche* (imitación lúdica de un estilo) estaría dado por gran parte de la obra de Tarantino (especialmente *Death proof*, 2007). Finalmente, se puede postular

<sup>4</sup> Aquí surge la pregunta sobre la validez del ejemplo, dado que más que una obra, lo que se está parodiando en este caso es un conjunto, conjunto que proporciona la estabilidad de rasgos reconocibles por el espectador para que sea efectiva la transformación paródica. No obstante, se admitirá que no llega a ser el caso en donde lo parodiado es el género, como en la saga *Scary Movie*.

como imitación estilística de tono serio –casi su verdadera reconstrucción arqueológica– la que lleva a cabo Todd Hynes en *Lejos del cielo* [*Far from heaven*, 2002] del film de Douglas Sirk *Lo que el cielo nos da* [*All that heaven allows*, 1955].

Resultaría insuficiente cualquier intento que emprendiera en este trabajo con el objeto de conceptualizar y organizar las múltiples configuraciones que puede adquirir este fenómeno. Sólo me permito apuntar que muchas y centrales corrientes cinematográficas contemporáneas ejercen la *hipertextualidad* como principio constructivo de sus obras.

*Architextualidad*: La *architextualidad* es la relación de un ejemplar textual con el conjunto de categorías generales del que depende. En este espacio se debe incluir la relación de una obra con lo que suele llamarse su «género» (me referiré más adelante a la conveniencia o no de este término, por ello el uso de las comillas), que de ningún modo es, más aún en el caso del cine, la única categoría general existente. Al tratarse de los fenómenos de inscripción de un ejemplar específico en una dimensión de mayor abstracción, tanto en producción como en reconocimiento, hay que considerar otros niveles y otras categorías. El cine nos ofrece la posibilidad de hallar categorías intermedias entre la de género y el ejemplar singular (el film). El conjunto más evidente, pero, a la vez, extremadamente complejo es el que se forma por una analogía genética (cfr. Genette 2002 (2005):101). Complejo porque es compleja la categoría de autor en el cine. Las sonatas de Beethoven, por caso, pertenecen a un género («sonata») y a un grupo genético (obras de Beethoven), aunque el conjunto de las obras de Beethoven forman un grupo únicamente genético, sin unidad genérica. Ahora bien, como señala Genette (*ibid.*), «el cine hollywoodense forma un grupo plurigenético, pero cuya unidad genética es pluriautoral». Es decir: si lo architextual se define –según intentaré mostrar– por su inscripción en una red transtextual, en el caso del cine hay que sumarle la agrupación de films por una red más compleja de filiaciones cruzadas. La causa última de esto es el carácter colectivo de la producción cinematográfica y el hecho de que cada uno de los participantes de la producción (guionista, director, protagonista, etc.), puede, a la vez, ocupar algún lugar en la instancia de producción de otro film, transferencias que contribuyen a establecer parentescos.

No obstante esto último, de todas las dimensiones que comprende el architexto, en este trabajo consideraré principalmente la genérica. Dado que el género también contempla la vinculación que establece una obra nueva con las anteriores, algunas de las indicaciones hechas para el caso de la *hipertextualidad* en el cine son pertinentes para el caso de la *architextualidad*.

## 2. Cuestiones en torno a los géneros discursivos

2.1. Comienzo indicando algunos aspectos nodales del fenómeno de los géneros discursivos que aquí, sin embargo, no abordaré.

- La dimensión genética del fenómeno (¿por qué aparecen los géneros y, más allá, la organización clasificatoria de los fenómenos discursivos?). Las respuestas a los interrogantes que se forjan en esta dimensión es posible hallarlas en varios espacios epistemológicos, como, por ejemplo, la antropología levistraussiana (que explica que la necesidad de clasificar, de imponer un orden sobre las múltiples manifestaciones de la naturaleza, sobre la relación de las personas con la naturaleza y sobre las relaciones entre las personas, forma parte de las características mentales estructurales y universales), o la arqueología foucaultiana (que ve en los géneros unos dispositivos de control y normalización internos a la actividad discursiva, operando a través de la exigencia de repetición e identidad con lo precedente).<sup>5</sup>

- La dimensión no estética (o no exclusivamente estética) del fenómeno, esto es: las reflexiones y clasificaciones que fueron producidas fuera del campo artístico y, específicamente, del literario. Desde un abordaje discursivo, esta segmentación puede parecer arbitraria, y por cierto que en algún grado lo es; permite, no obstante, pensar en su peculiaridad el comportamiento de los géneros bajo las reglas del campo artístico. Baste con señalar que no ignoro el valor decisivo de otras tradiciones que, al menos inicialmente, exploraron el fenómeno de los géneros sin circunscribirse al ámbito estético; tradiciones como la retórica (cuyo principio de ordenamiento y codificación genérico ha partido de la observación de la estabilidad del vínculo entre un modo de hablar y un lugar social de enunciación), o como la marxista (para la cual los géneros, primarios y secundarios, son formas que mediatizan las condiciones sociales y el habla concreta individual, moldeándola según la determinación de las condiciones de una situación social dada y sus oscilaciones o, con mayor precisión, según las relaciones de producción y la formación político-social).<sup>6</sup>

2.2. Pasemos ahora al campo de la literatura. El concepto de género es uno de los primeros y fundamentales que se desarrolló en la teoría literaria, y su importancia no ha perdido vigencia. De Aristóteles a Schaeffer, su linaje se

---

<sup>5</sup> Cfr. Foucault M. 1971.

<sup>6</sup> Tradición que tiene algunos corolarios significativos: 1) el locutor concebido por esta teoría no se define por el manejo de una lengua, sino por la capacidad de utilizar las distintas formas genéricas de la comunicación según sus necesidades; 2) la tarea urgente del marxismo es tipologizar estas formas; 3) el analista del discurso debe estudiar el lenguaje desde los géneros, para no caer en abstracciones o en formalismos o, lo que es lo mismo: la conexión lenguaje-vida está mediada por los géneros. Cfr. Voloshinov (1929).

extiende por dos milenios. En algunos aspectos, y por esto me demoro en este tópico, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los literarios (esto no implica decir que la industria se limita a trasladar los géneros literarios al cine). Sin embargo, no voy a hacer una historia de las teorías literarias sobre el género; tan sólo resumiré, siguiendo en parte a Altman (1999 (2000):30-31), algunos discutibles axiomas, explícitos o tácitos, compartidos por estas teorías:

1. Los géneros tienen una existencia real y se encuentran separados por fronteras nítidas, por lo que pueden ser fácilmente identificados.

2. A partir de la creencia anterior, los estudiosos se dedicaron a describir lo que consideraban géneros ya existentes, en vez de concebir categorías interpretativas propias, y a clasificar los *corpus* de ejemplares textuales a partir de esas descripciones.

3. La actitud típica de los teóricos de los géneros fue considerar que textos con similares rasgos característicos producen de manera automática significados, lecturas y usos similares; en algunos momentos de la historia de la teoría literaria, esta relación adquirió, incluso, estatuto prescriptivo.

El inconveniente de las teorías que se apoyan en estas suposiciones es, me parece, que le otorgan a los géneros un estatuto exterior, estable, muchas veces normativo o meramente clasificatorio.

Bien vale aquí hacer un alto para exponer la esclarecedora revisión que hace Schaeffer (1986; 1989) de la cuestión considerada. Su diagnóstico es congruente con el de Altman, pero su fundamentación es más satisfactoria. Comienza despejando las cuestiones que confunden las teorías literarias, al punto que les impiden definir adecuadamente qué es un género. En principio, no tratan de manera diferencial lo que de hecho son problemas distintos: a) la relación de *un texto con su género*, b) la relación entre *los textos y los géneros*. Está claro que esta última relación conduce a problemas filosóficos, que involucran a la gnoseología y a la filosofía del lenguaje, puesto que se trata de considerar de qué modo se vinculan los fenómenos empíricos con las clases y, por esta dirección, se arriba al problema de los universales (y a las respuestas antagónicas que suministraron el *realismo* y el *nominalismo*).

Confundir a) y b) revela, según Schaeffer, otra confusión, la principal, que permanece latente. Limitarse a observar cuestiones como la identificación de rasgos que se repiten, la supresión de diferencias, la inclusión en instancias de mayor abstracción implica perder de vista las relaciones múltiples entre los ejemplares, y que son estas relaciones las que definen el funcionamiento de un género. Esta limitación se origina –he aquí la confusión– cuando se abordan las prácticas discursivas empleando como retícula el modelo de organización genérica de las ciencias naturales. Se olvida, tomando este camino, que los seres vivos estamos afectados por una *invariancia reproductiva* (Monod 1970),

es decir, reproducimos y transmitimos *ne varietur* la información correspondiente a nuestra propia estructura, como parte de un proyecto teleonómico esencial. Así pues, poseemos un determinismo morfogenético autónomo de las fuerzas y condiciones exteriores, las cuales, a lo sumo, trastornan este desarrollo. Esta propiedad nos diferencia de objetos y de artefactos, como, por ejemplo, los géneros discursivos y los ejemplares textuales que los componen, dado que son creación de agentes exteriores (y en el cine, para complejizar aún más las cosas, la instancia de producción es siempre colectiva). Expresado de manera simple, la perra Lassie se explica a partir de su género, dado que sus propiedades, mamífero doméstico cuadrúpedo, derivan de su pertenencia a la clase de los caninos. Un ejemplar textual, por contrapartida, no admite que sus rasgos se expliquen siguiendo ese camino: si un texto posee «X» propiedades no es *porque* pertenece al género X, sino que esto se debe a que posee ciertas características compartidas con otros textos lo que le permite conformar, amalgamándose con ellos, una clase. Según Schaeffer, esto se explica en razón de que:

Los seres naturales se reproducen biológicamente, se engendran el uno al otro, quedando garantizada la unidad de la especie por la identidad de la carga genética transmitida en el momento de la reproducción; por el contrario, y hasta que no se demuestre lo contrario, los textos no se reproducen, no se engendran directamente unos a los otros. Dicho de otra forma, y como Aristóteles ya ha demostrado, en tanto que la constitución de una clase biológica se basa en la continuidad de un proceso de engendramiento, o sea, en una causalidad interna, la constitución de una clase textual es fundamentalmente un proceso discontinuo ligado a una causalidad externa. Dicho de manera más banal, un texto sólo existe gracias a la intervención de una causalidad no textual: existe porque es producto de un ser humano (1989 (2006): 49).

El antecedente de esta distinción entre dos regímenes de ordenamientos genéricos es la obra clásica de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (1970) la cual, a su vez, reenvía críticamente a los trabajos de Northrop Frye. En Todorov, sin embargo, esta distinción no se propone con el objetivo de encontrar la *ratio essendi* de los ejemplares individuales, sino para diferenciar las capacidades transformativas que cada uno de estos últimos tiene sobre las respectivas clases. No obstante, las consecuencias a las que llega sobre la identidad de los géneros en uno y otro campo es la misma:

El concepto de género (o de especie) está tomado de las ciencias naturales; por otra parte, no es casual que el pionero del análisis estructural del relato, V. Propp, utilizara analogías con la botánica o la zoología. Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido

de los términos «género» y «espécimen» según que se los aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie; por consiguiente, las propiedades del primero pueden deducirse a partir de la fórmula de esta última. Si se sabe qué es la especie tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular; el nacimiento de un nuevo tigre no modifica la definición de la especie. La acción del organismo individual sobre la evolución de la especie es tan lenta que en la práctica puede hacerse abstracción de este elemento. Lo mismo sucede, aunque en menor grado, con los enunciados de una lengua: una frase individual no modifica la gramática, y esta debe permitir deducir las propiedades de aquélla.

Pero no sucede lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy diferente: toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie (1970 (1994):9).

Esta diferenciación manifiesta la imposibilidad de homologar una y otra actividad clasificatoria. Aún a riesgo de simplificar el asunto, de las clasificaciones de las ciencias naturales se puede afirmar que funcionan incluyendo ejemplares definidos en géneros cerrados, donde la imposibilidad de definir o incluir no es atribuible más que a la ignorancia del agente clasificador (e.g. ver a Lassie y no saber qué animal es). Las clasificaciones artísticas, por el contrario, funcionan por las diversas articulaciones de ejemplares y especies diversamente abiertos o cerrados, diversidad que no es ajena a la voluntad de quien emprende la clasificación (e.g. *un soneto*, que pertenece a una especie cerrada –digámoslo por el momento así: de gran estabilidad y fuerza prescriptiva– puede incluirse en un género más abierto, como *la literatura*; pero una especie abierta como *la novela* puede pertenecer a un género comparativamente menos abierto, como lo es, de nuevo, *la literatura*) (cfr. Genette 2002 (2005):112).

Esta superposición con la genericidad de las ciencias naturales es un factor que promueve la perturbación de la intelección de los géneros discursivos o, para ser más preciso, de los géneros que organizan los textos, dado que:

- se considera a los textos concretos (a los films, por ejemplo) como cosas, y no como hechos comunicativos;

- se plantea una relación de *exterioridad* trascendente entre texto y género, exterioridad que puede adquirir más de una configuración, por ejemplo:

- a) Convertirse el género en una mera *descripción teórica* que nada explica sobre la incidencia concreta de los géneros en las operaciones de producción.

- b) Instaurarse como una *norma*, ya sea *exterior*, en donde un texto funciona como un metatexto con carácter prescriptivo (e.g. el reconocimiento de la *Poética* de Aristóteles en el neoclasicismo), ya sea *interiorizada*, en tanto

principio de explicación cognitivo, para justificar el pasaje de una clase a un texto.

c) Que tome el género el estatuto de *matriz fundadora* de una clase de textos (como si en el género *western*, se fundaran cada uno de los *westerns*), matrices totalmente reconocibles para los locutores individuales al momento de la producción de textos concretos, asegurando así la pertenencia de esos productos a una clase.

### 3. Architextualidad en el cine: el caso de los géneros

3.1. Sobra decir que el cine hizo su aparición cuando ya existían los géneros (con más propiedad: la conciencia de emisores y receptores sobre la organización de los textos y los discursos) y ya existían varias teorías sobre ellos. Contra una primera hipótesis extensamente difundida que señala que los géneros literarios y teatrales se trasladan directamente al cine, sucesivas investigaciones demostraron que lo que tuvo lugar en realidad fue un fenómeno de recreación. En sus orígenes, por caso, el cine se apropió de elementos de distintos géneros extracinematográficos (e.g. el musical se produce por una reelaboración y mixtura de elementos de la comedia romántica literaria y el vodevil).

Explayémonos, de aquí en adelante, sobre lo que sucede con los géneros cinematográficos. Si bien su indagación se limita al cine de Hollywood y a una situación de funcionamiento pleno del sistema de estudios, tomaré de nuevo como orientador el texto de Altman *Los géneros cinematográficos* (1999). El mérito insoslayable de este trabajo es menos la presentación que efectúa de una nueva teoría del género, que la delimitación y exposición detallada de todos los aspectos que involucra el fenómeno (su comportamiento en las instancias de producción y reconocimiento, su circulación, la polisemia del término, su dinámica reproductiva, etc.). En tal sentido, el género no puede pensarse sino como una problemática múltiple, como una situación compleja de género, que involucra:

- a) Los films y su producción
- b) La actividad espectral
- c) La actividad crítica

3.2. De acuerdo con Altman, el proceso que daría origen a los géneros cinematográficos tendría una hipótesis central, a saber:

El primer paso en la producción de géneros es la creación de una posición de lectura a través de la disección crítica y el segundo es la consolidación

de dicha posición mediante la producción de películas, el tercer paso necesario es la aceptación de dicha posición de lectura y del género por parte de toda la industria (1999 (2000):76).

Lo que antecede obliga a la reflexión teórica a poner en suspenso sus coincidencias, tanto con las etiquetas en relación a las cuales la crítica organiza su análisis de los films, como con los términos que, en el intercambio cotidiano, utilizan los espectadores:

La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza: aunque puede facilitarnos instrumentos a la medida de nuestras necesidades, es ineficaz a la hora de captar la diversidad de necesidades de productores, exhibidores, espectadores y otros usuarios de los géneros en el pasado (1999 (2000):77).

En suma, más allá del efecto de sentido en apariencia contrario que produce el trabajo crítico, el de la conformación y reproducción de los géneros y su designación no es un fenómeno estable. Si se despliega la explicación que brinda Altman (1999 (2000): 94) del proceso de generificación tal como tiene lugar en el cine de Hollywood (insisto que su modelo es aplicable sólo a zonas donde la industria tiene un papel determinante), observaremos que:

- El proceso se inicia mediante el análisis y la imitación, por parte de los estudios, de los rasgos que han hecho más rentables sus películas. Es decir, conviene rechazar pronto la hipótesis de que un género se define de manera anticipada y luego se hacen los films que el público ya sabe cómo recibir (esquemáticamente: instancia crítica → instancia de producción → público).
- A partir de lo anterior, se crean nuevos ciclos de films que, normalmente, son el producto de un trabajo sobre géneros ya existentes (se lo puede designar hibridación, incorporación de un nuevo componente semántico, de una nueva perspectiva, etc.). Aunque se trate de una simplificación, agreguemos que, dado que, como ya se dijo, en el cine la instancia de producción es colectiva, conviene atender a otro agente cuyas operaciones muchas veces entran en conflicto con las determinaciones de la industria. En tanto «autores» de las obras concretas, para el director y/o el guionista el género es un componente que participa en la elaboración de las películas, componente al cual reproducen, transforman, hibridan, etc., actuando sobre la materia semántica a tratar y a su organización discursiva (e.g. la

estabilización del *western* en la obra de Ford y la reelaboración que hace, entre otros, Peckinpah).<sup>7</sup>

- Si resultan exitosos, esos ciclos pueden convertirse en géneros compartidos por toda la industria y las designaciones genéricas adjetivas (e.g. *comedia musical*, cuando se agregan canciones y bailes a la comedia clásica) se sustantivan (*musical*, en tanto nuevo género autónomo).
- Desde aquí, la repetición hace que el género se agote (al menos para las producciones de prestigio).<sup>8</sup>
- Para colmo, los nombres de los géneros a menudo tienen un comportamiento autónomo en este proceso: la mayoría de ellos tiene suficiente prestigio como para mantenerse invariable ante la aparición de un nuevo proceso de generificación, aún cuando no se adecuen totalmente a este fenómeno emergente que tienen que designar.

El desempeño de la crítica en el proceso de generificación se contrapone al de la producción. Dado que los géneros no son estables, el método crítico suele optar por tomar un grupo representativo de obras (una versión del género, digamos) y analizarlos reescribiendo su historia (lo que siempre implica resignificar la historia del cine). Debe separarse, entonces, la lectura que hacen los críticos de la lectura crítica que realiza la industria. A los primeros les interesa que los géneros tiendan a la estabilidad, condición que tiene en la afiliación nítida y unívoca entre el ejemplar y un género uno de sus factores. Es esta hipótesis de «la pureza», de la posibilidad de detectar y definir todos (o gran parte de) los elementos que configurarían una categoría, de la posibilidad de la concurrencia en un elemento de la totalidad de los rasgos que lo inscribirían en esa categoría, es, en definitiva, la vigencia de esta conjetura la que permite hablar de mezcla. En sentido estricto, la hibridación de géneros realizada en un film considerada como un dato (estético) significativo incumbe a la percepción crítica: es un fenómeno metatextual. La industria, por el contrario, promueve la polivalencia del ejemplar como un modo de autoreproducción (Altman 1999 (2000):186). A fin de asegurarse la mayor cantidad de espectadores, la instancia de producción busca aislar elementos de referencia que susciten la evocación de lo que el discurso crítico ayuda a configurar como un género para luego introducirlos en los films. De hecho, los estudios hacen eso no sin cierta comodidad, porque en la percepción de los espectadores los géneros se asocian a rasgos fácilmente reconocibles; por ejemplo:

---

<sup>7</sup> Esta conflictividad, incluso, ha sido parodiada en algunas producciones (tal es el caso de obras como *Barton Fink* [Joel y Ethan Coen, 1991] y *Las reglas del juego* [*The Player*, Robert Altman, 1992]).

<sup>8</sup> Y puedan iniciarse toda una serie de operaciones: es viable, vaya como ejemplo, hacer una parodia de un género o la imitación seria de los rasgos que lo definen, para satisfacer el placer de la adecuación de un film a su género.

- La aparición de un detective en una pequeña oficina, con una cliente atractiva, sumado a un relato en off en primera persona → film *noir*.
- Un viaje en diligencia → *western*.
- Individuos que se ponen a cantar repentinamente → musical.

Obviamente, estos rasgos no sólo pertenecen a motivos de la historia ni a la categoría de género:

- Un actor puede estar identificado con un género como, por caso, Leslie Nielsen → *slapstick comedy*.
- Lo mismo puede suceder con ciertos rasgos del lenguaje: un plano secuencia de 15 minutos → «film de autor» (e.g. un film de Sukurov o de Bela Tarr).<sup>9</sup>

Es decir: la finalidad es asegurar films «multigénéricos» para una multiplicidad de espectadores.

La adhesión a lo anterior, hace que valga la pena discutir la idea, ampliamente aceptada, de que la mezcla de géneros es un fenómeno exclusivo de la posmodernidad. El trabajo de Altman muestra que la mezcla existió siempre y ya es factible de encontrar en el nacimiento de los ciclos que originan géneros.<sup>10</sup> Lo propiamente posmoderno, en todo caso, es la apelación deliberada a la conciencia del espectador sobre ese conocimiento de géneros o grupos genéticos (y, como correlato, el placer que esta percepción puede ocasionarle).

3.3. Ante este estado de cosas, conviene replantear el plano del metalenguaje. Aunque originalmente pensado para la literatura, el modelo que propone Schaeffer habilita a describir y explicar lo que sucede en el cine a partir de una teoría textual no meramente clasificatoria. «Existiría una categoría ideal extratextual –digamos *el western*– de la cual se derivarían los textos concretos, como *La diligencia*, *Río Bravo*, etc.»: tal afirmación es, para Schaeffer, inexacta. A partir de la verificación de la existencia de una serie de parecidos textuales, tanto de orden temático (e.g. el oeste americano, los pistoleros, el duelo final, personajes como el sheriff y los indios) como de su organización discursiva (e.g. abundancia de primeros planos, brevedad en los diálogos), cabe postular la existencia de una *escena genérica* que posee una *genericidad*

---

<sup>9</sup> Reconozco que este ejemplo requiere una serie de precisiones que, por falta de espacio, omito.

<sup>10</sup> Altman (1999 (2000):60), comenta un artículo de Charles Musser en donde queda demostrado que incluso un film como *El gran robo del tren* [*The great train robbery*, Edwin Porter, 1903], considerado la primera muestra del género *western*, es ya producto de una combinación de dos distintos: el subgénero ferroviario del género de viajes y del policial de crímenes violentos.

*moduladora*.<sup>11</sup> Esta escena genérica sería considerada como uno de los tantos componentes que integran ese hecho comunicativo que es un film, componente que, de acuerdo a su genericidad, es susceptible de entrar en el juego de repeticiones, relocalizaciones, transformaciones, etc. Así pues, el género no sería una matriz ni el film un objeto derivado de ella. Dos consecuencias significativas se desprenden de este planteo.

La primera es que, contra las lecturas inmanentes, la determinación de la incidencia de la genericidad solicita una lectura transtextual del film, su inserción en una red textual que lo trasciende, red que no se limita a la dimensión architextual. Por ejemplo, un análisis en producción, bajo estos términos, de *Entre dos fuegos* [*Last man standing*, Walter Hill, 1996] implicaría como mínimo:

1. Atender a los rasgos (de distinto nivel) tomados de *Yojimbo* [Akira Kurosawa, 1961] (de la cual *Entre dos fuegos* es una remake declarada) y de *Por un puñado de dólares* [*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964] (que es una remake no declarada de *Yojimbo* y a la que *Entre dos fuegos* no reconoce como fuente) que se repiten y se transforman, es decir, observar el trabajo sobre el componente hipertextual.

2. Considerar la acción de la genericidad moduladora específica. En otros términos, reflexionar sobre el modo en que *Entre dos fuegos* repite y transforma rasgos también presentes en otros films anteriores que la crítica agrupa bajo ciertas categorías, una de las cuales sería la escena genérica, escena genérica que se especifica, además, a través de un nombre (en este ejemplo: film «de *gangsters*» con elementos de «*western*»).

3. Centrarse en la transformación de esos rasgos, para observar la modificación contingente operada sobre la escena genérica y, desde allí, considerar si estas transformaciones son retomadas en otros films «de *gangsters*».

En segundo lugar, este planteo permite afinar la explicación, por parte de la teoría y la crítica, de la dimensión genérica en la instancia de producción. La genericidad moduladora actuaría del siguiente modo:

<sup>11</sup> Sería deseable que no se piense que no hago más que un reemplazo de nombres (*escena genérica* en lugar de *género*), complejizando improductivamente la «transparente» idea de género discursivo. Se verá que esta designación (que no es exactamente igual a *género*, término que por otro lado mantengo y más adelante se verá con qué valor) optimiza la explicación de cómo incide lo genérico en la producción cinematográfica.

<sup>12</sup> Resulta evidente lo exageradamente optimista que fue mi enunciación sobre la posibilidad de determinar una escena genérica de pertenencia de una obra desde la lectura crítica; para el portal IMDB –vaya esto como indicio del problema– el género de *Entre dos fuegos* es: *Action, Crime, Drama, Thriller* (tiene, además, un centenar de «Plot keywords», una de las cuales es «Shot in the stomach», lo que permite conectarla con, por ejemplo, *Scarface* de De Palma), *cfr.*: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), consultado el 17/06/09.

- Por la repetición de la copresencia de ciertos elementos de distintos niveles, el de los motivos temáticos y el de los procedimientos que atañen a su puesta en discurso, se constituyen escenas genéricas.

- La escena genérica es un material más con el que trabaja (con mayor o menor grado de conciencia) todo texto en su gestación (vale decir, establece con respecto a ella un régimen de duplicación o de transformación). Es posible, correlativamente, preguntarse acerca de la estabilidad de la escena (redunda afirmar que, en el cine al menos, esto no hace directamente a su «fuerza prescriptiva»). Un análisis posiblemente mostraría que esta escena genérica comprende dos dimensiones: semántica y sintáctica, y que su estabilidad depende de la acción simultánea de esas dimensiones. Pueden, por tanto, tener lugar varias combinaciones. a) Hay escenas genéricas bien constituidas, que presentan estabilidad en ambas dimensiones; en el *western*, por ejemplo, encontramos cierta persistencia en la iconografía (e.g. caballos, revólveres, desiertos) y en los esquemas narrativos (e.g. contraponer la comunidad y la naturaleza salvaje). b) Hay escenas genéricas lábiles (quizás debería reemplazar esta denominación por algo así como «cuasi-escenas») que comparten elementos correspondientes al plano semántico, mientras que la organización sintáctica tiene un menor nivel de persistencia; pongamos por caso los «films que relatan un juicio» (*El caso Paradine* [*The Paradine case*, Alfred Hitchcock, 1947], *Anatomía de un asesinato* [*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, 1959], *El honor de los Winslow* [*The Winslow boy*, David Mamet, 1999])<sup>13</sup>. c) Finalmente, el caso inverso al anterior: escenas genéricas (también lábiles) que sólo comparten una organización sintáctica esquemática; por ejemplo, los relatos estructurados a partir de fuerzas en confrontación que también son complementarias (e.g. *Troya* [*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004], *Batman* [Tim Burton, 1989]).

- A su vez, todo film modifica retrospectivamente su escena genérica (e.g. *Entre dos fuegos* establece, sí, una serie repeticiones, pero también relee y modifica la escena genérica prototípica de los films de «gangsters»; evidentemente, aquí también cabría preguntarse de qué manera cada film modifica a su escena genérica).

La explicación no está completa si no se desarrolla algo que en los párrafos anteriores está apenas mencionado: que en el éxito comercial de un film o, mejor, en el placer o goce del espectador, está fuertemente involucrado algún tipo de reconocimiento genérico (no necesariamente monovalente), es decir, la posibilidad de inscribir algún/os rasgo/s del ejemplar en alguna/s categoría/s. Esto abre la pregunta por el vínculo entre los géneros y la instancia espectral.

---

<sup>13</sup> Me doy perfecta cuenta de que el ejemplo elegido no es el mejor, dado que un juicio de jurados suministra un modelo fuerte de organización narrativa: partes antagonistas, un tercero que hacia el final resuelve el conflicto a favor de una de ellas, etc.

#### 4. El género y el espectador

Según Traversa (1984: 75-85), el espectador, aún ignorándolo, es un erudito en géneros. Como el campo de la producción fílmica es tan extenso, el espectador debe ordenar sus datos para asegurarse la consecución de un goce, generarse una memoria de lo que le gusta. El problema es la ampliación y la fragmentación actual del fenómeno cinematográfico: dado que, como se indicó antes, los géneros se orientan hacia la parcelación (e.g. comedia dramática, *spaghetti western*), la memoria del género tiende a multiplicarse.

La afirmación de Traversa implica el reconocimiento de la posibilidad de que la depositaria del placer sea la categoría y no solamente el ejemplar. Para Altman (1999), si cabe la posibilidad de un placer genérico (si hay individuos a los que les gusta más el *western* que *A la hora señalada* [*High noon*, Fred Zinnemann, 1952]), esto se explica, al menos parcialmente, a partir de la postulación de un mecanismo ligado a la economía de la energía psíquica. La premisa aquí es que los géneros presentan universos integrados por leyes de conducta que perturban a las normativas socio-culturales. En su transcurso, cada film actualizaría ese conflicto de una manera progresiva, hasta un punto donde el orden cultural se impone a la ley transgresora del género. Es decir: frente a la intensidad creciente que los pone en riesgo, terminan por restaurarse los valores culturales. Esta liberación final produciría en el espectador un ahorro de energía psíquica asociado a la sensación de placer. Inmediatamente surge el interrogante sobre qué zonas de la cultura amenazarían los universos que construyen los géneros. Según Altman, existen, por ejemplo, géneros donde se cuestiona la autoridad (e.g. el *film noir*, la *slapstick comedy*), géneros que presentan una rebeldía individual frente a imposiciones sociales (e.g. la *screwball comedy*, el melodrama) y géneros en donde se activan peligros que la sociedad quiere minimizar (e.g. los films de aventuras, el cine bélico, el *western*).

Este breve catálogo de las zonas socio-culturales sobre las que actúan los distintos géneros sirve para proyectar allende el placer subjetivo la «función socio-cultural» de los géneros. Ese equilibrio restaurado del que habla Altman, también facilita, en último término, la estructuración de un imaginario orientado a la justificación y organización de alguna institución social (e.g. la comedia romántica evoca el proceso de cortejo fundamental para las normas democráticas de parentesco y reproducción). Es verdad, sin embargo, que en la contemporaneidad esta función evocadora y organizadora de lo social correspondiente a los géneros ha perdido su prevalencia frente a la función transtextual; para los géneros, su propia subsistencia parece ser más importante que su función socio-cultural. En términos más simples, los films tienden cada vez más a evocar films anteriores del mismo género y a los géneros en sí mismos. La memoria del género supera hoy en importancia a la

experiencia compartida del mundo. A los espectadores, el género les organiza el «pasado común» del cine, los otros films del género (e.g. en un film de ciencia ficción, la aparición de un *cyborg* quizás nos evoque menos lo humano como problema antropológico que los *cyborgs* de films anteriores). La importancia de la recepción intertextual se convierte en –insisto– un dato significativo del estado actual del cine.

Estos argumentos tienen una contraparte que se explica a partir de la sociología de la recepción. Como nítidamente ocurre en el ámbito de la música popular, también en el caso del cine se constituyen comunidades de consumidores de géneros específicos (e.g. los fanáticos del *western*). Según Altman, este factor de identificación es asimismo fuente de placer, un placer originado en el entretendido de lazos comunitarios.

Detengámonos en estos tópicos: gusto y placer. En una incursión por la filosofía, Genette (2002 (2005):38-125) cuestiona la posibilidad de un juicio de gusto sobre un género en sí mismo. No es posible, señala refiriéndose a Kant, sentir placer por un género, que nos guste un género, dado que, al contrario de lo que ocurre con el proceso de conocimiento, la apreciación estética es sin concepto, procede de un placer inmediatamente experimentado en la representación. En otros términos, se trata de una percepción que solicita la presencia de un objeto concreto, mientras que en el caso de los géneros el sujeto se enfrenta a una clase abstracta ausente. Más allá de este principio general, el autor advierte las cuestiones específicas que plantea en este punto el campo artístico, en donde la percepción está sometida a una porosidad constante entre obra y género (v. *supra* 2.2.). Es imposible reseñar todos los casos que dan cuenta de estas especificidades. Como ejemplo, baste sólo con considerar si en el *arte conceptual* no es justamente un concepto el objeto de una apreciación estética.

Puedo decir que «amo los films bélicos», puedo decir «me gusta *Apocalypse now* [Francis Ford Coppola, 1979]», pero el enunciado «me gustan los films bélicos», aunque gramatical, es, para Genette, incongruente. De todos modos, el placer genérico no está totalmente inhibido. Se puede desear un género, se puede «amarlo», mantener con él una relación fantasmática que estructure la búsqueda del placer que sólo proporciona la percepción efectiva de un ejemplar afiliado a ese género. No es imposible, en definitiva, sentir el placer de reconocer que un film pertenece a un género. Este reconocimiento puede tener más de un origen. Puedo, en principio, detectar un rasgo en el film que me permita incluirlo en un género (e.g. la voz en *off* como dato para determinar que un film es *noir*). Consecuentemente, me encuentro en condiciones de percibir una variante en relación a la norma genérica (e.g., que, contra lo que dicta el género, en el film que tengo frente a mí la *femme fatale* no intenta seducir al detective). Otra fuente es la percepción del pasaje a segundo grado, cuando, exhibiendo su conciencia genérica, la obra incurre en un autopastiche (e.g. en *Perdición* [*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944], la voz en *off* está motivada por

la grabación de la confesión que hace el protagonista; en *El ocaso de los dioses* [*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950], el protagonista de quien proviene el relato en *off* está muerto).

## Conclusiones

Sería deseable que este artículo pueda despejar, aunque no necesariamente resolver, la siguiente cuestión: «género» es un término que, al menos en el interior de la teoría del cine, tiende a reducir la extrema complejidad de una fenoménica de múltiples aristas. El caso es que ese modo de designación ignora un funcionamiento diferencial según las distintas instancias que integran el universo de lo cinematográfico: la industria, la crítica, los autores y los espectadores.

Así pues, en este escrito se intentó instalar la problemática a partir de las coordenadas que trazan dos vías de reflexión. Por un lado, la observación de los casos de transtextualidad; por el otro, la del lugar que le cabe a la genericidad en la teoría literaria. Fijado este camino, se pudo considerar el funcionamiento de los géneros, al menos en el marco de un estado (occidente, contemporaneidad) y una forma de producción de films (industrial).

Para concluir, cabe sugerir una nueva precisión en el metalenguaje, aunque sea discutible la economía teórica de esta propuesta. Contra lo desarrollado desde el comienzo del artículo, en el apartado anterior continué empleando el término «género». Propongo, siguiendo a Schaeffer (*op. cit.*), mantener esta nomenclatura para designar una categoría propia y específica de la instancia espectacular, para denominar el reconocimiento de una relación de inclusión a partir de unas convenciones de lectura que ya fueron interiorizadas. Así, se podrían mantener como congruentes enunciados del tipo: «*Apocalypse now* pertenece al *género* film bélico», siempre que den cuenta de una operación (y un placer) espectacular. ■

**REFERENCIAS**

- ALTMAN, Rick  
 1999 *Film/Genre*, London: British Film Institute (tr. esp.: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000).
- DANEY Serge  
 (2004) *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- FOULCAULT Michel  
 1971 *L'ordre du discours*, París: Flammarion; (tr. esp.: *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1992).
- GAUDREULT André y JOST François  
 1990 *Le Récit cinématographique*, París : Nathan (tr. esp. : *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995)
- GENETTE Gerard  
 1982 *Palimpsestes: La littérature au second degré*, París: Seuil (tr. esp.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989).  
 2002 *Figures V*, París: Seuil; (tr. esp.: *Figuras V*. México: Siglo XXI, 2005).
- JAMESON, Fredric  
 (1996) «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la Posmodernidad*, Madrid: Trotta, pp. 36-46.
- MONOD Jacques  
 1970 *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Senil; (tr. esp.: *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1993).
- SCHAEFFER, Jean-Marie  
 1986. «Du texte au genre», in AA.VV, *Théorie des genres*. París, Seuil, pp. 179-205.  
 1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006).
- TODOROV Tzvetan  
 1970 *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil; (tr. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1994).
- TRAVERSA Oscar  
 1984 *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- VOLOSHINOV Valentin  
 1929 *Marksizm i Filosofija Jazyka*, Leningrad: Priboi; (tr. esp.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992).

[Up date]

## Modelos no lineales, historia del arte y de los nuevos medios

GABRIELA GALATI  
UOP  
Reino Unido  
✉

---

**Resumen:** La *Idea del Theatro* era fundamentalmente una estructura conceptual de relaciones más que un edificio real que Giulio Camillo entendía como una representación espacial de la cronología.

El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg era a su vez un proyecto centrado en las imágenes: su objetivo era el de crear relaciones y despertar recuerdos en relación recíproca.

Ambos modelos comparten similitudes sorprendentes y casi predictivas con la actual *World Wide Web*, en la cual las posibilidades de acceso al conocimiento tienen una estructura análoga aunque la materialidad del soporte es diversa por razones obvias. En relación a lo anterior, el interés del concepto de ambigüedad radica en la libertad que podría permitir para una lectura potencial que permitiese al mismo tiempo la posibilidad de disparar nuevas relaciones y asociaciones creativas, abriendo recorridos conceptuales que no hubieran sido considerados hasta el momento. La *apertura* y la *simultaneidad* de modelos no unilaterales para el pensamiento (creativo) puede permitir la reconstrucción del *Theatro*, o del *Atlas*, no como una ilusión tridimensional, pero como una arquitectura o estructura conceptual para el pensamiento y la teoría del arte, de la historia y teoría de los nuevos medios; y para la transmisión del conocimiento en general.

**Palabras claves:** Aby Warburg – Hyperlink – Giulio Camillo.

### Non-Linear Models for Thinking and Writing on New Media Art History

**Summary:** The *Idea of the Theatre* was fundamentally a structure of conceptual relationships rather than an actual building that Camillo understood as a spatial representation of chronology.

Warburg's *Mnemosyne Atlas* project is centered on images: It is aimed at creating relations and bringing memories in rapport with each other.

Both models share stunning and almost predictive similarities with the actual Web, where the possibility of accessing knowledge has an analogous structure even if the materiality of the support is different for obvious reasons. The interest in the concept of ambiguity in this regard lays in the freedom it could open for a potential lecture that at the same time allows the possibility of triggering new relations and creative associations, opening conceptual paths that have not yet been considered; the *aperture* and *simultaneity* of non-unilateral models for (creative) thought allows the reconstruction of the Theater, or the Atlas, not as a 3D illusion, but as the conceptual architecture or structure when thinking about the history of art, on the history and theory of new media, and on the transmission, conservation and archiving of new media works and of knowledge in general.

**Key words:** Aby Warburg – Hyperlink – Giulio Camillo.

---

Es su libro *¿Que es el cine?* (1958) André Bazin comenta de la siguiente manera la búsqueda de «transparencia» en el uso del montaje en la clásicos de la pre-guerra del cine americano:

El uso del montaje puede ser «invisible» y este era generalmente el caso en los clásicos de la pre-guerra de la pantalla americana. Las escenas eran divididas con un solo propósito, el de analizar cada episodio de acuerdo con el material o con la lógica dramática de la escena. En esta lógica, que esconde el hecho del análisis, la mente del espectador muy naturalmente aceptaba los puntos de vista del director, que eran justificados por la geografía de la acción o por el énfasis cambiante del interés dramático. Pero la cualidad neutral de este montaje «invisible» no logra hacer uso de todo el potencial del montaje (Bazin 1958 (1971): 23-4).<sup>1</sup>

Es más, Bazin explica las implicancias del uso del montaje, del uso del *close-up* y del abandono de la profundidad de campo como una elección estética con ulterior significación: El director comenzó a elegir y a decidir por el espectador qué era lo importante, a qué se debía prestar atención: «a través de los contenidos de la imágenes y de los recursos del montaje, el cine tiene a su disposición un entero arsenal de medios a través de los cuales imponer al espectador su interpretación de un evento» (*Ibíd.*1971:26). Entonces, el espectador no tiene más necesidad de pensar, porque lo que es relevante y lo que amerita atención en una cierta historia es elegido para él/ella.

El hecho de que la profundidad de campo ponga al espectador en una relación más cercana con la imagen de la que tiene en realidad hace la experiencia aún más realista, según Bazin. Esto implica la necesidad de una actitud mental más activa de parte del espectador y, consecuentemente, ella/él debe poner en práctica al menos un mínimo de elección personal; el significado de un film es, de esta manera, completado por el espectador, y no presentado a éste como ya cerrado.

Es por esto que la profundidad de campo (...) es una ganancia capital en el campo de la dirección cinematográfica - un dialéctico paso adelante en la historia del lenguaje cinematográfico. (...) Además de afectar la estructura del lenguaje del film, también afecta la relación de la mente del espectador con la imagen y en consecuencia influencia la interpretación del espectáculo. (...) En resumen, el montaje, por su misma naturaleza, regula la ambigüedad de la expresión.

Por otro lado, la profundidad de campo reintrodujo la ambigüedad dentro de la estructura de la imagen (...) (Bazin 1958 (1971):35-6).

---

<sup>1</sup> La traducción (como también de todos los textos citados) es propia de la autora.

La importancia de la ambigüedad como parte de un nuevo modelo para pensar modelos de la teoría de los nuevos medios radica en la libertad que puede aportar para interpretaciones diversas, y para la apertura que al mismo tiempo permite la posibilidad de disparar nuevas relaciones y asociaciones creativas, abriendo recorridos que no habían sido considerados hasta el momento, un pensamiento no lineal.

### Espacios navegables

La predominancia de un paradigma temporal, linear, cronológico que coincide con el advenimiento de la historia como disciplina en el siglo XIX está, desde algún tiempo a esta parte, siendo parcialmente erosionada por la resurrección de un paradigma espacial, simultáneo, no linear favorecido por la lógica digital. Los antecedentes de este paradigma pueden ser rastreados en la historia del arte en distintos ejemplos, como algunos ciclos de frescos en iglesias, pero especialmente en algunas capillas, y en algunos otros modelos espaciales *inmersivos*, algunos nunca realizados como el *Projet de Cénotaphe à Newton* de Etienne-Louis Boullée (1784).

Una secuencia narrativa se presentó como particularmente incompatible con una narrativa espacial que había tenido un rol tan prominente en la cultura visual europea durante siglos. Del ciclo de frescos de Giotto en la Capella degli Scrovegni en Padova a *Un enterrement à Ornans* de Courbet, los artistas presentaban una multitud de eventos separados en un mismo espacio, fuera éste el espacio ficcional de una pintura o el espacio físico que puede ser captado por el espectador en un mismo momento. En el caso del ciclo de frescos de Giotto y de muchos otros ciclos de íconos, cada narrativa es enmarcada singularmente pero todas pueden ser captadas en su conjunto simultáneamente. En otros casos, eventos diferentes son representados como si tuvieran lugar dentro de un mismo espacio pictórico. A veces, eventos que formaban una misma narrativa pero estaban separados en el tiempo también eran representados en una misma pintura. Más frecuentemente, el asunto de la pintura se convertía en el pretexto para mostrar una cantidad de «micro-narrativas» separadas (por ejemplo, obras de Hiëronymous Bosch y Peter Bruegel). En su conjunto, en contraste con la secuencia narrativa del cine, en la narrativa espacial todas las «tomas» eran accesibles al espectador de inmediato. Como la animación en el siglo XIX, la narrativa espacial no desapareció completamente en el siglo XX; pero del mismo modo que la animación, fue relegada a una forma menor de la cultura occidental – el comic (Manovich 2001: 270).

Un representación espacial y no linear, como la Capella Sistina, no puede ser

considerada exactamente en el mismo sentido que un espacio *immersivo*, como por ejemplo la Villa dei Misteri en Pompeii. En un caso, las distintas narrativas-conceptos son accesibles de manera simultánea, pero cada escena representada conserva una lógica narrativa interna; mientras que la pretensión de inmersión (virtual) en un cierto medio conlleva la intención de «disminuir la distancia crítica en lo que es mostrado y aumentar la participación emocional en lo que está sucediendo (...) La intención es la de instalar un mundo artificial que convierta la imagen espacio en una totalidad o al menos que llene completamente el campo visivo del observador» (Grau 2003:13).

La Capella Sistina es un perfecto ejemplo del primer caso. Los muros y el techo están cubiertos por un conjunto de frescos en los cuales diversas escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento se pueden apreciar simultáneamente. Aún cuando cada escena tiene una lógica y una narrativa internas, su distribución en el espacio da al espectador la posibilidad de elegir el orden y el modo en el cual seguir las distintas historias, cada fresco tiene una narrativa individual, pero toda la secuencia puede ser apreciada al mismo tiempo sin un orden privilegiado. Actualmente, también existe la posibilidad de hacer una visita virtual a la Capilla en el sitio del Vaticano. La página web es un *rendering* tridimensional del espacio físico a través del cual es posible hacer un tour de 360 grados alrededor de la Sistina, efectuando *close-ups* y accediendo a ángulos y detalles a los cuales sería realmente muy difícil para el visitante acercarse en el espacio físico.<sup>2</sup>

Como propuso Flusser, mientras la función original del texto era aquella de librar a las imágenes de su poder mágico para promover el pensamiento conceptual;

(...) la función de las imágenes tecnológicas es [aquella] de liberar a los receptores por medio de la magia de la necesidad de pensar conceptualmente, al mismo tiempo reemplazando la conciencia histórica con una conciencia mágica de segundo grado y reemplazando la habilidad para pensar conceptualmente con una imaginación de segundo orden. Esto es lo que queremos decir cuando decimos que las imágenes desplazan a los textos (Flusser 1983: 11-12).

De este modo, las imágenes tecnológicas reintrodujeron las imágenes en la vida cotidiana e hicieron los textos comprensibles otra vez para la sociedad; teniendo así una especie de efecto amalgamador entre los textos, las imágenes tradicionales y la tecnología.

Por lo tanto, el espacio navegable tridimensional de la Capella Sistina al cual se puede acceder *online* se convierte en un espacio virtual *immersivo* en el cual un

---

<sup>2</sup> Ver: [http://www.vatican.va/various/cappelle/index\\_sistina\\_en.htm](http://www.vatican.va/various/cappelle/index_sistina_en.htm)

conjunto no lineal de imágenes fue desplegado para una lectura potencialmente no lineal es accesible de manera remota para ser navegado, al mismo tiempo que es mediatizado por la imagen tecnológica.

Un ejemplo notable del segundo caso –de una arquitectura de espacio *immersivo*– es el *Proyecto para el cenotafio de Newton* de Etienne-Louis Boullée, actualmente en la Bibliothèque Nationale de Paris. El proyecto para la tumba del matemático, físico y astrónomo Isaac Newton reproduce el sistema heliocéntrico de Copérnico. El edificio debía contener una esfera, símbolo al mismo tiempo de la Tierra y del infinito, en cuyo centro gravitacional se ubicaría la tumba de Newton, aludiendo a la vez al sistema solar y a la posición de la humanidad en el centro de la naturaleza. Dentro del Cenotafio, los efectos del día y de la noche serían recreados de la siguiente manera: el día, con la creación de un brillo luminoso producido por una especie de astrolabio que irradiaría a todo el volumen desde su centro; la noche, con pequeños orificios perforados en la esfera, que al penetrar la luz, crearían un firmamento de estrellas. Un cosmos medido, un espacio *immersivo* y creado en forma geométrica gracias a los axiomas de Newton y en su honor.

En el panorama de los nuevos medios, la concepción del espacio representado pasó de ser un conjunto continuo y coherente en el cual los objetos eran distribuidos dentro de la tela o del fresco, a una representación de un espacio discontinuo como sumatoria de objetos «new media». O dicho de otro modo, en palabras de Manovich, «no existe el espacio en el cyber-espacio» (Manovich 2011:219). Esta discontinuidad del espacio euclidiano es una de las características de los nuevos medios, e implica un desplazamiento desde una concepción coherente, geométrica y antropocéntrica del espacio con un punto de vista único y privilegiado hacia un espacio fragmentario, agregado, sin puntos de vista privilegiados, como es el caso, por ejemplo, de los ambientes de realidad virtual en los cuales el punto de vista cambia constantemente con el usuario

Por lo tanto, en el modelo espacial, el punto de vista privilegiado de la perspectiva tradicional es puesto en cuestión a través de la posibilidad de tener puntos de vista diversos, siempre cambiantes. La coherencia de este espacio no es unívoca: diferentes niveles semánticos y ontológicos pueden ser superpuestos y entrelazados.

### **Modelos no lineares**

Existen dos proyectos que, aunque muy distantes en el tiempo, comparten sorprendentes y predictivas similitudes en relación a la actual *World Wide Web*: el *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo [1480-1544]) y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg [1866-1929].

Giulio Camillo fue un filósofo italiano, y según Frances Yates, «era uno de los hombres más famosos del siglo XVI» (1966:145). Yates cita a Viglius Zuichemus, quien en 1532 escribió en una carta a Erasmo que todo el mundo estaba hablando de un cierto Giulio Camillo.

Dicen que este hombre ha construido un cierto Anfiteatro, una obra de habilidad maravillosa, en el cual quien sea admitido como espectador será capaz de hablar sobre cualquier tema de manera no menos elocuente que Cicerón (Yates 1966:130-1).

Camillo dedicó gran parte de su vida a la planificación y construcción del *Theatro* que permitiría a quienes entraran en él el acceso al conocimiento sobre todo el universo. La idea del *Theatro* era fundamentalmente una estructura conceptual de relaciones más que un edificio real que Camillo concibió como una representación espacial de la cronología. En el sistema de Camillo, los «usuarios» del mismo se convierten en espectadores. Más que nada, concibió el *Theatro* como el ideal de la pedagogía: las ideas y recuerdos que éste dispararía serían para la educación de espíritu ante todo.

Camillo planeó el *Theatro* organizándolo en siete secciones que conforman un mapa de la creación del mundo. Siete pilares que son los de la Casa de Salomón, simbolizan la eternidad. En el sistema de Camillo los «académicos», los usuarios del teatro, se convierten en espectadores.

El Teatro se eleva en siete gradas o escalones, divididas por siete pasarelas que representan los siete planetas. El estudiante se ubica como un espectador delante del cual se ubican las siete medidas del mundo «in spettacolo», o en un teatro. Y como en los teatros antiguos las personas más distinguidas se sentaban en los asientos más bajos, así en el *Theatro* las cosas más grandiosas e importantes se encontrarán en el nivel inferior (Camillo 1554).

Camillo adaptó el modelo del verdadero teatro clásico de Vitruvio con propósitos mnemónicos.

El Teatro es entonces una visión del mundo y de la naturaleza de las cosas vistas desde las alturas, desde las estrellas mismas y desde las fuentes supracelestes de sabiduría más allá de éstas.

Aún así esta visión es proyectada deliberadamente dentro del marco del arte de la memoria clásico, usando la terminología mnemónica tradicional. El Teatro es un sistema de lugares de memoria, aunque de «alta e

incomparable» ubicación; actúa como un sistema de memoria clásico para los oradores 'conservando para nosotros las cosas, las palabras, y las artes que le confiamos'. Los antiguos oradores confiaban las distintas partes de los discursos que deseaban recordar a los «lugares frágiles», mientras Camillo 'deseando almacenar eternamente la naturaleza eterna de todas las cosas que pueden ser expresadas en el discurso' las asigna a «lugares eternos» (Yates 1966:144).

El uso de «loci» entonces de las técnicas mnemónicas clásicas fue reemplazado en el teatro de Camillo por «lugares eternos», que son las figuras ubicadas en cada uno de sus niveles. Este teatro se basaba en los principios del clásico arte de la memoria, pero en este edificio Camillo quería reproducir el orden de la verdad eterna; «en él, el universo será recordado a través la asociación orgánica de todas las partes con su orden eterno esencial» (Yates 1966:147). Pensó además que todo aquello que la mente humana pudiera concebir, aunque no necesariamente dentro del campo de la percepción física, podría ser reunido y organizado a través de la meditación y expresado «quizá (...) a través de ciertos signos corpóreos de modo que el espectador pueda a la vez percibir con los ojos aquello que de otro modo se encuentra escondido en las profundidades de la mente humana. Y es a causa de esta mirada corpórea que lo llama teatro» (Yates 1966:147).

El proyecto de Camillo no es un modelo narrativo, es un modelo en el cual el acceso al conocimiento, y lo que es aún más importante, el generar nuevas ideas en el usuario, pueden suceder desde distintos ángulos y perspectivas sin la obligación de seguir un camino único. El *Teatro* de Camillo conlleva la idea de «especialización»: La lógica/representación cronológica y sintagmática del la historia (del arte) cambia por una lógica/representación (espacial) simultánea y paradigmática, similar a la lógica informática. Esto no significa necesariamente proponer un modelo para un programa de representación tridimensional del espacio en gráficos por computadora, pero sí sugiere que estos modelos son útiles para la concepción de modelos para la teoría de los nuevos medios.

En su conferencia «Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea» Mathias Bruhn habla del *Atlas Mnemosyne* de Warburg y observa:

Warburg era un tecnófilo. Estaba interesado en la telecomunicación, en la prensa y en viajar; todas estas nuevas tecnologías permitían nuevas formas de viajar, pero también prolongaban la vieja idea de migración que conectó las civilizaciones desde el comienzo. La tecnología, por ejemplo en la forma de impresión, era también un nexo directo entre los grabados de Durero y los 28 teléfonos en el edificio avant-garde de su biblioteca. [Warburg] ya había escrito un artículo titulado «Aeronaves y submarinos en la imaginación medieval» que sugería que las sociedades antiguas habían

anticipado lo que él llamaba «vehículos del pensamiento» y la imaginación de los que disponemos hoy. Las imágenes eran sus vehículos (Bruhn n.d).

Es notable que en el mismo modo en el que Warburg interpretó algunas imágenes medievales como predictivas del aeroplano y del submarino, todo el proyecto de su biblioteca, pero especialmente el *Atlas Mnemosyne*, predijeron la lógica del *hyperlink* y de la Web en general.

El *Atlas Mnemosyne* se basa en imágenes: un atlas figurativo compuesto por más de dos mil placas o pantallas; cada placa está compuesta por fotomontajes sobre tablas de madera que presentan reproducciones de distintas obras, especialmente del Renacimiento, pero también de un repertorio arqueológico y material visual de la vida cotidiana, como de periódicos.

El proyecto es el resultado del pensamiento no lineal propio de Warburg y por lo tanto, de su necesidad de presentar en manera simultánea, casi tridimensional, todo tipo de relaciones y diversas formas de clasificación de las imágenes durante sus conferencias, y mientras estudiaba y escribía. Esto significa que el *Atlas Mnemosyne* tenía como objetivo la puesta en evidencia de relaciones y recuerdos en manera recíproca, no en una manera lineal, sino en modo concomitante y transversal; y esto se debía a la necesidad de Warburg de combinar (*linking*) elementos y categorías heterogéneos, y a su necesidad de acceder a estos elementos en manera simultánea.

Estos modelos, tan utópicos como puedan ser considerados, comparten similitudes asombrosas y casi predictivas con la Web, en la cual las posibilidades de acceso al conocimiento tienen una estructura análoga aunque la materialidad del soporte es diversa por razones obvias. El retorno de una lógica simultánea y no lineal favorece la continuidad entre la historia del arte y la historia del arte de los nuevos medios, en la cual el debilitamiento del modelo lineal a través del retorno de una paradigma sincrónico permite un modo más experimental de pensar el entero campo. El medio en sí mismo dicta la metodología para aproximarse al objeto de estudio, y de este modo la lógica del *hyperlink* general el sistema apropiado para el archivo y la difusión del conocimiento que contiene.

En relación a lo anterior, el interés en el concepto de ambigüedad radica en la libertad que podría permitir para una lectura potencial que permitiese al mismo tiempo la posibilidad de disparar nuevas relaciones y asociaciones creativas, abriendo recorridos conceptuales que no fueron considerados hasta el momento. La *apertura* y la *simultaneidad* de modelos no unilaterales para el pensamiento (creativo) puede permitir la reconstrucción del *Theatro*, o del *Atlas*, no como una ilusión tridimensional, pero como una arquitectura o estructura conceptual para el pensamiento y la teoría del arte, de la historia y teoría de los nuevos medios; y para la transmisión del conocimiento en general.

Esto último abre la posibilidad a una propuesta de un modelo no lineal para la teoría del arte, la historia del arte y los nuevos medios, y para la transmisión, conservación, documentación y archivo de obras, y del conocimiento en general. Podría también ser el punto de partida para una nueva concepción del museo, en el cual el marco teórico de investigación y visualización tome una forma similar a la de su objeto de estudio.<sup>3</sup> ■

---

<sup>3</sup> Este trabajo fue presentado originalmente en *Rewire: Fourth International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*- John Moores University-FACT Liverpool. Septiembre 28-Octubre 1, 2011.

## REFERENCIAS

- BAZIN André  
1958 *Qu'est-ce que le cinéma?*, París: Éditions du Cerf, v.1 y 2 (tr. eng.: *What is the Cinema?*; Vol. 1 & Vol. 2, Los Angeles: University of California Press, 1971).
- BRUHN Mathias  
n.d. «Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea», [on line], Universidade de Lisboa, (citado 30 de noviembre de 2011), disponible en <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/>>
- CAMILLO Giulio  
1550 *L'idea del teatro*, Fiorenza: L. Torrentito.
- FLUSSER Vilèm  
(1983) *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books.  
(2003) *Absolute Vilèm Flusser*, Freiburg: Orange-Press.
- GRAU Oliver  
2003 *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge (MA): The MIT Press.
- MANOVICH Lev  
2001 *The Language of New Media*, Cambridge (MA): The MIT Press.
- YATES Frances  
1966 *The Art of Memory*, London: Routledge & Kegan Paul.
- WARBURG Aby  
1932 *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig-Berlin: Teubner; (tr. esp.: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*; Madrid: Alianza, 2005).

[Full paper]

## Biopolítica y semiótica del miedo en el discurso publicitario de campañas sociales puertorriqueñas (2007-2011)

EMILIO CERUTI  
Dpto. de Estudios Hispánicos  
UPR  
Puerto Rico  
✉

**Resumen:** Con el término *biopolítica*, Michel Foucault se refiere a un terreno en que la red de poderes públicos controla y reglamenta las disciplinas del cuerpo a través de las ciencias y las tecnologías. Se trata de prácticas que se realizan en una época precisa, la del surgimiento del capitalismo, y a través de las cuales se impulsa la incursión del poder institucional en la esfera privada del ciudadano.

En esta investigación, se explora en qué medida, en las campañas sociales de Puerto Rico, se recurre al discurso publicitario como una modalidad narrativa social que hace hincapié sobre el miedo y la prohibición, en lugar de educar y crear conciencia. Siguiendo los postulados metodológicos de Theo van Leeuwen llevamos a cabo un análisis semiológico de algunas campañas sociales, como las relacionadas con las enfermedades sexualmente transmisibles, la violencia en las escuelas y el consumo de alcohol.

Estas campañas quieren ejercer, directa o indirectamente, un control sobre el uso privado del cuerpo de los ciudadanos. Según nuestro análisis, el denominador común es la infusión de un sentimiento de incomodidad, que desemboca en rechazo, desinformación y refuerzo de prejuicios con relación al tema tratado. En fin, en algunos casos (como en las campañas de prevención del virus de la inmunodeficiencia humana y del síndrome de inmunodeficiencia adquirida), se hace invisible una porción de población, la homosexual, lo cual devela el fomento de una visión heteronormativa de la esfera social.

**Palabras claves:** Semiótica social – Discurso y poder – Heteronormatividad.

### Biopolitics and Semiotics of Fear in the Advertising Discourse of Puerto Rican Social Campaigns (2007-2011)

**Summary:** Michel Foucault calls *biopolitics* a field in which the network of public power attempts to govern the individual body through science and technology. This involves some practices that arose in a precise temporal context, the birth of capitalism, and facilitate the incursion of the institutional power into the private citizens' sphere.

This paper explores the advertising discourse of some Puerto Rican social campaigns as a narrative modality that insists on prohibition and fear instead of trying to inform objectively and get a sense of awareness. For this purpose, we will base our analysis on Theo van Leeuwen's methodological postulates and will focus on some Puerto Rican social campaigns such as those related to sexually transmitted diseases, the presence of weapons in public schools, and the abuse of alcohol.

These campaigns try to exert a control on the private use of the citizen's body. As it was noticed, such campaigns tend to create a feeling of discomfort that leads to refusal, disinformation and the strengthening of prejudice in reference to the topic treated. Lastly, in some cases (like in campaigns related to Human immunodeficiency virus and acquired immunodeficiency syndrome disease), a portion of the population, the homosexual one, becomes invisible, encouraging thus the building of a heteronormative vision of the social sphere.

**Key words:** Social semiotics – Discourse and power – Heteronormativity.

## Introducción

Aunque a menudo los términos semiótica y semiología son empleados como sinónimos, en este ámbito nos referimos a ellos con las acepciones, respectivamente, peirciana y saussuriana que se les confiere (Eco 2008). Tanto las reflexiones semióticas como las semiológicas se fijan en el estudio del signo (*σημειον*, en griego), por lo cual se puede generalizar afirmando que se trata en ambos casos de *la ciencia de los signos*. Sin embargo, por un lado, Charles S. Peirce centra su atención en los procesos cognitivos en clave filosófica: el signo (o *representamen*) es un *primero* que tiene con el *segundo* (su objeto) una relación que se vuelve *triádica* por la mediación de un interpretante, el cual constituye su sentido. Cada experiencia, para Peirce, acontece en esos tres niveles de primeridad, segundidad y terceridad, con una sucesión inagotable (*semiosis ilimitada*), dado que cada interpretante es, a su vez, un signo, un representamen, con su interpretante y así sucesivamente. Por otro lado, Ferdinand de Saussure considera la semiología como una extensión natural de la lingüística y hace referencia a la dimensión social, puesto que, como la lengua es un sistema de signos que expresan ideas, hay que tomar en cuenta todos los sistemas de signos no verbales para llegar a una ciencia que estudie los signos en su ámbito social. Entonces, la semiología privilegia los signos arbitrarios y convencionales, mientras que la semiótica abarca el análisis de los signos no arbitrarios y naturales. Desde el punto de vista del receptor, los procesos de descodificación de los signos no se pueden distinguir con claridad, porque un signo motivado (por ejemplo, una palabra) puede conllevar significaciones no motivadas o voluntarias, sino emotivas, sociológicas, etc.

Esta distinción es importante para llevar a cabo el análisis de algunas campañas sociales en Puerto Rico. El corpus procede de imágenes de carteleras y pósteres que hemos retratado en las paradas de autobuses y en las carreteras de San Juan entre 2007 y 2011; se trata de campañas sociales relacionadas con enfermedades sexualmente transmisibles, la entrada de armas en las escuelas y el abuso de sustancias alcohólicas. Las tres campañas, de una forma u otra, hacen hincapié sobre el sentimiento del miedo como instrumento para controlar el comportamiento de los ciudadanos.<sup>1</sup> A través de este recurso, los poderes públicos pretenden controlar la esfera privada de los ciudadanos en lugar de informar y educar sobre las reales consecuencias de ciertos comportamientos sociales y sobre cuáles pueden ser las medidas viables para evitar situaciones social y personalmente no deseables.

Comenzaremos, por esta razón, gravitando en torno al concepto foucaultiano de *biopolítica* como conjunto diversificado de dispositivos que el poder soberano emplea para ejercer control sobre las disciplinas del cuerpo del

---

<sup>1</sup> Empleamos aquí el término ciudadano con la acepción de individuo que hace parte de una comunidad. La definición es amplia, porque abarca la dimensión nacional y global del término.

individuo. A continuación, reflexionaremos sobre una semiótica del miedo como pasión en parte innata y en parte construida y nos apoyaremos en los postulados de Algirdas Julien Greimas y Jacques Fontanille (2009)<sup>2</sup> y de Slavoj Žižek (2009). Presentaremos un análisis semiológico de un corpus de campañas gráficas –*La otra cara del sexo* (2007) y *Si tanto la quieres* (2010), Departamento de Salud. Puerto Rico; *Ármate de valor* (2008) Centennial de Puerto Rico y PAX USA y *Guiar borracho es un crimen* (2010) Comisión para la Seguridad en el Tránsito. Puerto Rico– para detectar no sólo los mecanismos de descodificación de esos textos multimodales, sino también para individualizar las intenciones no manifiestas que se hallan en los mismos. Con este propósito, remitimos a las premisas metodológicas de van Leeuwen (2005) para *hacer* una semiótica social.

## 1. La biopolítica

En las últimas décadas ha surgido un interés general más y más fuerte en las prácticas cotidianas de los ciudadanos con relación a las actividades del cuerpo y los procesos de vida. Hoy día asistimos a guerras étnicas mediatizadas a través de la visión de elementos vitales como la sangre y los cuerpos desnudos y malnutridos de los refugiados; frecuentemente nos recuerdan que las bombas humanas del terrorismo fundamentalista están al acecho. Como dice Balent (2011), los partidos nacional-populares en Europa están ganando consensos haciendo hincapié sobre la preocupación acerca de la salud de *los cuerpos de sus ciudadanos*, amenazada por *cuerpos ajenos, extraños, extranjeros*. Participamos con mucho ánimo en discusiones sobre el aborto, la manipulación genética y los experimentos con las células madre. Casi a diario, aparecen expertos que nos recuerdan normas de higiene, qué *es mejor* comer y cómo *debemos* o *no debemos* vestirnos; y hasta en la conformación urbanística de casi cada ciudad hay espacios cuyo acceso está prohibido a ciertos cuerpos.<sup>3</sup> En este sentido, la biopolítica ha de entenderse como una política gubernamental que lleva a cabo un control regulador sobre la población y, más específicamente, sobre la dimensión corporal y privada del ciudadano (Marzocca 2006). El valor y la legitimación de estas prácticas desencadenan muchos problemas, como, en primer lugar, una superposición de los conceptos de política y ética. Para decirlo con palabras de Maria Muhle:

<sup>2</sup> Greimas y Fontanille (2009) exploran la epistemología del universo pasional a través del análisis semiótico de la avaricia y los celos.

<sup>3</sup> Por ejemplo, el antropólogo Jorge Duany habla de *guetización* de San Juan en el caso de los dominicanos emigrados a Puerto Rico (2010: 127-28).

Esta regulación se ve acompañada de una reflexión moral y del establecimiento de un sistema de valores respecto de la vida que se refleja en las discusiones sobre el derecho (biológico) a la vida y el imperativo omnipresente de vivir (más tiempo y con mejor salud) y que da lugar, en último término, a una confusión entre la biopolítica y la bioética (2009:144).

Cierto es que, según las definiciones más aceptadas, la biopolítica sería parte de la bioética, en cuanto ésta última es «el estudio sistemático de las dimensiones morales [...] de las ciencias de la vida y de la atención a la salud, mediante el empleo de una variedad de metodologías éticas en un contexto interdisciplinario» (Reich 1995:xxi). Sin embargo, por muchos puntos de convergencia que puedan encontrarse en las reflexiones sobre la ética y la política, éstos son conceptos que pertenecen a ámbitos distintos y que, por ende, no deberían ser fusionados en un único concepto. De hecho, la (con)fusión entre ética y política podría llevar a una serie de reglamentaciones que irían en detrimento de una sociedad pluralista y abierta, como, por ejemplo, una concepción paternalista de la configuración de la nación.

Como es fácil intuir, la biopolítica entrelaza fuertes vínculos con la noción de *vida* y, aunque Foucault (1978-79) no da de este término una definición precisa, ésta surge de la relación entre poder y saber: Foucault no otorga al concepto de *vida* un valor ontológico, sino que la considera *vida abierta*, esto es, sujeta a las estrategias discursivas de poder y de saber. El poder, en este caso, no mira a destruir la vida, sino a preservarla, fortalecerla biológicamente, entrar en los mecanismos de sus procesos y reglamentarlos desde su interior. Siendo la continuación de la vida el objetivo del poder, el mismo se manifiesta, según Foucault, de dos formas: una jurídica, legitimada por una autoridad soberana; y una disciplinaria, que no mira a disciplinar, sino a normalizar, es decir, tiende a crear condiciones de vigilancia para imponer la docilidad de los sujetos. Este último tipo de poder no es centralizado y no se ejerce, sino que surge del desarrollo de las ciencias humanas y pertenece a todos los ciudadanos, quienes lo viven y lo transmiten. Como ejemplos del primer tipo de poder, puede mencionarse las campañas promovidas por el gobierno fascista de Mussolini en los años de su dictadura en Italia (figuras 1 y 2).

En estas prohibiciones dictaminadas por el régimen, no hay censuras de temas, sino físicas: por ejemplo, el lema de la figura 1 es «*Tacete! Il nemico vi ascolta*» (¡Cállense! El enemigo los escucha), mientras que en la 2 se presenta una variación del *Tacete!* y mediante la personificación de un objeto (los muros) se da vida al lema «*Anche le mura hanno orecchie*» (Hasta los muros tienen oído). Como se puede notar, no hay una prohibición que atañe las temáticas conversacionales, sino al hecho en sí de conversar; se crea, de esta forma, un amplio paradigma de posibilidades acerca de los discursos que no están

permitidos que deja mucho espacio a la fantasía<sup>4</sup> del receptor en la descodificación del mensaje. La dimensión discursiva siempre fue la más afectada por las censuras del régimen: de hecho se llegó hasta a prohibir la fórmula de saludo con el clásico apretón de mano para impedir intercambios comunicativos no verbales. En cierta medida se quería controlar las actividades del comunicar en el sentido más amplio del término para prevenir una posible acción subversiva o dañina dirigida hacia el régimen y su población.



Figura 1. *Tacete! Il nemico vi ascolta*



Figura 2. *Tacete! Anche le mura hanno orecchie*

Poder y saber, entonces, son factores que se entrelazan y actúan para la creación, preservación y control de la vida. Sobre todo el control, según Foucault (1970), se basa en uno de los elementos constantes en la historia de la humanidad, la *sed de verdad*, o sea, una búsqueda que se asienta en la dicotomía verdadero/falso. La falla de esta oposición es que depende de una contingencia histórica (o contexto) manipulada a través de la institucionalización, que, a su vez, se rige en un sistema de exclusión (histórica y modificable) inscrito en el proceso de desarrollo. Dichas prohibiciones juegan un papel fundamental en las nociones de deseo y poder, puesto que el discurso no es solo el medio a través del cual se manifiesta el deseo, sino que también es el objeto del deseo; y los ámbitos donde más se manifiestan estas limitaciones son el de la sexualidad y el de la política.

El punto es que la búsqueda de la verdad, como todo sistema de exclusión, reside en el soporte institucional y, sobre todo, en la manera en que el conocimiento viene usado en la sociedad. Así es que se crean sistemas restrictivos que controlan el discurso, como el ritual, que define: (a las

<sup>4</sup> En la sección 2, profundizaremos la noción de fantasía de acuerdo con la pertinencia y la relevancia que tiene en este trabajo.

cualificaciones requeridas al hablante y la situación que acompaña al discurso; *b*) las sociedades del discurso (*fellowships of discourse*), que hacen circular el discurso según reglas estrictas; *c*) las doctrinas, que limitan el discurso y prohíben otros tipos de discurso; *d*) la educación social del discurso, impuesta a través de la educación institucionalizada (Foucault 1970).

En resumidas cuentas, el deseo, el saber y el poder no son realidades naturales o innatas, sino que responden a complejos mecanismos discursivos que funcionan según ciertos intereses inscritos en la contingencia histórica. Controlar el discurso significa armar una red de necesidades e ideologías que encuentran su razón de ser en la legitimación de lo que es accesible o prohibido. Es un sistema de encerramiento discursivo que hace posible otros tipos de encerramientos, como los que primeramente se dan en el siglo XVI en Europa con la llegada del capitalismo, o los que se dan en México después de 1982 con la eliminación de los ejidos (Esteva 1992).

## 2. Semiótica del miedo

La puesta en discurso del miedo, en cuanto sentimiento, germina de un componente pasional que depende de la organización discursiva de las estructuras modales: por un lado surge de los sujetos y por otro del discurso; mejor dicho, los mecanismos del miedo funcionan como una *tensión fórica*, esto es, proyecciones sobre los sujetos mismos, sobre los objetos y sobre su *junción*. El reconocimiento de la presencia de esta *foria* nos permite configurar una modalización sintáctica del estar-ser y del hacer: en este sentido, las modalidades (querer, deber, poder, saber) presentan variaciones en su tensión fórica que se desencadenan de las fantasías sobre el devenir. Por esta razón, la creación de un modelo semiótico del miedo debe considerar el análisis pragmático de sus definiciones. Como dicen Greimas y Fontanille:

El estudio de los lexemas pasionales exige primeramente la sustitución de una definición por su denominación; después, una reformulación sintáctica de la definición misma. Se trata, en suma, de transformar los roles patémicos, cuyos «nombres-lexemas» constatan la existencia dentro de un uso dado, en *patemas-procesos*, y de poner en claro, gracias al análisis y a la catálisis conjugados, las organizaciones modales subyacentes, así como las operaciones que las predisponen a participar en las configuraciones pasionales. Este procedimiento, ya probado en varias ocasiones, se funda en la comprobación de las propiedades de condensación y de expansión del discurso, que autorizan a desplegar, a partir de un solo lexema, el conjunto de una organización sintáctica (1991 (2009): 96).

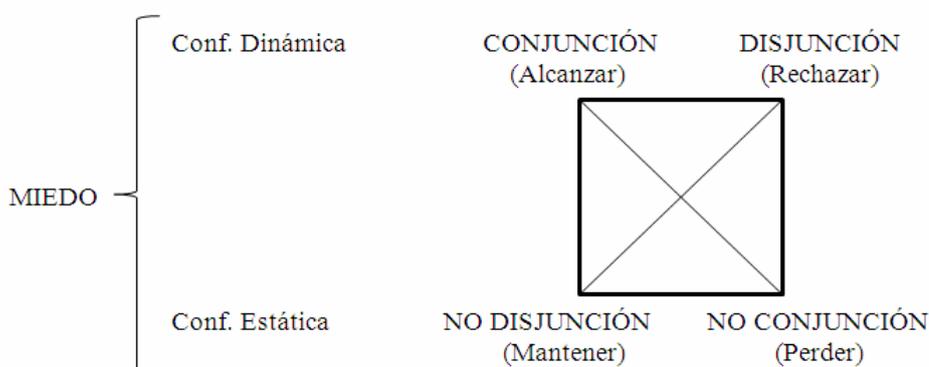
## 2.1. Configuración léxico-semántica del miedo

Las definiciones de miedo que da el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) (versión en línea) son los siguientes: (1) «Perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario» y (2) «Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea». Estos segmentos suponen el conocimiento de las definiciones de *perturbación*, *recelo* y *aprensión*. Según el mismo diccionario, una perturbación es la alteración de un cierto orden o de la quietud del sujeto; en lo que se refiere al adjetivo *angustiosa*, representa una aspectualización de esta alteración (o sea, determina el sentimiento hacia la alteración). El miedo, por un lado, es una actitud estrictamente vinculada con la contingencia, pero, por otro, es la proyección del paradigma de consecuencias que la contingencia puede traer; en una palabra, es un sentimiento hacia el devenir, o sea, hacia lo que esta alteración puede provocar. Los lexemas *recelo* (temor, desconfianza, sospecha) y *aprensión* (opinión, figuración, idea infundada o extraña) ponen de relieve la dimensión pasional del miedo, pues remiten a la fantasía o –para decirlo con palabras de Žižek (1997)– al acoso de las fantasías. Continuando nuestro análisis, como ya se ha destacado con las definiciones del DRAE, notamos que también en los parasinónimos del lexema *miedo* reside la idea de proyección, es decir, de tensión fórica que nos proyecta a situaciones no deseables: *espanto*, *terror*, *temor*, *pavor*, *alarma*, *pánico*, *horror*, *cobardía*. La acción inversa, el no proyectar lo no deseable o resistirse a los efectos de esta proyección, nos lleva a los antónimos: *valor*, *valentía*, *tranquilidad*.

Como decíamos que el miedo se construye a través de la proyección del sujeto, del objeto y de su *junción*, cabe especificar que, debido a la tensión fórica que caracteriza esta pasión, creemos que el sujeto y el objeto del miedo puedan determinarse sólo en sus desplazamientos, esto es la *junción*. Como observa Lacan en su famoso «Seminario sobre *La carta robada*» (1955), el significante adquiere significado con relación al recorrido del significante mismo: en otras palabras, los significados, para Lacan, son variaciones individuales cuyo dispositivo es determinado por el orden del significante. Entonces la *junción*, en sus variantes (con-junción y dis-junción), representa la posición del sujeto con relación al objeto y la proyección de esta posición determinará la aspectualización (o intensidad) del miedo. Además, siguiendo los postulados de Théodule Ribot (en Innamorati 2005) acerca de la clasificación de las pasiones, la configuración del miedo puede ser dinámica (conjunción –disjunción) o estática (no disjunción – no conjunción). Podemos formular estas junciones empleando *archipredicados* que explicarían los procesos prototipos de la microestructura semántica del miedo: puesto que el miedo es provocado por la proyección de un obstáculo, de algo no deseable, entonces las formulaciones de la *junción* que desencadenan el miedo tendrán que ver con la obtención de algo no deseable, por un lado, y la no obtención de algo deseable, por otro.

Explicitando nuestros *archipredicados*: el miedo es una fantasía de alcanzar algo no deseable, de rechazar algo deseable, de mantener lo alcanzado y no deseable, de perder (en el sentido de no mantener) lo alcanzado y deseable. De estas intuiciones, construimos nuestro cuadrado semiótico ( ver cuadro 1).

Como podemos notar, el miedo se caracteriza por el aspecto puntual de la conjunción (alcanzar) y por el carácter continuativo (o iterativo) de la no disjunción (mantener).



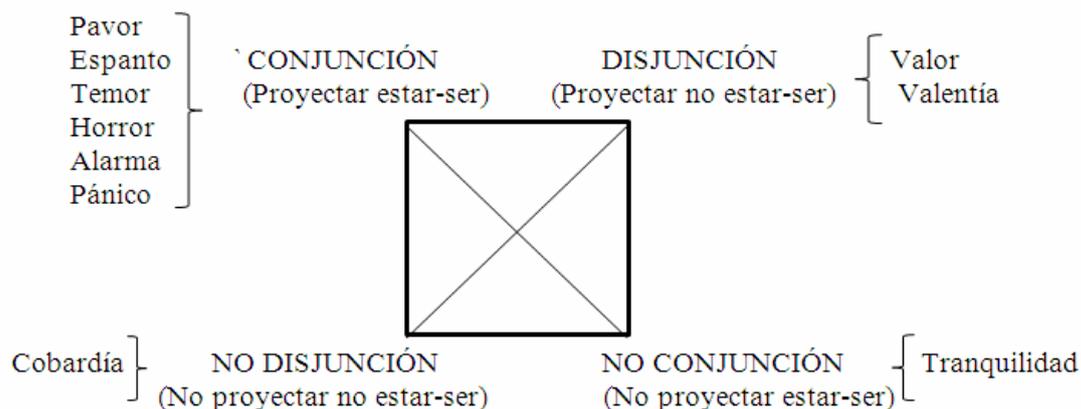
**Cuadro 1. Modelo de la organización lógico-semántica del miedo**

Pongamos como ejemplo un ciudadano libio y su familia que han vivido y sufrido en el contexto bélico de los meses pasados (a diario, han llegado a Italia refugiados –de forma clandestina o no–, desembarcando en la isla siciliana de Lampedusa, situación que aún no se ha estabilizado). Los miedos dinámicos del ciudadano libio en una Libia en guerra civil serán (1) que en algún momento pueda toparse con una fuerte situación de amenaza para su vida y la de sus familiares (alcanzar algo no deseable); (2) de no aprovechar situaciones favorables para mejorar su estatus de seguridad (rechazar algo deseable); mientras que los miedos estáticos serán (3) vivir en un estado de seguridad personal precaria (mantener lo alcanzado y no deseable); (4) no poder mantener la seguridad una vez alcanzada (perder lo alcanzado y deseable).

## 2.2. La sintaxis del miedo

En el análisis que acabamos de realizar, hemos configurado el miedo en un microsistema donde se han representado las posibles junciones. Los parasinó-

nimos y los antónimos que recopilamos arriba nos permiten definir las cuatro actitudes posibles frente al miedo que insertamos en el siguiente cuadrado semiótico (cuadro 2):



**Cuadro 2. Representación de la articulación sintáctica del miedo**

Estas actividades son *haceres* que dan como resultado un *estar-ser* del sujeto; en otras palabras, determinan el rol del sujeto dentro de su fantasía. Se crea de esta forma un imaginario modal que depende del aspecto del hacer y que «supone un saber que se construye progresivamente [...] y que no puede ser sino discursivo [...]. En el caso de la pasión, el saber mencionado es un “saber figurativo” o, más bien, un “creer figurativo”» (Greimas y Fontanille 1991 (2009): 100). El sujeto sintáctico, entonces, es capaz de representarse y proyectar, con relación a su estado (ser-estar), unos escenarios probables de su devenir que se originan al establecerse una situación conflictiva o amenazante, esto es, según las contingencias y el contexto vigente. Las diferentes posiciones que el sujeto se asigna en su imaginario pasional se definen *simulacros* (Greimas y Fontanille *ibid*:120) y el desplazamiento de éstos determina los mecanismos sintácticos del miedo. De esa manera, puesto que la cobardía es la propensión a la realización del miedo, el cobarde es un sujeto *potencializado* (no disjunto) que se convierte en sujeto *realizado* a través de la conjunción; de la misma forma, el tranquilo es un sujeto *virtualizado* (no conjunto) que se *actualiza* cuando se muestra valiente y proyecta la eliminación exitosa de su ser-estar en una situación de amenaza (disjunción). La secuencia de los cuatro modos de

existencia del sujeto, por ende, es: (1) virtualización, (2) actualización, (3) potencialización y (4) realización.

En síntesis, el miedoso se convierte en un receptor de signos que determinan su condición de ser-estar. Para llevar a cabo esta autodeterminación, entra en juego un sistema de valores por el cual se rige el recorrido sintáctico del procedimiento del miedo; como el sujeto puede sentir miedo con relación tanto a los objetos deseables como a los objetos no deseables, está presente aquí un sentimiento que trabaja en dos registros distintos: en primera instancia se lleva a cabo la valoración del objeto como deseable o no deseable y, en un plano sucesivo, la modalización es relativa a la *junción*, también valorada como deseable o no deseable. Por ejemplo, el miedo ancestral que casi todos los niños sufren es el miedo a la oscuridad: en una primera etapa, el niño explora el eje paradigmático de las amenazas vinculadas con la oscuridad y su gravedad (normalmente se agrupan y se personifican con la figura del *cuco* que, como veremos en breve, no es otra cosa sino un miedo construido por los padres); en la etapa sucesiva se consideran las modalidades de la *junción* y se establecen cuáles son deseables, cuáles no lo son y en qué medida.

### 2.3. La fantasía del miedo

Volvamos ahora al concepto de *fantasía* como proyección de posibles situaciones más o menos verosímiles. Para que se forme un paradigma de fantasías vinculadas al miedo, hace falta un impulso hacia un referente, que a veces es innato (o no arbitrario): por ejemplo, si veo grandes estelas de humo cerca de mi hogar, las asocio a un incendio y tengo miedo de que me pueda afectar (índice de peligro); otras veces, sin embargo, el impulso es, por así decirlo, artificial (o *construido*). En este terreno se mueve el pensamiento crítico del filósofo esloveno Žižek, el cual explora el poder de la fantasía en la construcción ideológica: ¿cómo se *materializa* la ideología?, ¿cómo se exterioriza?, ¿en qué cosa se manifiesta? Žižek escribe:

La relación entre la fantasía y el horror de lo Real que oculta es mucho más ambigua de lo que pudiera parecer: la fantasía oculta este horror, pero al mismo tiempo crea aquello que pretende ocultar, el punto de referencia «reprimido» [...] el Horror no es simple y llanamente lo Real intolerable encubierto por la pantalla de la fantasía [...]. Lo Horrible puede, en sí mismo, funcionar como una pantalla, como aquello cuyos fascinantes efectos ocultan algo «más horrible que el horror mismo», el vacío primordial o el antagonismo (1997 (2009): 15-6).

Žižek identifica siete características de la noción de fantasía (los *siete velos de la fantasía*): (1) el sujeto que fantasea adquiere diferentes posiciones, puesto

que no existe relación entre lo real *fantasmático* del sujeto y su identidad simbólica; (2) la fantasía no sublima el deseo, sino que lo construye y provee sus coordenadas; (3) la fantasía se basa en un complejo andamiaje de intersubjetividad (es decir, no se trata solo de lo que yo acepto o rechazo de mí, sino de lo que *el Otro* ve en mí); (4) la fantasía es la forma primordial de narrativa, que surge para resolver un antagonismo fundamental a través del reajuste de sus partes, y que se esfuerza por representar la escena *imposible* de la castración; (5) esta narración acarrea una *mirada imposible*: así como la mirada objetiva es pura utopía, la mirada del inocente es un constructo que depende de la posición que se asigna al sujeto; (6) la fantasía debe permanecer *implícita*, porque una vez que se junta con la textura explícita simbólica que sostiene, deja de funcionar; (7) siendo la fantasía una *mentira primordial* (esto es, la ocultación de una *imposibilidad fundamental*), sería limitativo explicar la distorsión de la fantasía original a través de las prohibiciones sociales: en este sentido, el arte es capaz de mostrar la brecha entre «la textura explícita simbólica y el trasfondo fantasmático» (Žižek 1997 (2009):26): «La estratagema del “verdadero arte” es, por lo tanto, la de manipular la censura de la fantasía subyacente de tal modo que la falsedad radical de esta fantasía se torne visible» (*Ibid*:28).

En resumidas cuentas, la fantasía articula y *concretiza* todo discurso, justamente porque es una característica intrínseca de la organización humana y puede determinar el punto de fricción de las lógicas sociales. La fantasía estimula el placer a la vez que lo protege de sus excesos, y Žižek explora la relación entre fantasía y poder a través del antagonismo entre la fuerte abstracción de nuestras vidas (por ejemplo, en la dimensión del ciberespacio) y el *acoso* de los estímulos (como imágenes pseudoconcretas) que recibimos en el transcurso de nuestro diario vivir.

Pensemos, por ejemplo, en la xenofobia: sobre todo en el campo del análisis crítico del discurso, han surgido en las últimas décadas investigaciones que no sólo muestran discursos racistas y xenofóbicos en los textos cotidianos (periodísticos, escolares, institucionales, etc.) sino también que estos discursos plasman la *forma mentis* de los usuarios de dichos textos (los destinatarios, los *ciudadanos*), lo cual desencadena un miedo hacia *el Otro* que no es innato y, muy a menudo, desemboca en un rechazo *del Otro*. Para el grupo *Inmigra 2007-CM* –conformado por investigadores de tres universidades de Madrid– que se dedica a analizar desde un punto de vista sociolingüístico el tratamiento que la prensa española, italiana y norteamericana le da a los inmigrantes hispanoamericanos,<sup>5</sup> algunos periódicos más que otros crean una imagen negativa del inmigrante, y eso influye sobre la opinión que los lectores de dichos periódicos tienen de los mismos.

<sup>5</sup> Véanse, por ejemplo, el sitio web del grupo *Inmigra 2007-CM*: [www.grupoinmigra-imasd.es](http://www.grupoinmigra-imasd.es) y las publicaciones de sus investigaciones en las actas de los congresos ALFAL (*cfr.* [www.mundoalfal.org](http://www.mundoalfal.org)).

Volviendo al miedo infantil hacia la oscuridad, como decíamos antes, el niño personifica en la figura imaginaria del *cuco* las proyecciones del miedo hacia la oscuridad; en otras palabras, es una proyección metafórica de la oscuridad. Por un lado, este miedo remite a un sentimiento innato (la oscuridad impide ver y, por ende, imposibilita reconocer al posible enemigo y defenderse de eventuales ataques); pero, por otro, se ha demostrado que a medida que el niño, en su desarrollo, recibe *inputs* de experiencias negativas, los transfiere en un contexto que considera hostil, en el cual no puede ver y siente que no tiene amparo. Además, el *cuco* es algo creado por los adultos como instrumento educativo para controlar el comportamiento del niño. Entonces, los padres crean un enemigo para el niño a través de la acción de transferir un miedo innato (el de la oscuridad) en otro referente específico (y personificado), un hombre imaginario, el señor de la oscuridad, el *cuco*.

### 3. Metodología

La puesta en discurso del miedo, como cada proceso semiótico, se construye en tres etapas (van Leeuwen 2005:104-5): *a*) evaluación de los elementos de una práctica social (acción, modalidades, actores, presentación y aspecto de los actores, recursos y herramientas, tiempos y espacios en que se da la práctica en cuestión), *b*) propósitos y *c*) legitimación. Existen varias estrategias para manipular la realidad en el nivel discursivo: exclusión de algunos elementos o actores, reajuste de algunos elementos de la práctica social, añadidura de elementos que guían a una evaluación y sustitución de algunos elementos por otros.

Según van Leeuwen (2005), existe una serie de reglas semióticas sobre las cuales se basa el sistema de valores que determina lo que es socialmente aceptable o inaceptable, a saber: (1) autoridad personal, ejercida por quien detenta el poder y sin justificación aparente; (2) autoridad impersonal, determinada por reglas escritas o de tradición; (3) conformidad, que se basa en el miedo de sentirse diferentes, esto es, excluidos del grupo de pertenencia; (4) modelos de rol, los que determinan los roles sociales según modelos sociales; (5) el reconocimiento de una(s) figura(s) de autoridad –el perito (*expertise*)– que sirve de modelo social. Estas reglas dan fundamento al análisis semiótico en cuatro dimensiones, que están en constante diálogo entre sí: *a*) discurso (cómo los recursos semióticos se usan para representar el mundo), *b*) género (cómo se dan las interacciones creadas por los recursos semióticos), *c*) estilo (los mecanismos sobre los cuales se basa el uso de los recursos semióticos), *d*) modalidad (cómo los recursos semióticos se emplean y se combinan para dar validez a las representaciones de la realidad).

Nuestro corpus se caracteriza por ser un género multimodal, en cuanto “the linguistic features of speech act combine with other, non-linguistic and contextual features to create multimodal communicative acts” (van Leeuwen, 2005:122). Por esta razón y para individualizar cómo los varios elementos se combinan para dar cohesión a las campañas sociales estudiadas, nos fijaremos en el análisis de (1) discurso, (2) estilo y (3) modalidad de estos textos multimodales. En la caracterización del estilo de este tipo de comunicación, que se halla en la dimensión social, juegan un papel fundamental los siguientes elementos: (a) el grado de apelación al destinatario, que puede ser más o menos directo, (b) el tipo de adjetivación y (c) las estrategias poéticas para que el mensaje se fije en la memoria del receptor. Además, la modalidad requerirá dos tipos de análisis: el lingüístico y el visual.

Cabe recalcar que estas dimensiones de análisis semiótico no representan categorías excluyentes, sino que se vinculan estrictamente la una a la otra y son unidades permeables en constante diálogo entre sí.

#### 4. Análisis del corpus

##### 4.1. La otra cara del sexo

La primera campaña que analizamos (figura 3), *La otra cara del sexo* (campaña gráfica del Departamento de Salud de Puerto Rico, 2007) apela al receptor en tercera persona: lo invita a ser espectador del relato de la vida secreta (la doble vida) del personaje de la campaña, el cual se ve cohabitado por un monstruo, su *doble VIH+*, por no haber practicado la abstinencia.



Figura 3: *La otra cara del sexo*. Departamento de Salud. Puerto Rico, 2007

En el nivel discursivo, la práctica social evaluada es la actividad sexual, sobre todo de los adolescentes; aunque el propósito oficial de la campaña sería detener la difusión de enfermedades sexualmente transmisibles, en realidad quiere ejercer una forma de control sobre el uso que los adolescentes efectúan de su propio cuerpo, puesto que no promueve formas de protección durante el acto sexual sino la abstención del mismo (en la esquina inferior izquierda dice: «Abstención es tu mejor protección»). El discurso viene validado por la objetividad de los datos presentados (en la parte inferior derecha se reporta que en Puerto Rico «una de cada cuatro personas infectadas por alguna enfermedad de transmisión sexual es un joven entre 13 y 19 años»), cuyo incuestionable valor le otorga validez al resto de la campaña: se conectan los varios elementos del texto multimodal (*information linking*. Van Leeuwen, 2005: 229) a través de una cohesión «de pericia», o sea, hay un experto quien, datos a la mano, nos dice que la práctica sexual es causa de transmisión de algunas enfermedades, sobre todo entre los jóvenes.

La cara monstruosa del doble que se refleja en el espejo funge de adjetivación con respecto a la enfermedad, la cual se presenta como una dolencia atroz que convierte a las personas en seres inhumanos. Esta es la imagen que se fija en el vidente, así se crea una connotación peyorativa de los enfermos de VIH como personas irresponsables por no haber sabido controlar sus impulsos sexuales y como amenazas, potenciales peligros para la salud del vidente. La configuración del miedo, entonces, se encarna en la persona afectada por una enfermedad de transmisión sexual, la cual se convierte en potencial enemigo. El miedo se proyecta en la actividad dinámica de conjunción (alcanzar algo no deseable) y en la estática de no disjunción (no desear mantener el contacto con esas personas). No es opinión de pocos que esta campaña no puede ser efectiva, dado que el real enemigo no es la persona con alguna de estas enfermedades, sino las enfermedades mismas. Además, como dice Negrón «la abstinencia en tanto que no promueve el uso de ninguna forma de protección, expone más. La relación con el Otro trata de eso: de decidir, de arriesgar y de asumir una decisión. Ahí se juega la ética, no el moralismo fundamentalista» (2007 versión en línea). En este caso, hay una clara voluntad por parte del Estado de controlar la esfera privada del ciudadano, es decir, el uso que el sujeto pretende hacer de su cuerpo, pues la abstinencia responde a la dimensión moral creada por la sociedad e impide una práctica estigmatizada por cuestiones culturales: el sexo fuera del matrimonio y no dirigido a la procreación.

Tras la reacción de muchos (varias asociaciones, sociólogos, etc.), en 2010, el Departamento de Salud cambió esta campaña por la presentada en la figura 4.

En ella, como se puede notar, se ha borrado completamente la connotación peyorativa que resaltaba en la campaña anterior. El texto lingüístico principal, colocado arriba en forma de oración condicional, se dirige a una segunda persona singular: se trata de una apelación directa, porque el vidente ya no es

un espectador, sino que es involucrado como parte activa de la campaña. Ahora la atención se centra en la responsabilidad personal y social de tener conciencia de un posible contagio y, eventualmente, tomar medidas adecuadas para marginar el riesgo de difusión del contagio. No hay imágenes que asusten, sino que se presenta una escena común entre enamorados: la entrega de un regalo (la mujer asume la posición típica de cubrirse los ojos para recibir mejor la sorpresa que procede de las manos de su enamorado), pero esta vez se trata de los resultados del test de VIH y en las actividades de *junción* prima la deseabilidad del bienestar de sí mismos y de los otros. Además, la parte lingüística secundaria, ubicada en la parte inferior, ya no está superpuesta a la imagen, como en el caso anterior (lo cual creaba una suerte de *urgencia explicativa* en el vínculo entre texto e imagen), y clarifica que «El VIH es responsabilidad de todos», dejando entender que es posible enfrentar esta enfermedad con la ayuda de la comunidad; el enfermo de VIH, entonces, ya no es el enemigo que hay que evitar, sino que es el miembro de la sociedad que puede contar con el apoyo colectivo para hacer frente a las consecuencias del virus.



Figura 4. *Si tanto la quieres* (Departamento de Salud. Puerto Rico. 2010)

Sin embargo, no hay elementos impactantes en el conjunto texto e imagen que permitan que la campaña se fije en la memoria del vidente. El tópico principal se manifiesta en una escritura pequeña en el paquete y no hay otros recursos que lo evidencien, lo cual no posibilita que el mensaje llegue de inmediato y su decodificación requiere cierto grado de esfuerzo.

Los aspectos que saltan a la vista en ambas campañas son, por un lado, la falta de promoción de medidas concretas que puedan prevenir la transmisión del virus en el acto sexual y, por otro, el mecanismo de exclusión de la población homosexual que acomuna ambas campañas: aunque es cierto que el contagio de VIH está aumentando entre personas heterosexuales, los homosexuales se quedan en el renglón más alto de casos de infección; por esta razón, sería de suponer que a ellos también se dirijan estas campañas, tal como es el caso de otros países como España (figura 5).



Figura 5. *Ante el VIH estoy seguro* (FELGTB. España 2011)

Se trata de un factor discursivo que promueve determinados roles sociales y que se basa en la regla semiótica a través de la cual se ejerce el control con la imposición de modelos sociales que hay que imitar (van Leeuwen, 2005: 56). Cuando nos dirigimos al Departamento de Salud para solicitar aclaraciones, se

nos dijo que se dedicaría parte de los fondos para realizar una campaña dirigida a la comunidad homosexual a través de actividades llevadas a cabo en lugares frecuentados por homosexuales, como barras y discotecas, y a través de anuncios en revistas para un público *gay*. Pero, ¿no es esta una forma de encerrar en una especie de *ghetto* a una porción de la población?, ¿no se trata de hacerla invisible a los ojos de los demás?, ¿cómo dirigirse a los homosexuales que no frecuentan barras o discotecas *para homosexuales*? Se transmite, de esta forma, otro tipo de sentimiento social que desborda los cauces del objeto del mensaje (la enfermedad) y que se basa en el miedo de ser diferentes, regla que van Leeuwen denomina *conformity* (2005:56). En este caso, las modulaciones del miedo se mueven en nuestro cuadro semiótico y ocupan la posición de disjunción en el no desear *ser tachado* de homosexual y de no conjunción en el perder una posición de privilegio en un tipo de sociedad que se fundamenta en la heteronormatividad.

#### 4.2. *Ármate de valor*

Los mismos sentimientos se dan en otro tipo de campaña, titulada *Ármate de valor*, impulsada por Centennial de Puerto Rico y PAX USA en el año 2008 (figura 6) que tiene el propósito de empujar a los jóvenes a que colaboren con las autoridades para detectar y detener la entrada de las armas en las escuelas.



Figura 6. *Ármate de valor* (Centennial de Puerto Rico y PAX USA, 2008)

La modalidad lingüística de esta campaña apela a una segunda persona singular a través de la presencia del pronombre personal *tú*. Como el español

es una lengua de sujeto nulo, bastaría con el morfema verbal de segunda singular. Sin embargo, por un lado, cabe recordar que la variante puertorriqueña del español se caracteriza por expresar el sujeto y, por ende, para que el mensaje sea más efectivo se emplea la variante más cercana a la del vidente, pero, por otro, el pronombre tiene una posición privilegiada para dar énfasis al rol activo del destinatario del mensaje. La oración principal, puesta gráficamente de relieve por dimensiones y colores, es una imperativa que juega semánticamente con el objeto de la campaña, o sea, las armas. *Ármate de valor*, entonces, es una exhortación a sustituir un referente físico y material por otro pasional e inmaterial. Esta es una actividad que implica una disjunción del miedo, un proyectar no tener miedo, tal como se muestra en el cuadro 2. La imagen presentada, sin embargo, parece reforzar el modo de la oración lingüística, expresado a través del adverbio *anónimamente*: la silueta del adolescente está totalmente en la sombra y aislada; él nos puede ver, pero nosotros no lo podemos reconocer. ¿Podemos afirmar que el acto comunicativo en cuestión es efectivo para sus propósitos? La campaña quiere romper con la regla semiótico social de la conformidad, en cuanto pretende contrarrestar la conspiración del silencio que prima en las relaciones grupales de los adolescentes: si un miembro del grupo delata a un compañero dirigiéndose a un sujeto que no pertenece a ese grupo y que, además, representa de alguna manera una autoridad, incurre en la posibilidad de ser excluido del grupo en cuestión y puede que corra el riesgo de represiones físicas y morales. El anonimato sería el fulcro del mensaje visual, pero el empleo de las escalas de saturación del color (*range of colour saturation*, van Leeuwen 2005: 167) no crea un sentimiento de seguridad: de hecho, la imagen se mueve en una escala de colores oscuros y los únicos cambios de colores fríos a calientes se dan en el mensaje lingüístico principal y en la cuenta regresiva detrás de la silueta, lo cual confiere una urgencia en la contingencia de la imperativa del eslogan y parece decir *¡Ármate de valor, pero hazlo ya!* La soledad y la oscuridad que caracterizan la imagen no se asocian a un sentimiento de protección, sino al aislamiento y a una suerte de abandono, porque presenta al adolescente fuera de su grupo y fuera de otros grupos que podrían proveer para su seguridad. Así es que el miedo que desencadena la imagen sigue siendo el de sentirse diferentes, a pesar de que procure provocar el efecto contrario.

#### 4.3. *Guiar borracho es un crimen. Serás arrestado*

La última campaña que analizamos está destinada a reducir el abuso de alcohol entre los que manejan y se titula *Guiar borracho es un crimen. Serás arrestado*, a cargo de la Comisión para la Seguridad en el Tránsito. Puerto Rico durante los años 2010 y 2011 (figuras 7 y 8).

Por la línea que adopta la campaña, se infiere que, en el proceso de evaluación de la práctica social de asunción de alcohol, prima la estricta relación entre dicha práctica y la actividad de conducir un vehículo de motor. De hecho, existen muchas variaciones del mismo tema, pero se pueden reunir en dos grupos: las análogas a la figura 7 presentan visualmente una gama de accidentes indeseables provocados por guiar en estado de embriaguez –matar a inocentes (de hecho hay tres variaciones con fotos de niños), perder a una persona querida o la propia vida–. La parte lingüística de este grupo de imágenes se divide, a su vez, en dos: una parte variable y una fija. La primera comenta y elabora la parte visual y está superpuesta a ella, alcanzando un estricto vínculo con la misma en el proceso de significación (en nuestro ejemplo (figura 7) el texto dice: «Sabemos que te gusta beber en tus vacaciones. Lo que no sabemos es si podrás afrontar las consecuencias») y normalmente apela directamente al destinatario. La parte fija se forma con la oración declarativa del título, que también se dirige a una segunda persona singular, y con el logo de la campaña (una sirena de policía encendida), y advierte sobre la detención en caso de conducir borrachos. La doble articulación de la campaña, entonces, apunta a que se fije un doble mensaje en el vidente: uno tiene como fulcro la pérdida de la salud o de personas queridas, otro recalca las consecuencias a nivel legislativo.



**Figura 7. Guiar borracho es un crimen (Comisión para la Seguridad en el Tránsito. Puerto Rico, 2010)**



**Figura 8. Manejar borracho es un crimen (Comisión para la Seguridad en el Tránsito. Puerto Rico, 2011)**

Las campañas análogas a la figura 8 también presentan la misma parte lingüística fija del otro grupo, pero la parte lingüística variable y la visual hacen hincapié sobre las consecuencias legales y penales que tiene consumir bebidas alcohólicas y guiar: el propósito es eliminar la convicción de que manejar en estado de embriaguez no es un crimen serio. En los ejemplos que reportamos en las figuras 7 y 8 se presenta un doble, como en el caso de la campaña *La otra cara del sexo* (figura 3): el mensaje es que el sujeto que no respete ciertas reglas (morales en *La otra cara del sexo*, legales en la figura 8 y la combinación de ambas en la figura 7) se verá afectado por la pérdida de sus derechos civiles y cívicos, con una consecuente exclusión social. El recurso a la metáfora del doble es recurrente en anuncios y campañas, dado que proyecta el mensaje más allá de su contexto contingente y crea un paradigma de posibilidades en la proyección y extensión

del mensaje mismo.

En la figura 7, la distribución de los elementos de la parte visual forma una isotopía geométrica de líneas: la muchacha, virada de espaldas, forma una línea recta paralela al mazo de flores y la valla de acero corta perpendicularmente las líneas paralelas. Como decíamos antes, la parte lingüística tiene el propósito de elaborar la imagen y, de esta manera, se crea la dicotomía vida/muerte en las líneas paralelas formadas por la proximidad persona/flores y deja entender que las flores fueron puestas para conmemorar la muerte de una persona querida. La valla de la carretera contextualiza el mensaje y limita el campo a los accidentes de automóvil. Representa un pasaje, una transformación: el traslado de referente persona/flores simboliza un devenir desencadenado por una falta de responsabilidad que desemboca en el giro vida/muerte y que es el resultado inevitable de, para decirlo como lo diría Milan Kundera, *una insostenible ligereza del ser*.

En el caso de la figura 8, el doble se realiza mediante un oxímoron, puesto que representa dos imágenes contradictorias: la figura de izquierda representa el estado actual de un sujeto bien vestido, colocado en posición frontal, listo a caminar progresivamente hacia su futuro; su doble de la derecha, sin embargo, lleva puesta la ropa de los detenidos en la cárcel, está de espaldas y camina esposado en dirección opuesta al vidente, como si fuera a cumplir un camino regresivo, una desviación de lo que era su futuro. De esta forma, se proyecta un miedo en el vidente que deriva de la posible pérdida de un estatus actual privilegiado, que incluye una multitud de factores vinculados a la modalidad del poder (poder viajar, visitar, comer, trabajar, etc.), y el alcance de otro estatus no deseable, la falta de libertad. El pasaje, además, es lineal, porque sigue el sentido secuencial de producción escrita de las culturas occidentales, de izquierda a derecha, apuntando, de esa manera, a una lógica temporal en la narración visual, o sea, antes (izquierda) y después (derecha).

Como se puede notar, el denominador común de las variaciones de esta campaña es la intervención del Estado en el nivel penal. El castigo de la cárcel, que prevé limitaciones físicas y corporales a través del poder público, es el miedo principal que el ciudadano debe tener cuando decide tomar alcohol y conducir un automóvil. Otro factor constante, como ya hemos destacado, es el vínculo entre el estado de embriaguez y la actividad de manejar. Se reducen, de esta forma, los ámbitos de responsabilidad sobre la asunción de bebidas alcohólicas, práctica que afecta no sólo a quien tiene la posibilidad de guiar.

En la campaña española presentada en la figura 9, por ejemplo, se ponen de manifiesto los efectos del abuso de alcohol a través de la misma metáfora del doble sin que se vinculen al Estado y a las leyes: el doble es representado por el dualismo cuerpo y cerebro que se ordenan respectivamente en la dimensión física y moral, y se materializa en las figuras (los adolescentes) de la parte

visual con la falta de focalización típica del borracho y que produce imágenes dobles de lo visualizado.



**Figura 9. *El alcohol te destruye por partida doble* (Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad, España. 2007)**

Los textos lingüísticos superpuestos a la imagen juegan con el desdoblamiento visual, que se convierte en una intensificación de una situación no deseable: ser-estar vulnerable y/o ridículo. La parte lingüística fija de la campaña, que dice «El alcohol daña tu cuerpo y tu cerebro. El alcohol te destruye por partida doble», no señala ninguna represión institucional, sino que advierte sobre los efectos destructivos generales que puede tener el abuso de bebidas alcohólicas. En este caso se abre el paradigma de peligros vinculados con el alcohol y no responsabiliza solamente a quien tiene un vehículo al alcance de la mano, sino a todos los consumidores de bebidas alcohólicas. Además, se borra la imposición explícita por parte de las autoridades (que a menudo desencadena mecanismos de rebeldía, sobre todo entre los más jóvenes), se fija la atención sobre el sujeto que consume y se trata de responsabilizarlo a través de una acción aparentemente no coercitiva.

## Conclusiones

El propósito principal de una campaña social es informar al ciudadano sobre los comportamientos que puedan ser dañinos para el individuo y, por consiguiente, para la sociedad misma. Sin embargo, como hemos visto de los postulados de Foucault, la institución manipula el conocimiento vinculado al problema social en cuestión y reinterpreta discursivamente una verdad según reglas éticas y

morales tácitamente inscritas en una determinada cultura. La voluntad de preservar la vida y la manipulación de la verdad acarrearán mecanismos de poder que se explicitan en los procesos de codificación y decodificación del mensaje institucional.

En los ejemplos (y contra ejemplos) de las campañas analizadas, resulta que en Puerto Rico el mensaje se focaliza sobre la proyección de un miedo institucionalizado. En otras palabras, las campañas sociales puertorriqueñas (que dependen de fondos federales estadounidenses y, por ende, tienen que seguir sus líneas directrices), a diferencia de España, centran de diferentes maneras la atención sobre prohibiciones y exclusiones en lugar de informar y educar para que no haya incursión directa del Estado y de la ley en la normatividad de las disciplinas del cuerpo. De hecho, como hemos observado, la proyección del miedo con relación a las consecuencias que pueden conllevar ciertos comportamientos sociales se vincula estrictamente con el poder institucional.

Las campañas para prevenir del contagio de VIH se basan en un sistema de exclusión que se fundamenta en una visión heteronormativa de la sociedad, haciendo invisible una porción de población (la homosexual) a la cual podría y debería ser dirigido el mensaje de prevención. La sustitución de la campaña *La otra cara del sexo* por *Si tanto la quieres* (figura 4) significa un paso adelante, puesto que en la primera se trasladaba el que debía ser el real referente del mensaje (el virus del VIH) en otro referente (el enfermo de VIH), desviando de esa manera el mensaje social transmitido y connotando discursivamente al contagiado de VIH como un enemigo social. Sin embargo, promover la abstinencia significa dictaminar el uso privado del cuerpo del ciudadano, sin dejarle la libertad de expresarse en la esfera sexual. De hecho, la falta de información sobre las posibles medidas para prevenir el contagio sin impedir la actividad sexual en la intimidad del ciudadano significa borrar el derecho del uso privado del cuerpo.

La campaña en contra de la entrada de armas en las escuelas remite al poder institucional en el sentido de que empuja al vidente a dirigirse a una autoridad en el caso de que asista a la detención ilícita de armas en su escuela. La misma autoridad sería la que garantiza el anonimato del joven para asegurarle incolumidad. En esta campaña no consideramos efectiva la configuración de la parte visual, porque no parece infundir un sentimiento de seguridad, sino que, por la saturación de los colores, la cuenta regresiva detrás del sujeto y la ubicación del mismo, crea una sensación de desamparo y aislamiento, además de provocar una tensión en la contingencia del mensaje.

En fin, las campañas cuyo propósito es contener el abuso de alcohol hacen hincapié sobre las consecuencias penales, es decir, sobre cómo el Estado castiga a los que manejan un automóvil en estado de embriaguez. Aunque en muchas ocasiones se presentan informaciones sobre las responsabilidades

sociales de accidentes de carretera provocados por la beodez, el factor constantemente presente es la intervención física de la institución sobre la esfera corporal del ciudadano para corregir un comportamiento considerado socialmente peligroso.

Como destacamos en nuestro análisis, la incursión del poder público en el ámbito privado del ciudadano se muestra con cierto vigor en las campañas sociales de Puerto Rico. En ellas, resalta el refuerzo de las proyecciones del miedo en un marco institucionalizado, en el cual se mezclan los conceptos de ética, legislación y moral. Se trata, en resumidas cuentas, de imponer una normatividad en un ámbito que va más allá de los propósitos sociales que una campaña pueda tener. ■

## REFERENCIAS

- BALENT Magali  
2011 «Le malaise identitaire en Europe: comment répondre au défi lancé par le national-populisme?», *Question d'Europe*, [en línea], 205, París: Fondation Robert Schuman, (citado 8 de octubre de 2011), disponible en: <[http://www.robert-schuman.eu/doc/questions\\_europe/qe-205-fr.pdf](http://www.robert-schuman.eu/doc/questions_europe/qe-205-fr.pdf)>.
- DUANY Jorge  
2010 *La nación en vaivén: identidad, migración y cultura popular en Puerto Rico*, San Juan: Callejón.
- ECO Umberto  
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani, 2008.<sup>19</sup>.
- ESTEVA Gustavo  
1992 «Development», en SACHS Wolfgang. (ed.). *The development dictionary: a guide to knowledge as power*, Londres: Zed Books, pp. 6-26.
- FOUCAULT Michel  
1970 «The discourse on language», in BURKE Lucy, CROWLEY Tony & GIRVIN Alan, *The routledge language and cultural theory reader*, New York - London: Routledge, 2000: 231-40.
- 1978-79 *Naissance de la biopolitique* París: Gallimard, 2004; (tr. it.: *Nascita della biopolitica*, Milano: Feltrinelli, 2005).
- GREIMAS Algirdas Julien & FONTANILLE Jacques  
1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, París: Seuil; (tr. esp.: *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI, 2009).
- INNAMORATI Marco  
2005 *Il meccanismo intimo dello spirito. La psicologia di Théodule Ribot nel suo contesto storico*, Milano: Franco Angeli.
- LACAN Jacques  
1955 «Le séminaire sur la lettre volée», in *Écrits*, París: Seuil, 1970; (tr. esp.: «El seminario sobre *La carta robada*», en *Escritos 1*. México, Siglo XXI, 2001: 5-55).
- MARZOCCA Ottavio (Ed.)  
2006 *Lessico di biopolitica*, Roma: Manifestolibri.
- MUHLE Maria  
2009 «Sobre la vitalidad del poder. Una genealogía de la biopolítica a partir de Foucault y Canguilhem», *Revista de Ciencia Política*, 1, 29: 143-63.
- NEGRÓN Mara  
2007 «La voluntad de saber del Departamento de Salud de Puerto Rico», en *Umbral*, [en línea], Universidad de Puerto Rico, (citado 3 de julio de 2011), disponible en: <<http://umbral.uprrp.edu/node/351/5615>>
- REICH Warren Thomas  
1995 *The encyclopedia of bioethics*, New York: Simon & Schuster Macmillan.
- VAN LEEUWEN Theo  
2005 *Introducing social semiotics*, New York: Routledge.
- ŽIŽEK Slavoj  
1997 *The plague of fantasies*, London: Verso; (tr. esp.: *El acoso de las fantasías*, México: Siglo XXI, 2009).

## *ARTÍCULOS*

*Generales*

---

[Full paper]

## Apuntes sobre la *noción* en el pensamiento de Antoine Culioli

MARCOS ALEGRIA POLO  
FFyL - UBA  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** Es probable que el título sea inadecuado. Quizá hubiera convenido precisar que estos apuntes no se ocupan de la *noción* tal como se desarrolla en la totalidad del pensamiento de Culioli, sino que se limitan a trabajar con un cuerpo sucinto de textos. No obstante, hemos optado por este título a pesar del equívoco para señalar que lo que sigue no sólo se ocupa de interrogar el aparato teórico que Antoine Culioli desarrolla bajo el nombre de *noción*, sino que busca reflexionar sobre éste en tanto gesto de pensamiento. Con todo, puede que aquí se imponga otro equívoco. Ya que si bien buscamos aproximarnos al lugar que en tanto gesto ocupa la *noción* en el pensamiento de Culioli, también deseamos acercarnos a las repercusiones que ésta puede tener en las maneras de pensar, esto es, en las conceptualizaciones y marcos epistemológicos, que tradicionalmente han orientado la lingüística. Sin duda, esta clase de equívocos son inevitables cuando la reflexión ve en los diversos límites que se le imponen –por ejemplo, en razón de poseer un tiempo y espacio limitados, este cuerpo sucinto de textos, o bien, en virtud de no pertenecer a la lingüística, la necesidad de «hablar un lenguaje bastardo»– no el refugio de la simplificación, sino la exigencia de la problematización. Existe un riesgo real en ello, sin embargo, puede que nuestro gesto encuentre alguna justificación en corresponder al del propio Culioli.

**Palabras claves:** Univocidad – Dominio – Tipo – Atractor.

### Notes on *Notion* within the Work of Antoine Culioli

**Summary:** It is probable that the title is inappropriate. Perhaps it would have been better to specify that these notes do not address the *notion* as it is developed all across Culioli's work, but rather limit them selfs to deal with a succinct group of texts. However, despite the possible mistake, the title has been chosen to point out that what follows is not only concerned with questioning the theoretical apparatus *notion*, but seeks to reflect upon it as a gesture. And jet, maybe another possible mistake arises. For, while it is true that we seek to approach to the role that *notion* plays as a gesture in Culioli's work, it is also true that we wish to measure its possible impact on the traditional epistemological framework of linguistics. No doubt, the general possibility of mistake is inevitable when the reflection sees, in the various limits that are imposed upon it —for example, given a limited time and space, this succinct group of texts, or by virtue of not belonging to linguistics, the need to "speak a bastard language"—, not the the shelter of simplification but the demand for a rigorous questioning. There is a real risk in proceeding this way, however, our gesture may find some justification, in corresponding to that of Culioli himself.

**Key words:** Univocidad– Domain – Type – Attractor.

---

## 1. *Noción* y significación<sup>1</sup>

En tanto constructo teórico, la *noción* se articula en torno de una dificultad, más o menos precisa, cuya forma general encontramos en las siguientes líneas:

Todo sería fácil si funcionáramos con etiquetas léxicas que establecieran una relación *ineluctable e inmutable* entre una *representación inmaterial y objetos del mundo*. En otras palabras, ¡qué feliz sería el lingüista si pudiera hacer corresponder un léxico precondicionado (...) y fragmentos de experiencia! Por desgracia, o por suerte, no es así (Culioli 2010c:121; las cursivas son propias).

Decimos *dificultad*, antes que *problema*, porque aun cuando podemos encontrar un señalamiento similar en diversos textos, en rigor, ninguno ofrece una problematización sistemática de esta afortunada o desafortunada circunstancia. La imposibilidad de sostener una relación lineal que asigne a cada ítem léxico una identidad, por así decirlo, clara y distinta, nunca es presentada más allá de la supuesta evidencia de ciertos contraejemplos, cuando no de la propia.

No tenemos, por tanto, una reflexión explícita que deslinde los alcances de esta imposibilidad y, en esa medida, que nos permita discernir su injerencia sobre el lugar estructural en el cual se articula. Para comenzar a esclarecer este punto, convendría preguntarnos si aquí nos encontramos ante una cuestión *fáctica* o una formal. Vale decir, si es que el autor afirma que una relación *ineluctable e inmutable* es en sentido estricto imposible, por tanto, que no sólo no se da *fácticamente* sino que no se puede dar en virtud de una imposibilidad formal; o bien, si es que afirma que ésta es innecesaria en el sentido de contingente y en consecuencia, que tal relación puede no darse, pero no hay necesidad formal que impida lo contrario. Habría razones para asumir que se trata de lo segundo.

De este modo estamos reduciendo la actividad del lenguaje a una actividad meramente informativa, que *vehiculiza una información inmutable*, sin juego intersubjetivo, sin margen estilístico. Es verdad que existen situaciones de este tipo: cuando se transmiten ciertos mensajes por radio, es *evidente* que estamos en una situación como ésta. Cuando un piloto de avión despega e intercambia un mensaje con la torre de control, se encuentra en esta situación; en el ejército, los mensajes suelen ser de este tipo, ya que las formas de diálogo modulado son bastante raras en ese contexto. Pero es *evidente* que, fuera de tales ejemplos, no estamos en esta situación (Culioli 2010e: 88; las cursivas son propias).

---

<sup>1</sup> Este trabajo se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT 2011.

Como se observa en este pasaje, si bien una función meramente vehicular del lenguaje puede ser una ocurrencia extraña, la posibilidad de erigirle en un medio transparente no sólo se reconoce, sino que se asume actualizada bajo ciertas circunstancias. Hay, pues, «fenómenos de etiquetaje», situaciones donde se da, efectivamente, una relación lineal y estática que hace del ítem el *vehículo* de «una información inmutable». De tal suerte que aquí no podemos leer una proposición que ataña a la linealidad misma como forma de la relación. Merced de estos ejemplos, se comprende que la linealidad es en sí misma posible, si bien no se encuentra ya dada o garantizada, en toda interacción lingüística. Así, si el término «etiqueta léxica» no es pertinente para conceptualizar el funcionamiento del lenguaje, no se debe a que no tenga, en sí mismo, cierta pertinencia; a saber, aquella que autorizaría la *facticidad* de estos «fenómenos de etiquetaje». Su crítica parece responder, por otro lado, a que una *lógica de la etiqueta* que éste pondría en movimiento, no agota el espectro de aquel. Esto es, a que ella no es pertinente sino para un rango parcial y empíricamente determinado, al interior de un campo más amplio y formalmente más complejo. De esta manera, la afirmación de Culioli no apela al hecho mismo de las relaciones –que serían o no *ineluctables* e *inmutables* dependiendo de la situación–, sino al privilegio epistémico que el lingüista querría asignarles, esto es, a un gesto que les erigiese en la determinación fundamental que domine y regule la reflexión.

Por un lado, esta lectura apunta a un re-posicionamiento de los «fenómenos de etiquetaje» dentro del horizonte teórico. Escasos, pero asequibles, estos se mantendrán en juego e interactuarán de manera singular con las posibilidades problemáticas que podría introducir la imposibilidad antes referida.

Pero queda una segunda pregunta, y es importante: ¿existe una transición entre la lógica matemática y la lógica natural? ¿Existe, en nuestra actividad del lenguaje (cotidiana, diría) una cognición sin afecto, representaciones ideales sin franjas metafóricas, categorías bien definidas sin efectos de borde, etc.? *Univocidad, entonces, pero conquistada*. La univocidad nunca es inmediata; no está en la base. Esta discusión sobre los teoremas merecería que abordemos la cuestión de la verdad o más bien del predicado modal «es-verdadero» (Culioli 2010e:107; las cursivas son propias).

Nótese cómo aquí la introducción y asimilación de dichos fenómenos como cosa dada, impone tanto la apertura de la cadena interrogativa, como cierta clausura operada por ésta. En efecto, la pregunta «¿existe una transición entre la lógica matemática y la lógica natural?», sólo deviene relevante: a) en tanto ésta no se encuentra resuelta de antemano por la co-pertenencia de ambas a una forma fundamental de linealidad y b) dado que cierta linealidad no permite diluirla en una pura alteridad. No podemos, pues, asumir que una pregunta tal da ya en sí misma su respuesta –algo del tipo: sí, hay transición o no, no la

hay, sería del todo irrelevante– pero tampoco podemos rehuir los márgenes y premisas que ella nos impone. Es decir, no podemos retroceder ante ella para abordar la problemática que ya pre-elabora y programa; a saber, la cuestión misma de la linealidad, que aquí ya se encuentra repartida entre una forma cabal («lógica matemática») y una parcial («lógica natural»), por tanto, ya dada y clausurada. El gesto se repite y amplifica en la segunda interrogación. Todo lo que ella introduce sobre la «actividad del lenguaje» se articula en una problemática cuyos términos se encuentran, a un tiempo, formulados y acotados, por la *facticidad* de esta especie de linealidad que es también univocidad.

Las «frangas metafóricas» y «efectos de borde», son considerados en tanto afecciones de la univocidad que elaborarían «representaciones ideales» y «categorías bien definidas». Tal es la apertura del problema: la univocidad no es absoluta, no se encuentra exenta de afecciones. Mas, sea como sea que consideremos la afección de las «frangas metafóricas» o «efectos de borde», sobre la univocidad absoluta que demandaría un aparato de «categorías bien definidas», esto no puede resultar en una negación de la univocidad general que los «fenómenos de etiquetaje» demuestran. Ellos nos imponen como premisa la posibilidad general de la etiqueta que habilita una linealidad y univocidad general. Es eso lo que no podemos cuestionar en el espectro que este interrogante abre sobre la univocidad misma. Aceptado su programa, lo que ella establece es la necesidad de pensar cómo esta posibilidad general de la etiqueta interactúa en un campo que no domina por completo –a saber, el de la «actividad del lenguaje»–.

En definitiva, todo este gesto tendrá que ver con una «cuestión de la verdad» sobre la que habremos de regresar más adelante. Por el momento, solamente enfatizamos el programa que aquí se nos presenta: pensar la conquista de la univocidad; esto es, regresar sobre el tema de la univocidad, que no se encuentra ya resuelto en tanto no es absoluta, pero que se nos impone en tanto no deja de existir como posibilidad.

Por otro lado, y en estrecha interacción con lo anterior, la determinación de esta dificultad como una cuestión *fáctica* apunta hacia la re-actualización de un problema. Como ya se alcanzará a entrever, al no dirimir la forma de la relación que en una *lógica de la etiqueta* determina a lo léxico en una pura linealidad estática, esta dificultad parece reabrir el tema mismo de esa relación. La pertinencia parcial de ésta sostiene todavía sus términos. Lo que se deroga es, más bien, la clausura a-problemática que habilitaría un carácter absoluto, la cual, en efecto, facilitaría todo trabajo teórico por parte del lingüista. Ahora bien, el problema re-actualizado mediante dicha reapertura, podríamos denominarlo, con Benveniste, el problema de la significación.

Para el sentimiento ingenuo del hablante, como para el lingüista, *el lenguaje tiene por función «decir alguna cosa»*. ¿Qué es exactamente esa

«cosa» en vista de la cual el lenguaje es articulado, y cómo deslindarla con respecto al lenguaje mismo? Queda planteado el problema de la significación (Benveniste 1985a:9; las cursivas son propias).

Tenemos, pues, tanto un rasgo estructural, como uno operativo en la constitución de este problema. Lo primero introduce cierta bipartición o división, digamos, una diferencia que separa lo lingüístico de un cierto otro, con lo cual no se confunde, pero que le es, de alguna manera, imprescindible. Lo segundo, por su parte, consiste en la relación que esta bipartición estructura y en su determinación como imprescindible. El lenguaje *dice* eso otro; tal es su función y su motivo reside, precisamente, en esta capacidad para asociarse con él. Esto es evidente tanto para el lingüista, como para el hablante en su inocencia pre-teórica. Se elaboran, en consecuencia, dos interrogantes, cada uno exigido por uno de estos rasgos: «¿Qué es exactamente esa “cosa”...»? Este interrogante no apunta –es preciso notarlo– a la naturaleza misma de esa cosa en tanto tal cosa, sino en tanto motivación del lenguaje y, por tanto, tomada en su asociación con éste. Se trata de esa cosa «*en vista de lo cual el lenguaje se articula*». Esto es, de aquello que, de eso otro, se encuentra articulado en el lenguaje; o bien, de lo que, de eso otro, se da a sí mismo merced de la articulación lingüística. «¿(...) cómo deslindarla con respecto al lenguaje mismo?» Consecuencia de lo anterior, este segundo interrogante intenta establecer los términos de la relación de articulación. Sólo en la medida en que distingamos el «lenguaje mismo» de aquello que él articula, es que estaremos en condición de enfocar precisamente lo que entre ellos sucede. Tal empresa demandará de nosotros establecer aquello que se empalma, así como aquello que se mantiene otro en esta interacción. Se trata, entonces, de esclarecer lo dicho mismo y lo que él dice, para comprender las leyes que gobiernan la interacción entre lo que se dice y la manera en que se dice. Este es el punto preciso donde se anuda el problema de la significación: entre el «lenguaje mismo» y la «cosa» que él dice, si es que hemos de saber qué es lo que en cada caso se dice y cómo es que algo es dicho, es preciso determinar los modos de una interacción que es *necesariamente heterónoma*. Este punto es central: la comprensión de esta interacción se compone, de parte a parte, sobre una economía que constituye lo lingüístico bajo el signo de una heteronomía. Vale decir, presupone, y es ahí donde construye todo su planteamiento, que el lenguaje no se da a sí mismo su ley; o bien, que no lo hace del todo, e incluso, que si acaso es capaz de tal cosa, no es ese el funcionamiento que le corresponde. Dada su presunta evidencialidad y carácter pre-teórico, no podemos dejar pasar las implicaciones de una frase como esta: «...*el lenguaje tiene por función “decir alguna cosa”*». Esta proposición hace al lenguaje completamente dependiente de eso otro. Él no funciona sino en la medida en que nos remite a ese otro plano. De manera más o menos directa, pero siempre señalándolo, como su emisario o suplemento, en definitiva, no es él mismo el que

se da, a sí mismo, su ley y valor. Él vale en tanto dice y dice en esta relación de suplantación. Se nos impele, de esta manera, a considerarlo como condicionado por un trasfondo que efectiva y radicalmente, lo trasciende para dotarle de un sentido que es el suyo pero que él no puede o debe, darse a sí mismo. Todo girará, pues, en torno de la manera en que dicho trasfondo condiciona el lenguaje en tanto se erige en condición del sentido. Los modos de dicho condicionamiento aun habrán de ser determinados. Con todo, desde el momento en que la «actividad del lenguaje» aparece determinada como una relación imprescindible entre éste y su trasfondo, los términos de esta heteronomía, así como su exigencia problemática y programática, ya se encuentran elaborados.

Pronto se comprende que esta heteronomía no es otra cosa que la economía que subyace a una *lógica de la etiqueta*. Ésta retoma sus rasgos para resolver la cuestión del condicionamiento mediante el postulado de una linealidad absoluta que determina al «lenguaje mismo» en una suerte de relación especular con eso otro que lo trasciende. Por lo mismo, que la fuerza *evidencial* que tendrían los «fenómenos de etiquetaje» en tanto cosa dada, también podría capitalizarse en favor de ella. ¿Qué es el concepto de *información* desde el cual se introducen sus ejemplos, sino la versión secular o pragmatista del trasfondo? ¿Qué es su determinación como *vehículo* sino la postulación de un condicionamiento pleno? Todo esto sugiere que si bien Culioli rechaza este tipo de solución a-problemática, habrá de mantenerse muy cerca de esta formulación clásica de la significación y su problema. Ello parece confirmarse en las siguientes líneas:

Todo lo que he querido decir es que no se podía simplificar la actividad de lenguaje reduciendo el lenguaje a un instrumento, la enunciación al intercambio de informaciones unívocas, estabilizadas y calibradas entre dos sujetos que estarían preajustados para que el intercambio sea un éxito sin tropiezos y sin falla. Pero nunca dije que la lingüística se ocupara de todo lo que no era eso, en el sentido en que usted lo ha inferido. Retomemos sus ejemplos: decir que usted cumple una actividad significativa cuando acaricia un gato me parece un verdadero juego de palabras sobre la palabra «significante». Y cuando dice que es significativo para el gato, usted se adelanta demasiado. Sin entrar en una teoría de la significación, diría simplemente que me niego confundir la actividad significativa entre enunciadorees con cualquier interacción regida por un principio que escapa a la *relación* [entre la] *configuración de marcadores* [y las] *operaciones de representación*. La actividad de lenguaje es significativa en la medida en que un enunciador produce formas para que sean reconocidas como interpretables. Y estas formas son definitivamente sonoras (o gráficas) (Culioli 2010e:103; cursivas propias).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sin duda, este pasaje alberga una serie de indicios que nos podrían decir mucho sobre la posición teórica de Culioli. Algunas de las preguntas que podrían formularse en este sentido son: ¿Qué subyace a la proscripción de lo animal del campo de la significación? ¿Qué quiere

Atendamos, en primer lugar, el gesto general. El autor se ve obligado a rectificar su posición ante un ejemplo que deviene impertinente en la medida en que tergiversa una comprensión teórica de la significación. Culioli no puede o quiere, adentrarse en la elaboración de ésta; nos ofrece, sin embargo, un esbozo general. Quizá no aquello que la significación es, precisamente, pero sí aquello que no puede dejar de ser; digamos, aquello a lo que ella, en todo caso, no escapa: una relación –aún por determinar– entre *configuración de marcadores y operaciones de representación*.

Ameritaría detenerse en los términos que formulan esta relación. Baste con recuperar que ellos se oponen mediante una frontera marcada por lo que Culioli conceptualiza como una diferencia de nivel en la representación (*cfr.* 2010b:113). Entre ellos hay, en consecuencia, heterogeneidad; no se mezclan, ni se dejan confundir. No obstante, existe cierta interacción, según la cual, las *configuraciones de marcadores* se comportan como *la huella de las operaciones*.<sup>3</sup>

Esta relación es, entonces, a un tiempo heterogénea y heterónoma. A la manera de lo que ya nos había dado a leer Benveniste, aquí el lenguaje –tomado en su significación– se articula sobre una estructura estratificada y jerarquizada, donde es comprendido bajo el condicionamiento de algo que le subyace sin ser él mismo. Así, la cuestión de la interacción con el gato tergiversará todo el asunto, en la medida en que ignora que si bien no podemos caer en las reducciones clásicas, la significación no puede concebirse más allá de estos márgenes. Esto es, que si bien no podemos caer en una *lógica de la etiqueta* que asuma un condicionamiento pleno, garantizando y determinando de antemano, la relación del lenguaje con su otro, ello no debe llevarnos a negar esta relación.

## 2. La noción, su centro y dominio

Si no se encuentra ya dada, digamos, si no está ya garantizada y determinada, ¿cómo es posible esta puesta en relación que es la significación? En términos generales, tal es la pregunta que la *noción* intentará responder. Aquí jugará un doble papel. De un lado, intentará dar cuenta de aquello que funciona como

---

decir aquí *juego de palabras* y cómo leer el papel que juega en el argumento? ¿Qué hace que las formas sean *definitivamente* sonoras y hasta donde podemos leer la inscripción de lo gráfico entre paréntesis como un síntoma? Lamentablemente, aquí no poseemos el espacio para hacer una lectura que vaya más allá del espectro preciso de nuestro tema.

<sup>3</sup> Cabe señalar que en este punto no pretendo adentrarme en una discusión sobre la noción de operación, la cual, en definitiva, requeriría un espacio considerable (*vid.* para un panorama de la cuestión Bitonte 2009). Sin embargo, ateniéndome a lo consignado en Culioli 2010b:113 parece seguro afirmar que cuando Culioli plantea que en el nivel 2 encontramos la huella de lo que sucede en el nivel 1 (*cfr.* Culioli 2010e: 84) puede leerse que las configuraciones de marcadores son la huella de las operaciones.

trasfondo; es decir, de esa «cosa» que se dice y se juega en la interacción lingüística. «Llamaremos *noción* a ese haz de propiedades físico-culturales que aprehendemos a través de nuestra actividad enunciativa de producción y comprensión de enunciados. Un enunciado es un acontecimiento que ajusta las representaciones de un hablante a las de un interlocutor por medio de la huella que lo materializa» (Culioli 2010c:121). Se trata, pues, de aquello que se aprehende *a través* de un enunciado; a un tiempo, tanto eso que en la producción de éste se mediatiza y materializa, como eso que, merced de la huella material, es reconocido en la comprensión. Del otro lado, ésta se ocupará de la forma y modos de relación entre esto y el lenguaje comprendido en su materialidad. «Cómo he dicho hace un momento, no existe una relación de etiquetamiento entre palabras y conceptos, sino lo que he llamado *noción*, que se puede llamar también, eventualmente, “representación estructurada”» (Culioli 2010d:187). Así, *noción* señala tanto aquello que subyace a la materialidad lingüística, como la relación misma que dicha materialidad entabla con esa «cosa».

La *noción* se sitúa en la articulación de lo (meta)lingüístico y lo no lingüístico, en un nivel de representación híbrido:

-Por un lado, se trata de una forma de representación no lingüística, ligada al estado de conocimiento y a la actividad de elaboración de experiencias propia de cada persona. En este nivel hay lugar para cadenas de asociaciones semánticas donde tenemos “racimos” de propiedades establecidas por la experiencia, almacenadas y elaboradas en formas diversas [...]. Esta ramificación de propiedades que se organizan unas en relación a otras en función de factores físicos, culturales, antropológicos, establecen lo que yo llamo un *dominio nocional*. Es una representación sin materialidad, o más bien, cuya materialidad es inaccesible para el lingüista. Por consiguiente, las nociones no se corresponden directamente con ítems léxicos.

-Por otro lado, se trata de la primera etapa de una representación metalingüística. [...] La *noción* se presenta en este nivel:

a) como *insecable* es decir, como no fragmentada, tomada en bloque (característica del trabajo en intención);

b) como *no saturada*, remitiendo así a un esquema predicativo a la espera de una instanciación que traería aparejada necesariamente la construcción de una ocurrencia-de-P (Culioli 2010c:121-2).

En concordancia con lo anterior, este pasaje presenta la *noción* escindida entre dos órdenes. Se postula que ella participa de ambos, siendo tanto (meta) lingüística como no-lingüística, para articular un constructo híbrido. Dicha duplicidad estaría exigida por la necesidad de atender la estructura estratificada de la significación. No obstante, tan pronto nos adentramos en la exposición de cada una de estas facetas, podemos notar que entre ellas se da una suerte de repetición o reiteración que introduce cierta complejidad. Si atendemos el

primer «lado» –que corresponde a lo no-lingüístico– encontramos una vaga referencia a formas de asociación («cadenas», «racimos») que se dan en el nivel de la experiencia y responden a factores diversos. Mas, *stricto sensu*, lo único que se especifica en este punto es que todo ello participa de una naturaleza que es «inaccesible para el lingüista» y, por lo mismo, que no supone continuidad, ni se corresponde *directamente* con el orden de lo léxico. Se trata, entonces, de una determinación fundamentalmente negativa. Una suerte de interdicto requerido por la estratificación misma, donde se estipula que tomada en su carácter no-lingüístico, de la *noción* no se puede afirmar nada más allá de su diferencia o alteridad, con respecto a lo lingüístico. En el «otro lado» de la *noción*, por su parte, hallamos la inscripción de dos cualidades; aquí, ella se afirma tanto *insecable*, como *no-saturada*. De tal suerte que todo sucede como si tomada en su carácter (meta)lingüístico, ésta ignorase y superase, la interdicción formulada en lo no-lingüístico. Sin embargo, los dos rasgos que aquí se consignan no hacen sino retomar dicha interdicción: *insecable*, la *noción* se presenta como unidad cohesiva e indiferenciada, esto es, como lo opuesto a lo léxico en tanto orden múltiple y diferenciado; *no-saturada*, dicha unidad se presenta como la posibilidad o apertura de un movimiento de instanciación, por lo tanto, como aquello que se presupone, sin confundirse, –esto es, en un orden cualitativamente distinto– en un movimiento de fragmentación que da origen a lo léxico. En otras palabras, estas dos cualidades postulan una unidad indiferenciada que se estipula condición de posibilidad para la conformación diferencial de lo léxico. Así, ellas articulan la relación entre el plano no-lingüístico y el lingüístico, en el único punto donde la interdicción misma lo permite: su alteridad. El primero se conceptualiza como lo que el segundo *ya* no es y mediante esta construcción en negativo, la relación se entabla como la negación que supone el paso de lo posible a lo actualizado. *Noción* no es, pues, unas veces la relación y otras la «cosa» con la cual ésta se entabla; no se trata de una sobrecarga del término o de una falta de rigor en su manejo. Dado que la negación es tanto la relación, como la condición de aquello otro con lo cual se entabla, en la *noción* esa «cosa» no se deja distinguir de la relación misma. De ella sólo conocemos su alteridad desde la perspectiva de la materialidad del lenguaje, por tanto, sólo tomada en su articulación y relación con ésta.

El problema en este punto es cómo precisar esa unidad cohesiva que, por así decirlo, se encuentra ausente en la fragmentación propia de lo léxico. En la medida en que sólo poseemos un acceso indirecto, dicho trasfondo sólo puede surgir en los intersticios que describen en negativo las instancias concretas.<sup>4</sup> Dicho de otra manera, este fondo indiferenciado se construye *en proyección*. Se da como el resultado de una multiplicidad de determinaciones a partir de las cuales se puede figurar un espacio de posibilidad que las agrupa. De acuerdo

<sup>4</sup> «Concreto» se usa aquí en el sentido de determinado sin distinguir entre una determinación formal/ideal y una empírico/fáctica.

con el autor, un proceso de agrupación/figuración tal, se da de la siguiente manera:

Nos damos cuenta entonces de que primero hemos interiorizado todo un conjunto de propiedades. Y ¿qué hacemos? Tomamos la *apertura*, es decir que **no** introducimos una propiedad diferencial, como si homogeneizáramos, de tal forma que decimos: la noción remite a objetos que tienen tal propiedad y no nos ocupamos de objetos que además tendrían otra propiedad. Naturalmente, para decir que tienen la misma propiedad, uno tiene que haberlos sometido a **comparación** con otros objetos, y haber dicho: haremos abstracción de sus diferencias. Al tomar la apertura del dominio, no se ha introducido un corte que haría que tuviéramos una zona donde se diga: «esto tiene tal propiedad» y del otro lado «esto no tiene más tal propiedad». **Lo abierto así considerado es, necesariamente, un abierto centrado: siempre hay un atractor, un centro organizador, que hace que, justamente, todo se organice en relación a un tipo. Lo que permite que, según los casos, uno diga: «sí, esto sigue perteneciendo al dominio de los objetos que tienen esta propiedad», o uno pueda agregar, construyendo un gradiente: »más o menos». De hecho, siempre hay un centro que representa un objeto real o un objeto típico que desempeña el papel de organizador, aunque ese objeto típico no exista más que como regulador** (Culioli 2010d:189; el destacado es propio).<sup>5</sup>

Tenemos, entonces, que ante un conjunto dado se procede por *apertura*. Se operan una serie de comparaciones en las que se hace «abstracción de las diferencias» para focalizar el punto donde una diversidad de instancias se muestran homogéneas. Este proceso de identificación no conoce (todavía) una «zona» de diferenciación que establezca un corte. Por tanto, una instancia es tomada aquí solamente en lo que de ella puede reducirse (o abstraerse) a una forma de identidad. Así, al suspender las diferencias y privilegiar las posibilidades identitarias, el dominio se erige en un mecanismo inclusivo. Culioli nos dice: «Llevamos lo desconocido a lo conocido, construimos en relación a un *centro organizador...*» (2010c:123; cursivas mías) señalando que este proceso de identificación inclusiva, resulta en y tiene como presupuesto operativo, el postulado de una identidad ideal que ejerciéndose como criterio de inclusión, organiza la totalidad del dominio –esto es, su unidad cohesiva– y adquiere una

---

<sup>5</sup> En definitiva, esto no constituye un tratamiento riguroso de dicho proceso; en su lugar, aquí encontramos algo que se aproxima más a una reconstrucción psicologista del proceder de un sujeto dado, la cual bien podría adelantarse de forma provisional o en un tono conjetural. A pesar de ello, estas líneas tienen la ventaja de ofrecernos un esbozo detallado de la manera en que Culioli comprende este proceso de estructuración que resulta en una noción, cosa que no encontramos en otros textos. Si ello se corresponde a la acción (consciente o no) de un sujeto o en general a algo del orden de lo psicológico, es una cuestión que habrá de abordarse en un segundo momento.

función nuclear. De esta manera, al tomar la «apertura del dominio», actualizamos una estrategia de homogeneización totalizante que tiene la forma de un «abierto centrado». Es preciso enfatizar que este *centro organizador* surge como una necesidad del proceso de identificación que constituye la apertura. En consecuencia, que sin importar si hay una determinación que encarne la identidad que se postula como criterio de inclusión, ésta surge en cada caso, como figura de la función reguladora que ejerce el conjunto mismo tomado en su conjunción.

Ahora bien, el centro que aquí se esboza de forma un tanto apresurada, conoce dos modos disímiles de ejercerse como organizador/regulador: el *tipo* y el *atractor*. Estos habilitarán la afirmación primaria de pertenencia (ese «sí, esto sigue perteneciendo al dominio...») y, en un segundo momento, la posibilidad *gradiente* como medida de ésta.

En el primero de estos modos, la apertura del dominio se conceptualiza como una puesta en relación con un punto de referencia que es, propiamente, lo que se denomina *tipo*. Este *tipo* actúa como una *ocurrencia representativa* que se caracteriza por dos propiedades:

- a) es definible, es decir, exhibible enunciativamente. Lo que no implica necesariamente que se la pueda designar, señalar deícticamente;
- b) está en conformidad con una representación. Nos encontramos frente a un rizo [*boucle*]: *P* remite a *ser P*, es decir, a **Clf**: *a partir de una experiencia del mundo se aíslan sus propiedades, que se funden en un representante ejemplar* (Culioli 2010c:124; las cursivas son propias).

De esta manera, si bien tiene la forma de una instancia (en tanto definible), el *tipo* no lo constituye una instancia dada a la que se asigne el privilegio de ocupar el centro. Este puede o no, hacerse coincidir con una instancia concreta, dado que es posible, aunque no necesario, que éste pueda ser señalado deícticamente; sin embargo, el *tipo* mismo supone una suerte de destilación en la que se seleccionan ciertos rasgos para articular un «representante ejemplar». Así, aun cuando se encuentre encarnado por una instancia concreta, ésta no se tomaría en su concreción, sino en tanto definición de una suerte de «forma general» que en su carácter *ejemplar* o *representativo*, esté en condición de abarcar cierta diversidad de concreciones. Por tanto «la relación de una ocurrencia con el *tipo* es del orden de la identificación y se caracteriza por una relación de conformidad» (Culioli 2010a: 150). El *tipo* estipula así la posibilidad general de identificación. Para ser más precisos, él señala su *amplitud*, dado que articula un mecanismo que estipula y regula cómo conformidad, la relación entre la concreción fragmentada de una instancia y lo indiferente de la *noción*. Se trata, en suma, de *lo vacío* del

dominio, el rango en el que un espacio de posibilidad se encuentra capacitado para albergar una concreción, o bien, el rango en el que permanece legítimo hacer la afirmación de pertenencia.

El *atractor*, por su parte, es de una naturaleza y posee un funcionamiento completamente distinto a los del *tipo*.

En este caso se trata de construir un origen que no tiene otra referencia posible que el predicado mismo. En consecuencia, **no es un valor relativo**. Una ocurrencia queda singularizada al máximo por el simple hecho de que sólo puede ser referenciada en relación a ella misma. **Al construir su propio término de referencia, ésta constituye a ese término como un origen absoluto, y se caracteriza por la imposibilidad misma de construir un valor último**. El *atractor* no corresponde a un máximo o a un supremo; no es un punto último: **siempre hay un punto más allá del que se construye**. Es un valor definido con respecto al propio predicado. Es un punto de fuga, no es reversible en relación a otra ocurrencia; es constitutivo de su propio fundamento (Culioli 2010c:125; el destacado es propio).

Mientras que en el *tipo* la apertura del dominio se hace pasar por una puesta en relación, en el *atractor* ésta se efectúa de forma oblicua mediante una singularización absoluta. El *atractor* se concibe como un origen sin «referencia posible», un valor de intensidad tal que no soporta relativización o relación alguna. Es en este sentido en que no se establece como un punto último; no es ni lo máximo ni lo supremo, porque en su originalidad absoluta y auto-suficiente, no admite ni diferenciación, ni diferimiento de sí mismo. En consecuencia, éste sólo puede interactuar con el plano de la instancia en términos de exterioridad. Ya que, considerado como esta plenitud, el *atractor* postula una cabalidad auto-suficiente y auto-referencial que es *a priori* imposible de satisfacer por cualquier instancia en su concreción fragmentaria, al tiempo que estipula la clausura ideal de su campo de posibilidad. En otras palabras, éste no sólo se distingue de toda forma fragmentaria de concreción, sino que no admite ya concreción alguna, en virtud de agotar esta posibilidad *en sí mismo*. De igual forma, en tanto identidad absoluta y cohesiva, éste permanece ajeno al movimiento de identificación mismo, al suponerse una identidad cerrada sobre sí misma que no conoce identificación posible. Así, lejos de participar en la dinámica identitaria, el *atractor* le excede para articular la figura de una unidad ideal que la gobierna. Es un exceso que desfonda la totalidad por su centro para erigir *lo uno* de la unificación que aquí se opera; digamos, lo total que la totalidad *ya no es o todavía no es, pero hacía lo cual tiende*.

Así, desde esta posición de exterioridad, el *atractor* se ejerce como una fuerza que hace trabajar al *tipo*. Por ello Culioli escribe: «el *tipo* induce un

funcionamiento de índole “todo o nada”, el *atractor* introduce lo continuo, la orientación hacia el centro o hacia el exterior» (Culioli 2010a:150). Entendámonos, si hemos dicho que el *tipo* señala la posibilidad general de una conformidad entre lo fragmentario de la instancia y lo indiferente de la *noción*, debemos afirmar que el *atractor* señala lo fragmentario de la primera en su diferencia con la unidad de la totalidad que se formula en la segunda. De esta manera se re-introduce la concreción que el *tipo* destila para habilitar la *amplitud*. Si nos limitáramos a esa función «todo o nada» del *tipo*, el dominio no sería considerado más allá de su *amplitud* como posibilidad de totalización. Mas, cuando el *atractor* introduce la distinción de cada instancia concreta en relación con la totalidad en la que participa, esa forma vacía adquiere cuerpo y la posibilidad de totalización se actualiza en totalidad por la acción oblicua de lo total ideal. Es así como el *atractor* introduce lo continuo en *lo vacío* del *tipo* al permitirnos pensar lo que en esa *amplitud* se da. Y lo hace, precisamente, al orientar ese espacio que el rango estipula, elaborándolo como una extensión, merced de la unión que resulta de un esquema de interdependencia. Esto es, al habilitarnos para fijar la posición de cada instancia *al interior* del rango, en razón de hacer surgir su distinción *en relación* con lo absoluto que postula y, mediante ésta, con cada instancia igualmente posicionada *en la amplitud*, y con esa extensión que la abarca tomada como totalidad. Así, «toda ocurrencia, en tanto ocurrencia de una noción, está construida por **adecuación** (gradiente) con respecto al *atractor*» (Culioli 2010a:154; el destacado es propio). Lo que significa que la instanciación que da lugar a cada instancia se comprende como producida por la fuerza que el *atractor* ejerce, o bien, que una instancia sólo se da como determinación de una posición precisa al interior del rango y por tanto, merced de la distinción que el *atractor* habilita al marcar la diferencia entre la instancia/fragmento y la cabalidad de la totalidad. Debemos notar, en este punto, que el *atractor* se ocupa menos de marcar esa diferencia que constituye lo fragmentario de la instancia, que de integrar ésta a la totalidad como fragmento-de-un-todo. Vale decir, que en lugar de reiterar la diferencia que sustrae la instancia de la unidad cohesiva del todo, este opera subsumiéndola a su identidad absoluta. Es así que la instancia se construye por *adecuación* y no por *diferenciación*, esto es, sólo en tanto su diferencia se inscribe en un gradiente que le capitaliza como medida de su igualdad con respecto al absoluto.

En rigor, estos dos modos de organización/regulación son operativamente inseparables. Mientras el *tipo* estipula la posibilidad general de identificación, en tanto rango de acción legítima de una afirmación de pertenencia, el *atractor* nos habilita a actualizar esa posibilidad, en tanto introduce la medida de igualdad que da su forma precisa a cada afirmación legítima. Es sólo en la articulación de ambos que se da la centralidad del centro que opera en la apertura del dominio «y lo interesante es que se puede mostrar que del otro lado habrá un *exterior*» (Culioli 2010d:190). En efecto, al proceso inclusivo de identificación que resulta en el centro, le sigue el advenimiento de una zona de

diferenciación que organizará su clausura. «Construiremos una *frontera*: es decir, lo que tiene la propiedad “P” **y al mismo tiempo la propiedad alterada, que hace que ya no sea más totalmente “P”**, que eso no tenga la propiedad “P”, pero no sea totalmente exterior» (Culioli 2010d:190; el destacado es propio). Esta zona de diferenciación o *frontera*, se da como consecuencia del mismo procedimiento que reintroduciendo lo distinto de la instancia, origina la extensión. Si bien, en un primer momento, esa distinción es subsumida por el *atractor* para pensar lo que en ella es (como) el absoluto, aquí se enfoca lo que *ya no* es éste. Esto es, lo que limita esa centralidad autorreferente para someterla a fragmentación. Pero nos encontramos ante un gesto complejo. Al comprender la *frontera* como la simultaneidad de dos propiedades, ésta se conceptualiza mediante los parámetros de aquello que debería afectar. Aquí, la no-pertenencia que delimitaría el centro, se estipula como una otra pertenencia y la *frontera* se perfila como el espacio donde se entrecruzan, por así decirlo, las zonas de influencia de dos centros.

De hecho, hay un organizador-atractor que nos da un alto grado y que nos permitirá eventualmente construir un valor por excelencia, **y con respecto a esto**, construiremos un exterior y una frontera, ya sea esta frontera un umbral o zona de alteración, de transformación. Vemos que cuando se toma el complementario, en este caso el complementario de *día*, obtenemos *noche*. De hecho se construye lo cerrado, es decir lo abierto + la frontera, y esto da el *día-día* + el *día-noche*; *se construye entonces el complementario que es la noche* (Culioli 2010d:192; el destacado es propio).

Es, pues, en este sentido que toda *frontera* se construye siempre *con respecto a* un *atractor* en tanto valor absoluto. Si tomamos al día como un valor tal (*día-día*) y nos desplazamos hacia una forma de no correspondencia para consigo, esto es, a una zona fronteriza donde surge aquello que *ya no* es totalmente día (*día-x*), este *ya no* tiende de nuevo a un valor absoluto (*día-noche* → *noche-noche*) para articularse como *frontera* en tanto ejerce el cierre del valor original instituyendo su complementario (*día-día+día-noche=día-[día-noche]-noche*). Así, al considerar la irrupción de un fenómeno de frontera dado, nos vemos re-dirigidos a la centralidad de un (otro) centro, en tanto estamos obligados a pensar toda posición precisa como centralmente determinada. Tal unilateralidad de la *frontera*, digamos, este (re)encontrarse siempre del lado del centro, es el término necesario de un pensamiento que concibe todo espacio como instituido y regulado por un centro. El *dominio* no surge más que en este punto: cuando el espacio habilitado por la *apertura*, se comprende cabalmente dominado, digamos, por todos sus flancos, por la centralidad de un centro que, de uno u otro lado, es siempre el suyo; esto es, que siempre afirma una pertenencia y opera una regulación.

### 3. Sobre la verdad de/en la significación: a manera de conclusión

Con base en lo anterior, parece seguro afirmar que la *noción* satisface exitosamente la necesidad de establecer teóricamente la naturaleza relacional de la significación. En efecto, aquí la puesta en relación se determina como la adquisición de una posición, y la *noción* no es sino la elaboración teórica de un espacio centrado como tal posibilidad. Sin embargo, no es del todo claro que esto se logre desentender de cierta univocidad primigenia del lenguaje. Existen por lo menos dos puntos donde el planteamiento es sospechoso en este sentido:

a) La persistencia de un esquema estratificado y jerarquizado. Como ya se ha señalado, Culioli declara explícitamente que no aceptaría una teoría de la significación que ignore la necesidad de entender ésta como una relación entre ámbitos o elementos heterogéneos que entablen entre sí una relación heterónoma. Podría argumentarse, no obstante, que en tanto su planteamiento de la *noción* asume la imposibilidad de acceder directamente al plano no-lingüístico, éste renuncia a remontar la heterogeneidad y, en esa medida, a implementar un esquema heterónimo. En efecto, dado que en la *noción* esa «cosa» que subyace al lenguaje es tomada solamente en su alteridad y, por tanto, determinada como la forma de la relación que, a su vez, se encuentra determinada como la totalidad que resulta de la dinámica interrelacional, todo sucede como si aquí lidiásemos con un aparato que se limita a trabajar la puesta en relación sobre materialidad del lenguaje. Cabe señalar, por lo demás, que ésta es una estrategia que reconoce y asume, una limitación epistemológica que es comúnmente ignorada por la lingüística en general. No obstante, este mérito no debe confundirse ni con una disolución de la estratificación, ni con una renuncia a la jerarquización. Al contrario, esta es una estrategia que se inscribe en una comprensión radical de la estratificación, al entender que ésta instituye una interdicción en sí misma insalvable; así mismo, se trata de una estrategia que asume la premisa de una jerarquía, al formularse con la directriz epistémica de recuperar aquello que en la interdicción se nos escapa. Esto es algo que no podemos perder de vista: a pesar de insistir continuamente en que la relación entre lo no-lingüístico y lo lingüístico, le está vedada al lingüista, Culioli nunca negará que la pretensión epistémica sea reconstruir o «simular», en un plano donde nos sea asequible, aquello que sucediendo entre ellos condiciona lo que encontramos en el segundo (cf. Culioli 2010e:85; 2010b:113). De esta manera, la heteronomía que subyace a todo planteamiento univocista parece subsistir de alguna manera. No se trata, por cierto, de una heteronomía que garantice ya de antemano la correspondencia unívoca entre el «lenguaje mismo» y su otro, pero sí una que al mantenerse intrínsecamente ligada al primero, sostendrá cierto horizonte de posibilidad para ésta.

b) La preeminencia de la centralidad del centro. Hemos visto de qué manera el planteamiento de la *noción* es, *grosso modo*, el desarrollo de un pensamiento sobre la institución y regulación de espacios centrados. Este hecho se encuentra estrechamente ligado al supuesto de que la estructuración de una *noción*

responde en principio a una operación de identificación y, en consecuencia, que la forma primaria de una relación de significación es la identidad. Ello es significativo, ya que en la medida en que el centro se comprende como el privilegio mismo de los procesos de identificación, éste parece repetir aquello que siendo tan claro al hablante, como al lingüista, llevaba a plantear la heteronomía: la certeza de que al hablar, lo que hacemos es *decir alguna cosa*. Tal como se muestra en el caso de la frontera, en un *dominio nocional* todo ítem léxico, en tanto instancia, se encuentra inscrito en la órbita de uno o más centros que habilitan su identificación y regulación. Así, aun cuando no exista la remisión lineal e inequívoca que supone una *lógica de la etiqueta*, siempre es posible, en mayor o menor medida, hacer remitir el ítem a una –o más– formas de identidad claras y distintas. Esto es, siempre es posible, en alguna medida, dar cuenta de aquello con lo cual se identifica, por tanto, de aquello que él dice. El centro garantiza, pues, que al decir algo digamos *alguna cosa*, pero esta cosa no se distingue del «lenguaje mismo». Vale decir, no es esa cosa que viene como un otro a ser articulada en el lenguaje, sino el lenguaje mismo en tanto produce un efecto de posición. Distinguimos, así, cierta forma de univocidad; una que consignaría la igualdad de la instancia para con el centro, esto es, del lenguaje respecto de sí mismo. Esta no es una univocidad absoluta, dada o explicitada de antemano por algo así como un código. No está en la base –para decirlo con Culioli–, sino que se *produce* en el posicionamiento mismo. Es, no obstante, una univocidad general, digamos, la posibilidad de una univocidad conquistable en la medida en que reconociendo esa producción, se determine una posición precisa al interior del *dominio nocional*.

Ahora bien, nada de lo señalado sobre estos puntos podría autorizar a afirmar que la reelaboración hecha por Culioli de la significación caiga en la simpleza de esos esquemas que ven en ésta una relación término a término, lineal y/o transparente, ya sea de hecho o de derecho. Y, en definitiva, tampoco bastarían para pensar que –a pesar de ello– termine por recomponer, en otro grado de complejidad, lo mismo que ellos pretenden; a saber, determinar al lenguaje como una suerte de instrumento, la enunciación como un aparato calibrado que traspasa información, etc. No obstante, en la medida en que el centro garantice que al decir algo digamos precisamente *alguna cosa* y, como directriz epistémica, la heteronomía sostenga que el lenguaje tiene como función decir algo que no es él mismo, se mantiene abierta la posibilidad, el programa e incluso la promesa, de que esa *cosa lingüística* supla esa no-lingüística que es *su* función decir. La diferencia entre ellas es, sin duda, efectiva, mas, a pesar de ello o precisamente por ello, se prestan a la operación de un reconocimiento que encuentre la una en la otra en virtud de su alteridad. Aquí estamos ante una univocidad primigenia –en el sentido de originaria– que se realiza como *superación* –en un sentido hegeliano– de la diferencia en el reconocimiento. Un reconocimiento que, insistiremos en ello, se hace posible por la dinámica identitaria del centro y se encuentra programado por la directriz que impone la heteronomía.

¿Es acaso imputable sostener esta forma de univocidad? Una univocidad que en tanto conquistable no incurre en una reducción del lenguaje, en una proscripción del error, que no ignora las franjas metafóricas, etc. Bien puede ser que imputarle sostener una univocidad general a la lingüística no se sostenga; no sólo, ni principalmente, porque suponga exigirle una sutileza que quizá no le corresponde, sino porque su defensa parece co-sustancial a su empresa.

Querer hacer lingüística de pronto apoyándose, por ejemplo, en intuiciones de tipo hermenéutico [...], creo que eso no se sostiene. Es cierto, siempre se puede hablar como sujeto que, delante de un texto, tiene tal visión de las cosas y que *da testimonio*. Muy bien, lo acepto. *Pero entonces cualquier texto es un disparador que lleva a decir lo que se piensa de él*. Como lingüista, en cambio –al menos en la concepción ampliamente compartida que estoy describiendo aquí– debo **necesariamente** no utilizar la forma textual como un simple disparador, un soporte, sino *como algo que contiene los fundamentos mismos de lo que me permitirá desarrollar, eventualmente, esta actividad de interpretación, glosas o paráfrasis* (Culioli 2010e: 87; el destacado es propio).

En efecto, el sujeto siempre podrá dar testimonio –tal es su prerrogativa–, sin embargo, del testimonio no se hace ciencia. Y sí la lingüística ha de aspirar a este estatus, esto es, si ha de pretender una pertinencia epistémica que se establece bajo los criterios de universalidad, objetividad y verdad, deberá fundamentar y fundamentarse en su objeto. Deberá, en suma, dar cuenta de su estatus objetivo, de la posibilidad misma de hacer un tratamiento unívoco de éste para que pueda devenir objeto de conocimiento. Mas, para que esta fundamentación sea posible, para que siquiera sea exigible, el lenguaje en general –más allá de la sospechosa distinción entre lenguaje natural y artificial– requiere ser capaz de la univocidad que este ideal de científicidad demanda; vale decir, requiere tener ya en su origen esta univocidad. En virtud de esta circularidad, producto de «la singularidad de la lengua entre todos los objetos de la ciencia» (Benveniste 1985b:50), toda investigación que pretenda enunciar la verdad de la significación, deberá ya haber asumido la verdad en la significación y, por tanto, haber poseído desde el principio lo que pretende conquistar: esta forma primigenia de univocidad. De lo contrario, no sólo deberá abandonar la pretensión de científicidad, sino, en definitiva, todo un ideal de verdad. Es posible, no obstante, que precisamente por esta singularidad, una reflexión sobre la significación demande para sí la crítica de conceptos como ciencia y verdad. ■

## REFERENCIAS

BENVENISTE Émile

(1985a) *Problemas de Lingüística General I*, (vers. esp. de Juan Almela), México: Siglo XXI.

(1985b) *Problemas de Lingüística General II* (vers. esp. de Juan Almela), México: Siglo XXI.

BITONTE María Elena

2009 «Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman» en *Figuraciones* [en línea], diciembre, 6, (citado 11 de noviembre de 2011), disponible en <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idn=6&idr=45>>

CULIOLI Antoine

(2010a) «Cantidad y calidad en el enunciado exclamativo», en CULIOLI Antoine, 2010f: 147-60.

(2010b) «Estabilidad y deformabilidad en Lingüística», en CULIOLI Antoine, 2010f:111-19.

(2010c) «Estructuración de una noción y tipología léxica. A propósito de la distinción *denso, discreto, compacto*», en CULIOLI Antoine, 2010f: 121-8.

(2010d) «La frontera», en CULIOLI Antoine, 2010f: 185-93.

(2010e) «La Lingüística: de lo empírico a lo formal», en CULIOLI Antoine, 2010f:69-110.

(2010 f) *Escritos* (FISHER Sophie, VERON Eliseo comp. prol. y postfacio; trad. esp. VARELA, Lía; BERMUDEZ Nicolas, edición), Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

*NOTA*

---

## Resignado azul o de una imposible divisibilidad

HUMBERTO TITTARELLI  
CISM  
R. Argentina  
✉

Inscriptos en la cultura globalizada del «relleno», la existencia, hoy, es búsqueda y producción de rellenos. Automatas bulímicos con horror al vacío y en el fervor de habitar los plenos de toda situación, nos comemos la nada y el mundo pasa a quedar totalmente realizado.

Hacerse visible y encontrar en los consumos esa posibilidad de un *existir estabilizado*. Hacerse *visible* en la aldea global, es pasión e imperativo, lucha y conquista del único horizonte deseable, estar *unificado* en esa única consistencia.

¿Cuánto se tiene que consumir para cobrar visibilidad? ¿Y, qué implica existir bajo la acción estructurante de ese «uno-único-consistente»?

Asistimos a la producción de sujetos-sujetados con incapacidad de abstenerse y pánico por perder visibilidad. El menú de este amo es la desmesura del objeto, canibalismo del objeto e *indiferencia por el semejante*.

A continuación intentaré darle nombre a esas persistencias que habitan la cultura, persistencias que se erigen como los nuevos fundamentos que organizan y distribuyen un meta-texto con capacidad de clausura y congelamiento identitario. La experiencia humana ha sido domeñada por estas constricciones, pesadez de un mundo con imposibilidad y pereza por perforar estos saberes y hábitos consagrados, verdaderas imposiciones discursivas que unificaron y totalizaron la vida.

A saber:

1. *Pensamiento de la finitud*: ser atrapado en su cuerpo, soldado a su animalidad biológica finita.
2. *Individuo*: culto por un ser indivisible que reposa en la unicidad.

3. *Resistencia al vacío*: Ser (*Sein*) que busca permanentes plenos y estabilizaciones/estabilizadores.

4. *Acción estructurante del uno-único*: abolición de multiplicidades posibles.

Los saberes y prácticas consagradas que dieron nacimiento a un sujeto consistente y no divisible, son expresión del triunfo interesado de una propagandística orientada a mantener entretenido y unificado al «colectivo». El fundamento que exalta el *cuidado supremo de lo biológico y la protección de todo particularismo avistable*. El cuerpo ha dejado de ser soporte de formalizaciones subjetivas, enclave de múltiples posibles y que hoy encarna un fin en sí mismo. El cuidado de lo biológico como centralidad, disciplina biopolítica que formaliza en un cuerpo el destino del ser, gestando un campo de sobrevivientes adaptados, serializados, verdaderos simulacros de libertad y de «democracia».

La tecno-ciencia ha aportado lo suyo para intervenir sobre ese cuerpo biopolítico, a través de consensos marquetineros, mediáticamente sacralizados, gestando sociedades de drogas rápidas que anulan el tiempo histórico del conflicto social y/o individual y que, además, ponen de moda el *drogado preventivo*.

### La salud de los porcinos

Cuando Odiseo logra romper el hechizo de Circe y se dirige a sus valientes compañeros de ruta, descubre asombrado todo el poder del «chiquero», la fascinación del rebaño: no quieren seguirlo, no quieren volver a pensar, más aún, resisten a volver a luchar. Ésta morada, estabilizadora para ellos, devino captura mortífera y desde entonces solo reposan en esa unicidad. Se los observa satisfechos y estables y, ciertamente, podríamos decir que los porcinos gozan de buena salud. Un hábito es un mundo y cada mundo tiene su imposición discursiva muda y opera silenciosa en sus consensos, efectiva en su poder aglutinante. El concepto de salud hoy, se organiza alrededor de un único significado. El imperativo es claro: sólo serás un *cuerpo*: cuerpo preocupado, cuerpo calculable, cuerpo atlético, cuerpo estético, cuerpo protésico, cuerpo artefacto biológico: envase adánico, fatalmente colmado. ¿Pero, gozamos de esta buena salud? La respuesta sería: «Sí, gozamos». Aún cuando aquella «singularidad posible» ha quedado *decidida* en el ejercicio diseminado de tantos particularismos.

Toda propuesta propositiva de vida que no exceda este efecto estructurante, es pura resignación humana a lo que hay, sobrevivencia humana («demasiado humana») y postmoderna. Por todo ello es necesario desmontar los fundamentos de estas persistencias, para *relocalizar al humano viviente en toda la potencia de su divisibilidad* (pues, nada es más divisible que un

individuo)<sup>1</sup>; *en el vacío* como instancia sustractiva reordenadora (condición de posibilidad de toda estructura para que pueda funcionar adecuada y productivamente) de un ser que se resista a quedar soldado a su biología finita, para renacer en la potencia infinita de su pensamiento.

«(...) el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo»(Calvino 1988 (1989): 24).<sup>2</sup> Y además, el peso de la materia puede anularse por el hecho de que «los materiales del simulacro humano, pueden ser muchos e intercambiables» (Ibíd.:28). La prueba de que en el universo siempre cabe el «desorden» entendido como «otra complejidad».

Alterar, afectar, discontinuar el puro despliegue de lo mismo, significa atravesar el umbral de la identidad y de la representación perpetua, significa el pronunciamiento singular de «una vida concebida como invención infinita». Subjetivarnos querrá decir, por tanto, *poder decidir algo nuevo en el interior de la estructura*, para ser creadores de posibilidades que resistan el determinismo y la manipulación de ser decididos. Hay que crear esa inmortalidad, esa otra salud que es definitivamente «pensamiento de la emancipación».

### **A modo de conclusión: Borges y los tigres azules**

La contrapartida de esa inmortalidad sería, precisamente, el «*habitus*» de todo colectivo, su mundo:

Al término de un mes comprendí que el caos era inextricable. Ahí estaban indómitos los discos y la perpetua tentación de tocarlos (...)

No dormí la noche del 10 de febrero. Al cabo de una caminata que me llevó hasta el alba, traspuse los portales de la mezquita de Wazil Khan. Era la hora en que la luz no ha revelado aún los colores. No había un alma en el patio. Sin saber por qué, hundí las manos en el agua de la cisterna. Ya en el recinto, pensé que Dios y Alá son dos nombres de un solo Ser inconcebible y le pedí en voz alta que me librara de mi carga. Inmóvil, aguardé una contestación.

No oí los pasos, pero una voz cercana me dijo:

(...)

—Una limosna, Protector de los Pobres.

Busqué, y le respondí:

—No tengo una sola moneda.

—Tienes muchas —fue la contestación.

---

<sup>1</sup> «Infinitas potencias imprevisibles» diría Lucrecio en *De rerum natura* (cfr. *De la naturaleza de las cosas* [1918]).

<sup>2</sup> Véase Ovidio, *Tristia* [1992]; *Metamorfosis* [2008].

En mi bolsillo derecho estaban las piedras. Saqué una y la dejé caer en la mano hueca. No se oyó el menor ruido.

—Tienes que darme todas —me dijo—. El que no ha dado todo no ha dado nada.

Comprendí, y le dije:

—Quiero que sepas que mi limosna puede ser espantosa.

Me contestó:

—Acaso esa limosna es la única que puedo recibir. He pecado.

Dejé caer todas las piedras en la cóncava mano. Cayeron como en el fondo del mar, sin el rumor más leve.

Después me dijo:

—No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo.

No oí los pasos del mendigo ciego ni lo vi perderse en el alba (Borges 1983).

Es decir, con el mundo finito y con una existencia indivisible. 

**REFERENCIAS:**

- BORGES Jorge Luis  
1983 «Tigres azules» en *La memoria de Shakespeare*, Madrid: Alianza.
- CALVINO Italo  
1998 *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti.1988; (tr. esp.: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela, 1989)
- LUCRECIO CARO Tito  
[1918] *De la naturaleza de las cosas* (tr. José Marchena), Madrid: Librería de Hernando y Compañía, [1918])
- OVIDIO NASON Publio  
[1992]. *Tristes; Pónicas*. Madrid: Editorial Gredos.  
[2008] *Metamorfosis. Libros I–V*. Madrid: Editorial Gredos.

*RESEÑAS-NOVEDADES EDITORIALES*

---

## ***De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein***



**Mancuso Hugo R.**

Lugar: Buenos Aires

Editorial: Sb (colección Semiosis)

Páginas: 383

ISBN: 978-987-1256-77-8

Noviembre 2010

Por JOSÉ EMILIO BURUCÚA\*

Creo que este libro se inscribe en un empeño de Hugo Mancuso que viene de lejos; y consiste en presentar al gran público, es decir a un público que va más allá de la especialización en semiótica o lingüística, las figuras de grandes maestros no sólo de esas disciplinas sino del pensamiento filosófico vinculado con el pensamiento filológico y lingüístico del siglo XX, en un sentido muy amplio.

Recuerdo en tal sentido otro texto iluminador de Mancuso, sobre Michail Bachtin publicado por Paidós en 2005 (*Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*); aquel libro y este comparten en buena medida los métodos de estudio, de presentación de los autores y de exposición. La secuencia de cada autoridad se presenta de este modo: primero, el autor del que se trate en su contexto histórico; luego (algo básico para entender cuál ha

\* Disertación en el marco de la presentación de *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, realizada en la 38ª Feria del Libro de Buenos Aires (Ciudad de Buenos Aires, 8 de mayo de 2011, Sala Alfonsina Storni).

sido su gran aporte a la ciencia del lenguaje) el estado del arte que va a ser renovado por el autor de marras antes de su intervención en el campo; luego las nociones creadas, investigadas por la figura que se estudia en su despliegue histórico, obra por obra a veces, cuando cabe hacerlo así en homenaje al lector no especialista pero apasionado por saber; así se presenta en los casos de Bachtin y aquí de Wittgenstein o bien a partir de lo que podríamos llamar *constelaciones de conceptos* cuando la producción del personaje es dispersa y existe en *collected papers*, en *cuadernos*, etc. tales son los casos de Charles S. Peirce y Antonio Gramsci.

Semejante progresión de explicaciones y argumentos sin abandonar en ningún instante la complejidad de cada tema, se desarrolla con la claridad necesaria para ilustrar al lego y me considero eso, un lego, un forastero del campo científico aquí indagado. Este es un despliegue teórico hecho con una armonía que el lector agradece. Creo que así identifico la primera virtud enorme del libro, un acierto por el que ya estaría ampliamente justificada su escritura.

Si bien podríamos prefigurarnos toda esta organización antes de abrir el libro, digamos ahora que en el texto hay una sorpresa intrigante desde el título: ¿Qué hace Gramsci en esta serie? Creo que se trata de una operación audaz, con mucho de riesgo pero que Mancuso realiza con excelentes resultados, aun cuando deba yo criticar desde la perspectiva de un historiador (que es el oficio que vengo a representar en esta mesa y que además, *accepta* encontrarse aquí).

Paradójicamente si bien después de leer el punto 3 del capítulo VI consagrado al examen de las relaciones filogenéticas entre los tres pensadores de *De lo decible...* he de decir que conservo mis reparos respecto de la pertinencia de referirnos a una reelaboración de la semiosis de Peirce por parte de Gramsci sin que haya podido ser probada una relación positiva (soy un historiador «muy positivista»), un conocimiento directo, una referencia concreta de Gramsci a Peirce. Cosa que sí ocurre en cambio a la hora de describir los eslabones históricos entre Wittgenstein y Gramsci, pues Mancuso viene demostrando ese vínculo desde un artículo de 1995. Aunque permanezco algo perplejo por el uso de una categoría como el «espíritu de época» (es decir el *Zeitgeist* y su generalidad) –en manos de un maestro del análisis de los indicios como Mancuso no deja de ser un recurso estrafalario (si bien tiene un gran atractivo)–, encuentro precisamente en la presencia de Gramsci y de su *dictum* sobre la lucha cultural, en el sistema de la obra, no sólo la justificación primaria de mi acuerdo para formar parte de este acto sino casi una necesidad, una obligación moral y epistemológica de hacerlo.

Con el fin de que quede claro este punto, me parece suficiente citar un pasaje de Gramsci colocado como lema del capítulo tercero, que dice así: «Los análisis del contenido, la crítica de la “estructura” de las obras; es decir, de la coherencia histórico actual de las masas de sentimientos representadas

artísticamente están ligados a esta lucha cultural (...)». Hasta aquí Gramsci. ¿Qué lucha cultural? La que implica una crítica radical de nuestra civilización literaria, un combate por crear la nueva cultura emancipatoria en esta etapa, del devenir de la humanidad. ¿Podría acaso entonces un historiador cultural, que aspire a algo más a la erudición engañosa de la que habló Góngora, faltar a la cita de hoy? Creo que no.

Me permitiría entonces señalar cuales son, según mi modesto y algo excéntrico punto de vista (insisto en la excentricidad de mi presencia), los frutos de *De lo decible* que han modificado de un modo perdurable mi visión de las cosas a las que me dedico. Vale decir, que me han ayudado a problematizar cuestiones que daba por resueltas, tácitas, naturalizadas, respecto de las relaciones entre el lenguaje y los hechos. Espero que tal enumeración contribuya a que mis colegas historiadores se decidan a acometer la lectura del libro que es ardua, pero hará de nuestros métodos historiográficos una herramienta más crítica, menos simplificadora y por eso menos peligrosa a la hora de reconstruir los sentidos del pasado y tornarlos accesibles, *decibles* en el presente.

El primero de aquellos frutos es la explicación sistemática de la semiología de Peirce. Siempre aspiré a contar con un digesto en el que toda la teoría del fundador norteamericano de la disciplina apareciese clara, comunicable, útil para la praxis del análisis documental e iconográfico que practico. Aquí la tengo. Sin rubores me animo a declarar «por fin, Gastón, tenés lo que buscabas; ahora has comprendido que el signo, según Peirce, no sólo está en lugar de algo sino que redefine y traduce ese algo por su sola manifestación». Cito: «el signo es un representamen de un objeto para un interpretante». La frase ahora se nos muestra transparente. El signo alude a algo que no está por fuera del acto mismo de significar, de representar o de narrar sino que aflora dentro del proceso e insiste en su relación con quien enuncia, con quien es destinatario de la enunciación y con todo el horizonte del lenguaje. El signo estaría lógicamente después del hecho significado, sería derivado o secundario lógico respecto del evento real primario pero existencial y gnoseológicamente siempre lo precedería. Ahora captamos el aserto que la primeridad de lo real (es decir, nuestro postulado de que algo es lo que es) es una abstracción de su segundidad, es decir, de lo realmente vivido y experimentado en primera instancia por el interpretante, inmerso en el mundo que es previo a él, el que le viene dado, el de los lenguajes de la especie y de la historia. Y no sólo esto, sino que al pensar en la proyección futura de lo que decimos, caemos en la cuenta de que realizamos una operación predictiva; que enunciamos la tendencia o la ley que suponemos han de seguir los hechos y esto es el ámbito de la terceridad. Por fin entiendo de qué se trata.

Confieso que además me pongo contento cual historiador, porque deduzco (mal por apresurado) que la terceridad no nos incumbe pues la historia no es ciencia predictiva. Y respiro al hacerme la ilusión de que me saqué este peso de encima. Pero es falso. Examinemos la cuestión del oficio historiográfico y

las categorías peirceanas. Nuestra segundidad inmediata, la de los historiadores, es la lectura del documento dirigida por nuestras preguntas o la observación sensible de las representaciones del pasado. La materialidad de las cosas que consideramos (la materialidad del documento, de la obra que nos llega del pasado) nos conduce a postular con firmeza la existencia real, aunque desaparecida, de la primeridad del pasado. En este sentido la semiología de Peirce me ayuda a discutir y refutar a los posmodernos y retoricistas que no salen de la segundidad, al mismo tiempo que acepto una segundidad que sólo ha de asumir formas retóricas pero impone –debido al carácter material palpable, sensible del documento y de la cosa estética– la primeridad de lo real acontecido. En cuanto a la terceridad, es un espejismo el que los historiadores nos desembaracemos de ella. Por el contrario cuando escribimos que tales y cuales eventos del pasado se disponen en una secuencia determinada de causas, concausas, efectos y permanencias, no predecimos pero sí imponemos una legalidad a los acontecimientos de la historia; construimos una legalidad que debemos suponer necesaria, aun cuando se nos impone también como contingente en cuanto a la posibilidad de modificar el interpretante por la propia dialéctica del acontecer, rehacer las cadenas de causa-efecto y reconstruir un significado de lo acaecido; significado nunca definitivo.

En términos de Peirce y de Mancuso el conocimiento histórico es pluritópico, si bien la condición *sine qua non* de su existencia como discurso científico, veraz y racional es que no haya de aceptarse la tópica ficcional entre aquellas pluralidades características de la historiografía en cuanto ciencia. Aceptar esa tópica ficcional produciría tal vez una de las formas de lo que Peirce ha llamado (y que también explica Mancuso) terceridad degenerada.

Y aquí Hugo nos ayuda a disipar las dudas acerca de la edificación de nuestros constructos históricos al introducir con sagacidad el pensamiento gramsciano y presentar la hegemonía existente como una segundidad peirceana y la hegemonía alternativa de la revolución como una terceridad factible. ¿Y cuál sería entonces la primeridad en ese esquema? Yo creo que lo sería el núcleo duro de lo real, frente al que siempre se ha rendido –por desgracia hasta ahora– la acción histórica, la praxis concreta de la humanidad; es decir la instalación del poder de unos cuerpos sobre los otros, ambos potencialmente libres de ir y hacer lo que le da la gana pero fácticamente sujetos a la dialéctica del amo y del esclavo. Esto es, las muertes a rescatar de un dolor que no cesa a los cuales se refirió Walter Benjamin en sus *Tesis* sobre la historia. La cuestión mayor de la política, ya no de la historiografía, residiría de esta suerte en el modo en que deberíamos lograr, si acaso ello fuera posible, una terceridad futura que no deviniese terceridad degenerada y reasignación fatal del sometimiento de unos hombre por otros. Es una paradoja extrema, irrealizable quizás, imposible tal vez porque nos lanzaría desnudos e inermes hacia la imprevisibilidad del porvenir, la que plantea el esfuerzo compartido (y hablo así con palabras de Hugo Mancuso). El esfuerzo de conocidas las

terceridades de hierro y furibundas del pasado, construir y reconstruir sin bajar los brazos una terceridad inmune a las degeneraciones que detectó Peirce y que identificó Gramsci.

Acerca de Wittgenstein, permítanme con las excusas del caso, decir que aún me debato en la madeja seductora en el embrujo que ha suscitado Mancuso al atravesar los tres grandes textos del vienés, el *Tractatus Logico-Philosophicus*, las *Investigaciones Filosóficas* y *De la Certeza* con las nociones de Peirce (algo muy previsible en el marco de una lingüística teórica) y las de Gramsci (algo que únicamente el pensamiento original de Mancuso nos permite imaginar). No obstante tuve la osadía de intentar la aplicación de la idea de Wittgenstein acerca de la imposibilidad de disponer alguna vez de un lenguaje desalienado, un lenguaje que no sea ni *etic* ni *emic*, para hechar mano de la nomenclatura de Kenneth Pike, que sea una especie de lenguaje absoluto, sobre la representación de lo escondido, de lo no manifiesto en los testimonios históricos, máxime a la hora de intentar la reescritura emancipatoria de las prácticas del pasado. La comprobación de las interminables dificultades de una traducción de la multiplicidad de los lenguajes *emic* de nuestros antepasados a un lenguaje *etic* científico con pretensiones de uniformidad, no debería sumirnos en el escepticismo historiográfico. Entiendo que una incursión como las que nos propone Mancuso en *De lo Decible*, nos empuja al cumplimiento del deber, aunque sospechemos que nuestras terceridades degenerarán un día, nos impulsa a la reafirmación de nuestro compromiso con una verdad que ha existido y que existirá y que es la del escándalo que compartimos con los hombres de todos los tiempos, frente al dolor evitable de nuestros semejantes. ■

**Mancuso Hugo R.**  
*De lo decible. Entre semiótica y filosofía:  
Peirce, Gramsci y Wittgenstein*  
Buenos Aires: Sb  
2010

## Índice abreviado

### PREFACIO

EL PRIMER PROGRAMA SEMIÓTICO (1860-1940) Y LA TEORÍA CONTEMPORÁNEA DEL SUJETO

### PARTE I

LA REDEFINICIÓN DEL SIGNO: CHARLES S. PEIRCE

1. INTRODUCCIÓN
2. LA CRÍTICA DE CHARLES S. PEIRCE AL PARADIGMA POSITIVISTA
3. EL PARADIGMA INDICIARIO
4. CATEGORÍAS Y ÁMBITOS DE ACCIÓN
5. LA SEMIOSIS EXTENDIDA

### PARTE II

TRANSICIONES Y TRANSACCIONES DIALÉCTICAS: ANTONIO GRAMSCI

6. INTRODUCCIÓN
7. CONCEPTOS TEÓRICOS
8. LECTURA INTEGRADA DE LA CONCEPCIÓN EPISTEMOLÓGICA Y ESTÉTICA GRAMSCIANA

### PARTE II

INTERREGNO BÉLICO: LUDWIG WITTGENSTEIN

9. INTRODUCCIÓN FILOLÓGICA A LA OBRA DE WITTGENSTEIN
10. LA DISYUNTIVA SEMÁNTICA EN EL *TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS*
11. EL ESPESOR SOCIAL DEL LENGUAJE EN LAS *PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN*
12. *SOBRE LA CERTEZA*
13. LA CRÍTICA A LA IDEOLOGÍA DE LA CIENCIA

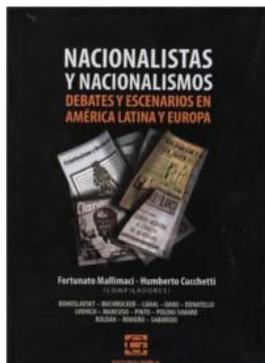
14. BIBLIOGRAFÍA

NOTAS



NOVEDAD EDITORIAL

## ***Nacionalistas y Nacionalismos Debates y escenarios en América Latina y Europa***



**Fortunato Mallimaci , Humberto Cucchetti (compiladores)**

Lugar: Buenos Aires

Editorial: Gorla

Páginas: 287

ISBN: 978-987-1444-13-7

2011

Un conflicto triangular se extiende desde fines del XIX hasta la actualidad entre los nacionalismos, liberalismos y socialismos «realmente existentes» en nuestro país. Cada uno de ellos, con sus intentos de historicidad, mitos de origen, lugares de memoria, héroes y traidores, utopías en disputa, tratando de presentarse y autocomprenderse como «el verdadero camino de progreso de la Argentina». Para ello, los actores han tratado de imponer discursos y prácticas binarias, de amigo-enemigo (desde civilización o barbarie a progreso o atraso pasando por cambio y tradición) a fin de movilizar a sus partidarios, crear adhesiones, símbolos, «mártires», sensibilidades e identidades únicas e intransferibles; asumiéndose como la «esencia de la nación».

Tres matrices que, en los procesos sociales, culturales e ideológicos cotidianos, presentan múltiples posibilidades: nacionalistas junto a liberales contra social-comunistas; o nacionalistas junto a social-comunistas contra liberales; o liberales y social-comunistas contra nacionalistas.

Situaciones que se complejizan en países que fueron colonias y que hoy siguen viviendo procesos post-coloniales. O, si se quiere, como puede leerse en los artículos de este libro, trayectorias e historias de vida que pueden ser de nacionalistas de derecha, nacionalistas de izquierda y nacionalistas integrales disputándose el «verdadero nacionalismo». Los nacionalismos, los liberalismos y los socialismos no son patrimonio de la derecha ni de la izquierda. No es tarea del investigador discernir entre nacionalistas «auténticos y falsos» (como

tampoco podría hacerse con liberales o socialistas), sino estudiarlos en perspectiva sociológica e histórica para comprenderlos en todas sus dimensiones.

A los fines de conocer diferentes dinámicas relativas a los nacionalismos en nuestro país, América Latina y Europa, hemos compilado este libro, el cual nos permitirá precisar tanto conceptos como interpretaciones.

**Fortunato Mallimaci , Humberto Cucchetti (compiladores)**  
*Nacionalistas y Nacionalismos*  
*Debates y escenarios en América Latina y Europa*  
Buenos Aires: Gorla  
2011

## Índice abreviado

### PRESENTACIÓN

### PRIMERA PARTE

ESTUDIOS Y DISCUSIONES ALREDEDOR DEL FENÓMENO NACIONALISTA

### SEGUNDA PARTE

¿NACIONALISMOS CLÁSICOS?

### TERCERA PARTE

NACIONALISMOS EN LA ACTUALIDAD

### EPÍLOGO

### BIOGRAFÍAS

**Fortunato Mallimaci** es Profesor Titular Regular de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, institución de la que fue Decano e Investigador Principal del CONICET. Coordina el Programa Sociedad, Cultura y Religión del CEIL. Se doctoró en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales de París. Es autor de numerosas publicaciones en el medio local y en el exterior, destacándose sus investigaciones sobre el vínculo entre nacionalismo y catolicismo. Fue distinguido como Caballero de las Palmas Académicas por el gobierno francés.

**Humberto Cucchetti.** Investigador del CONICET en el Centro de Estudios e Investigaciones Laborales. Es autor del libro *Combatientes de Perón, herederos de Cristo. Peronismo, religión secular y organizaciones de cuadros* (Buenos Aires: Prometeo 2010). Es miembro del proyecto IDREA dirigido por Olivier Dard (2011-2014). Actualmente realiza un trabajo de investigación sobre trayectorias nacionalistas en Francia.



*AdVersuS*  
Publicación del Instituto Italo-argentino  
di Recerca Sociale (IIRS)  
ISSN: 1669-7588  
Año VIII, N° 21, diciembre 2011  
En línea: diciembre de 2011

Imagen: Portada de  
*Gran panorama argentino del Centenario*  
Morphy J.B. (editor)  
Buenos Aires: Ortega & Radaelli, 1910

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo N° 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |  
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina  
Todos los Derechos Reservados