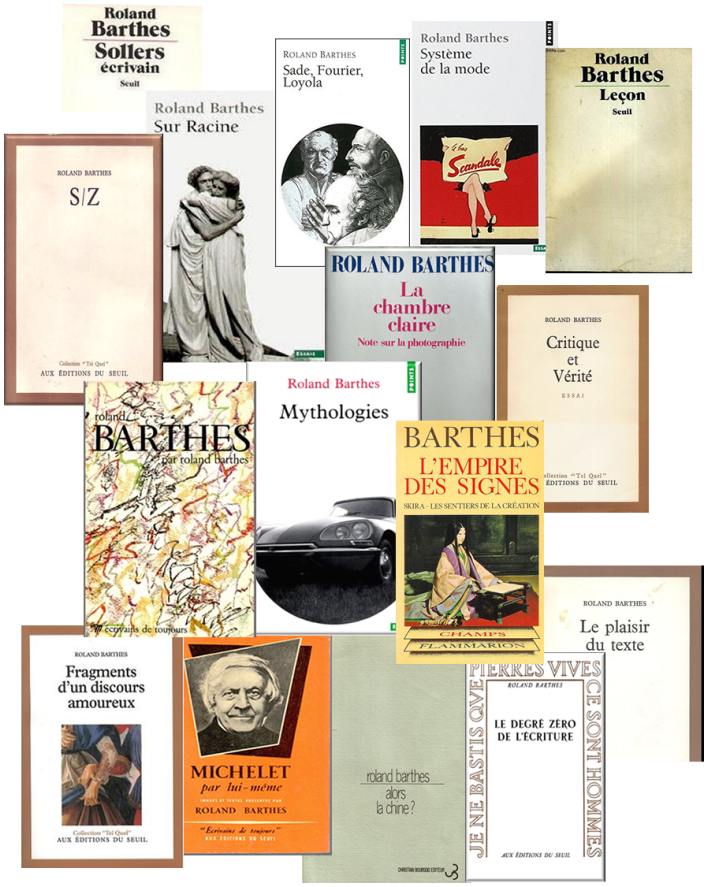
AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Buenos Aires | año XII | nº 29 | diciembre 2015

(NUEVOS) ELEMENTOS DE SEMIOLOGIA
EN EL CENTENARIO DE ROLAND BARTHES



Copyright 2004-2015 © Adversus.org | Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale (IIRS)
Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XII, Nº 29, diciembre 2015

Copyright 2015 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 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
Renato Barilli
Università di Bologna
José Emilio Burucúa
Universidad de Buenos Aires
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica - Torino
César A. Cabral (†)
Fund. Acta Fondo para la Salud Mental
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza»
Tullio De Mauro
Università di Roma I «La Sapienza»
Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires
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
Clara Kriger
Universidad de 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 Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza»
Luis Prieto (†)
Université de Genève
Thomas Sebeok (†)
Indiana University
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires
Raffaele Simone
Università di Roma Tre

CONSEJO EDITORIAL
Juan Azcoaga (†)
Universidad de Buenos Aires
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza»
Massimo Casali
CNR/IIRS - Roma
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS - Bruxelles/Namur

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires

PROSECRETARIO DE REDACCIÓN
José Ignacio Weber

COLABORADORAS
Mercedes Niklison, Ana María Morilla

AdVersuS es una publicación científica periódica de acceso inmediato, gratuito y sin fines de lucro 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.

Fundada en 1990 en su versión impresa (ISSN 0585-4733) a partir del año 2004 se publica en línea (ISSN 1669-7588). Su regularidad es actualmente semestral (junio y diciembre).

AdVersuS 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 culturológicas, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejerce la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por la Secretaría de Redacción, el Consejo Editorial y el Consejo Científico, integrado este último por especialistas internacionales.

AdVersuS tiene todos sus derechos reservados y es propietaria de los *Copyright* o sus artículos reproducidos cuentan con los permisos correspondientes. Los usuarios de www.adversus.org pueden descargar, salvar o imprimir los textos u otra información, sólo para uso personal y de investigación. Ningún material del contenido de la revista o de cualquiera de sus partes, puede ser copiado, modificado, publicado, distribuido, vendido o traducido sin el permiso explícito y por escrito del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale*.

La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

AdVersuS. Revista de Semiótica - ISNN 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)

® 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 Editorial o Científico. Asimismo, se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico, dirigidas al **Director** (direccion@adversus.org) con copia a la **Secretaría de Redacción** (redaccion@adversus.org) y a **Prosecretaría de Redacción** (prosecretario@adversus.org)

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos**:
  Artículo científico completo (*Full paper*)
  Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews, Update*)
  Ensayo (*Essay*)
- **Notas:**
  Comunicaciones cortas (*Short Communication, Brief Report*)
  Crítica y opinión
  Entrevistas
- Y eventualmente **Reseñas bibliográficas** / Novedades editoriales, ***Dossier*** y ***Documenta.***

Los trabajos propuestos para la sección **Artículos** deberán tener una extensión máxima de 10.000 palabras (incluyendo notas y bibliografía), presentar un resumen de 200 a 250 palabras y tres a cinco términos claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página.

Aquellos propuestos para la sección **Notas** no deberán superar las 5.000 palabras (incluidas notas y bibliografía) y deberán incluir un resumen de 100 a 150 palabras y tres a cinco palabras claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página

Las colaboraciones destinadas a la sección **Reseñas**, no deberán superar las 4.000 palabras ni incluir notas ni bibliografía.

Las ilustraciones deberán presentarse en formato JPG en archivo aparte y numeradas con las leyendas para su identificación. El material gráfico sujeto a derechos de autor o reproducción deberá ir acompañado de las autorizaciones correspondientes y cita de las fuentes.

Asimismo, se deberá incluir en la primera hoja: título del trabajo (en la lengua original del escrito e inglés) nombre del autor (o autores), CV abreviado (dirección, teléfono y correo electrónico, título/s obtenido/s, situación académica, nombre de la institución científica a la que pertenece/n). Los trabajos enviados se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración de la Dirección y el Consejo Editorial, publicarlos o no.

Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. La decisión será comunicada en un plazo no mayor a los 120 días.

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

Libros:

FRYE Northop
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 Feruccio
1966 «Sul linguaggio verbale e non-verbale», *Nuova Corrente*, 37: 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.

Los artículos publicados en *AdVersuS* podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios.

SUMARIO

(NUEVOS) ELEMENTOS DE SEMIOLOGIA
EN EL CENTENARIO DE ROLAND BARTHES

Presentación — **Apuntes para el centenario barthesiano** — 1-12

Artículos — **La «*scienza nuova*» de Roland Barthes**
HUGO R. MANCUSO — 14-49

Objeto dinámico y semiosis: construcción del sentido y del mundo en Peirce
ANA LUISA COVIELLO — 50-66

Semiótica de la cultura y retórica del cuerpo: puentes disciplinares desde/sobre América Latina — 67-90
ANA INÉS LEUNDA

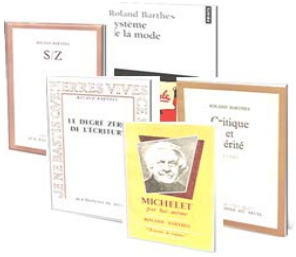
Paradigmas discursivos, disputas por el sentido y normas de apropiación en la recepción del tango
MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES — 91-114

Los dibujos animados como *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica*
JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL, JOSÉ RICARDO CHÁVEZ MENDOZA — 115-133

El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente
MARÍA FUKELMAN — 134-155

Reseñas — **Con Eco a través de Peirce y Hjelmslev**
[Reseña de PAOLUCCI Claudio, *Strutturalismo e interpretazione. Ambizioni per una semiótica «minore»*, Milano: Bompiani, 2013]
MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES — 157-161

Novedad editorial — *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*
CETRANGOLO, Aníbal E., Madrid: Biblioteca Nueva, 2015 — 162-163



Presentación editorial

PRESENTACIÓN

Apuntes para el centenario barthesiano

«(…) come si é detto, che due verità non possono contrariarsi,
e' officio de' saggi espositori affaticarsi
per penetrare i veri sensi de' luoghi sacri,
che indubitabilmente saranno concordanti
con quelle conclusioni naturali, (…)»
Galileo Galilei[1]

1. Recurrencia de una oposición y lineamentos de una ciencia básica. A cien años del nacimiento de Roland Barthes [1915-1985] y a casi cincuenta de la publicación de «Perché semiótica» de Ferruccio Rossi-Landi [1921-1985][2] se impone una atenta reflexión sobre ambos acontecimientos, con la mayor amplitud y desmitificación posibles, en especial porque dicha reflexión nos permitirá meditar sobre el estatus epistemológico de nuestra disciplina.

Desde el surgimiento de la semiótica, entendida como —palabras más, palabras menos— «una ciencia general de los signos en el seno de su vida social», el desiderátum de Charles Sanders Peirce [1839-1914], de Ferdinand de Saussure [1857-1913] y de Benedetto Croce [1866-1952] sufrió múltiples contramarchas y extravíos pero también innegables —aunque no suficientemente reconocidos— logros manifestados en algunos hitos ineludibles.[3]

Como reiteradamente postulamos,[4] la semiótica contemporánea como ciencia básica es producto de una accidentada confluencia. En 1961 Ferruccio Rossi-Landi inició lo que él mismo denominó:

---

[1] 1613-5, *Le lettere copernicane,* Roma: Armando Editore, [1995]:564.

[2] Este artículo fue publicado por primera vez como nota editorial de la fundacional *Nuova Corrente* en el número 41 del 4 de julio de 1967.

[3] Si bien somos conscientes que no existe una correspondencia plena y sin residuos, es innegable que, aun con matices y con ciertos desplazamientos teóricos no menores, lo que Peirce denominaba «semiótica» se corresponde con la «semiología» de De Saussure y con la «lingüística general» de Croce, términos que evidencian la carencia teórica y metateórica que estos tres autores señalan y pretenden superar, aun dentro de sus limitaciones epocales y contextuales.

[4] *Vide* particularmente *AdVersuS,* I, 1, «Tradiciones semióticas».

> (…) una arriesgada expedición intelectual por un territorio inexistente (…). El *territorio inexistente* era el que *hubiese podido* ser alcanzado si, en primer lugar, la *semiótica* (con la lingüística como porción, sea porción central y predominante) y *la filosofía analítica o lógico-lingüística* hubiesen empezado a confluir. Además, en segundo lugar, los resultados de tal confluencia hubiesen a su vez comenzado a confluir a su vez con algunos aspectos centrales de la teoría marxista (…) así las ciencias reunidas de lo sígnico deberían formar parte de *una ciencia básica y unificada de lo social* (Rossi-Landi 1961 (1980):27).[5]

Este proyecto encontraba sus antecedentes en el que denomináramos el *primer programa semiótico* el cual, a la obra de Peirce, de Saussure y Croce, sumó las líneas de investigación de la lógica y de la filosofía del lenguaje neo empirista (especialmente de Cambridge), de la lingüística y semiótica eslavas (en particular el llamado Círculo de Bachtin[6] y el Círculo lingüístico de Praga) y del formalismo de principios de siglo XX.[7]

A esta tradición, a este plexo hipotextual, se remite la obra de Roland Barthes: a veces explícita y conscientemente; otras casi «sin querer» e incluso subrepticiamente, desde sus mismos inicios y delineando una reflexión prolífica y rica, apropiándose imperialistamente de esta tradición a la que completa y también traiciona.[8]

---

[5] «(…) una spericolata spedizione intellettuale su di un territorio inesistente (...) Il *territorio inesistente* era quello che *avrebbe potut*o esser raggiunto se, in primo luogo, la *semiótica* (con la linguistica quale sua porzione, e sia pure porzione centrale e traente) *e la filosofía analitica o logico-linguistica* avessero cominciato a confluire. Inoltre, in secondo luogo, i risultati di tale confluenza avrebbero a loro volta dovuto cominciare a confluire con tal uni aspetti centrali della teoria marxista le scienze riunite del segnico avrebbero cioè dovuto venire a far parte di *una scienza storico-materialistica del sociale***.** (...) tali confluenze e reciproche integración *non esistevano nella relata* per la buona ragione che le divisioni accademiche, culturali e politiche continuavano a renderle impossibili. Il sotto-codice dei linguisti non era quello dei semioticisti; questi due sotto-codici non erano quelli dei filosofi analitici o logico linguistici; e tutti questi sotto-codici in attesa di agnizione, imparentati fra loro ma ancora recíprocamente intrascrivibili, erano poi del tutto remoti da quelli della teoria del marxismo *così come questa era ovunque praticata»* (Rossi-Landi 1961 (1980):27).

[6] *Vide* Bachtin (1982); [1997].

[7] *Vide* Mancuso 2005, 2010. *Vide et.* Avalle 1970.

[8] Un proceso similar obran, por su parte, el citado F. Rossi-Landi (1985b); Umberto Eco (1962; 1979; 1994) y Iury Lotman (1984).

2. El proyecto semiológico. El deslinde terminológico y por ende teórico de Rossi-Landi de 1967 sigue siendo metodológicamente pertinente. Luego de justificar el uso de «semiótica» y no de «lingüística» o de «semántica» para referirse a la ciencia general de los signos (siguiendo la línea Peirce-Vailati-de Saussure) explica que si bien Barthes «hace de la semiología una parte de la lingüística y por eso mismo parece invertir el orden tradicional» ya que de Saussure en el célebre pasaje del *Cours* en que prevé la institución de una ciencia general de los signos, de la cual la lingüística será parte, «*decía* semiología y *entendía* semiótica». Pero, en cambio «la semiología *a la* Barthes es una disciplina *post* o *trans-lingüística* que toma como objeto "un segundo lenguaje" formado después del lenguaje verbal y basado en él» (Rossi-Landi 1967b (1976):9). Es decir,

> Una semiología como parte de la lingüística, que a su vez es sólo una parte de la semiótica, ocupará un sector relativamente restringido, pero plenamente legítimo de la ciencia de los signos. Pero cuando pretendemos que aquel sector tome el lugar de la totalidad a la cual pertenece, nos encontramos frente a una falacia separatista, en ese caso una forma de «glotocentrismo» (Rossi-Landi 1967b(1976):9).

En otros términos (siguiendo y desarrollando la postulación de Rossi-Landi) entenderemos como semiótica (Peirce) o semiología (de Saussure) o estética general (Croce) a la *ciencia general de los signos* en el seno de la vida social (o cultural). A su vez esta ciencia básica es divisible, metodológicamente, en tres grandes disciplinas: la sintaxis (que estudia la relación de los signos entre si, independientemente de su significado); la semántica (la relación de los signos con su significado y por ende con sus objetos) y la pragmática (la relación de los signos con su uso y por ende con sus interpretantes). Por otra parte, la semiótica general contiene una gran disciplina —la lingüística— que se especializa en el estudio de los lenguajes verbales (o «naturales» o «sistemas modelizantes primarios»)[9] que constituyen el núcleo primordial —aunque no único— de los lenguajes sociales o humanos en oposición a otros *no menos relevantes sistemas de signos* que son los llamados lenguajes no-verbales. Finalmente la lingüística como ciencia general de los signos verbales, contiene a su vez, la semiológica como disciplina trans o post-lingüística, cuyo objeto principal aunque no único será la *literatura* entendida no sólo como la historia

[9] *Vide* Lotman 1984.

de la producción textual efectiva (artístico-literaria) sino también como el estudio y desarrollo de los recursos estilísticos de la narratividad (no sólo literaria sino también visual y musical) o sistemas modelizantes secundarios.

Esta última ha sido, precisamente, la gran contribución de Roland Barthes a la teoría y a la metodología de la semiótica: la teoría y la práctica de *su* particularísima y por momentos «brillante» semiología.

3. Uso (y abuso) de la *misreading*. Una de las tesis centrales de *El grado cero de la escritura* (1953) y que se mantiene en *Crítica y verdad* (1966), es la idea de que en el ámbito de lo estético (lo que Barthes denomina «literario» que implicaría potencialmente a todas las expresiones estéticas) existe también una mediación (a modo de interfaz) entre el artista y su expresión (su obra): todos los mecanismos expresivos más o menos establecidos socialmente, es decir, los grandes géneros artísticos. Entre lo que el artista individual (histórico) quiere expresar y lo que efectivamente es expresado, existe una mediación condicionada por los hábitos de producción que actúan como las condiciones de posibilidad de los grandes géneros artísticos: por ejemplo, el retrato, la biografía, el cuento, la sinfonía, el concierto, la suite, el poema... grandes géneros, *culturalmente heredados*, que condicionan decididamente nuestra producción y *también* nuestra recepción.

En este sentido Barthes explora insistentemente estos grandes mecanismos que más allá de las modificaciones, los contenidos distintos, el paso del tiempo, mantienen vigentes grandes mecanismos narrativos y modalidades expresivas altamente significativas. Un cuadro, una sinfonía, una película cinematográfica son también mecanismos narrativos tanto como lo es una novela realista e incluso el *catch as can* o la moda (1957, 1967). Son todos modos de contar algo, de transmitir una información, de expresarse y eventualmente de influir en otros. Es decir, son mecanismos de producción de sentidos.

Estas formas expresivas (artísticas) de intermediación (comunicativa) son teorizadas a partir del concepto de lengua (*langue*) propio de la lingüística estructural así como el sistema de comunicación básico de la cultura humana que es el llamado lenguaje natural. El lenguaje natural es el lenguaje hablado, el primer sistema de comunicación que tenemos sobre el cual y a partir del cual se desarrollan los otros sistemas de comunicación humana. El lenguaje natural, sin embargo, está influido o condicionado por otros mecanismos de producción sígnica (incluso parcialmente precedentes) no necesariamente hablados: los

sistemas de comunicación no-verbal entre los cuales se incluyen los lenguajes gestuales sin agotarlos.[10]

Un rasgo en común, de todos los sistemas comunicativos, en el que insistirá obsesivamente Barthes, es el hecho que todos ellos sobrentienden siempre una intermediación colectiva. El lenguaje (natural o no verbal) no le pertenece a ningún hablante, siempre se comparte, se hereda y se transmite. Cada vez que el hablante se comunica o expresa lo hace siempre con él y en él y siempre recurriendo a sendos géneros discursivos ineludibles. Por el lenguaje, en tanto sujetos, estamos condenados o lanzados a esta existencia donde somos relativamente autónomos en un contexto fuertemente social y colectivo que nos condiciona, muchas veces, hasta aplastarnos aun cuando, por ello mismo, incita y posibilita esa expresión particular sino individual en contexto colectivo.

En torno a esta tensión giran las problemáticas más extendidas en la historia del arte. Son numerosas las metáforas que tematizan este conflicto desde el inicio de los tiempos: desde la «cárcel del lenguaje» de tantos poetas decadentes hasta lo «rudimentario de los medios expresivos» de todas las vanguardias.

El otro ítem recurrente en la obra de Barthes, además del problema de lo social/colectivo de la expresión, es la problemática metodológica para el estudio del arte (particularmente literario), sin reducir indebidamente el objeto de estudio. Su primera aproximación es de un decidido (aunque tal vez sobre actuado) cuestionamiento al concepto de objetividad de la historiografía científica contemporánea, mediante la deconstrucción del concepto de «obra», la cual será concebida no ya como un todo objetivo y perfecto, sino —como a cualquier objeto de estudio, todos en definitiva objetos de estudio culturales o históricos— como un residuo significante. Es decir, una materialidad (siguiendo la teoría lingüística del estructuralismo) que nunca nos llega perfecta, sin daño, sin ruido, sin pérdidas. Es decir, no se puede dudar de la obra presente: formas, sonidos, letras, palabras, colores… en tanto y en cuanto residuo significante, precisamente. Sin embargo, postular la reconstrucción inferencial del universo del creador, de la vida del autor (que por otra parte no es un ser totalmente

[10] Es fundamental comprender que los lenguajes no verbales así entendidos, no son exclusivamente los lenguajes gestuales. Más aún, los lenguajes gestuales comparten infinidad de características con los lenguajes verbales. Los sistemas de comunicación no verbal, en cambio, van desde los contextos de enunciación hasta los rasgos constructivos de los géneros comunicativos. Una completa reflexión sobre la cuestión se encuentra en Rossi-Landi 1966; 1967a; 1967c; 1967d; 1967e, 1967f; 1968a; 1968b; 1968c; 1968d; 1969; 1972a; 1972b; 1972c; 1973; 1985a; 1985b.

individual sino socialmente atravesado) de la masa de sentimientos que produjeron la obra o pretender comprenderla sin alguna pérdida, sin ningún problema de comunicación a pesar de la mediación, es simplemente una ingenua utopía. Leer, en este sentido, no es algo transparente. Es un proceso, hasta un cierto punto una aventura, consecuencia de un interés (¿deseo?) de prestar atención, de un esfuerzo por intentar comunicarse con su autor —quien quiera que fuese— de escucharlo, de atenderlo, eventualmente de responderle. La comunicación no es ni inmediata ni fácil, ni totalmente exitosa y mucho menos lo es la peculiar comunicación estética. Toda lectura, es siempre una lectura fragmentada, una lectura de lo que puede ser leído, escrito, visto, escuchado… que no es necesariamente lo mismo que fue percibido o concebido por el autor. Hay por ello, en toda comunicación, particularmente estética, un cierto potencial proceso de significancia, que puede llegar a producir significados que no estaban totalmente previstos en la obra o en el proyecto del autor.

Así, el proceso de comunicación artístico-cultural es de fisuración. Por ello posiblemente se obtienen mejores resultados —opina Barthes— aumentando, intencionalmente, esa fractura, no solo descomponiendo la obra (texto), sino postergando en tanto sea posible el momento hermenéutico, dilatando el cierre conclusivo —inevitable— para permitir un aumento de la emergencia de las significancias, de las voces reprimidas o elididas.[11]

Es en *S/Z* (1970) donde aparece expuesto y puesto en práctica de modo sistemático este peculiar proyecto metodológico: cuanto más se posterga el momento interpretativo más significancia puede aflorar como consecuencia del *contrapunto entre el deseo de la obra y el deseo del lector* con lo cual «la obra se nos aparece sin contingencia». La lectura lenta de las lexías, atendiendo lo más posible a los detalles, a las connotaciones, explicitando los códigos (enciclopedias) mediante asociaciones no libres sino con un mínimo de justificación, permite la manifestación de la obra sin contingencia: ilusión de co-creación como contrapunto del deseo de la obra —residuo material del deseo del autor— y el deseo activo e interesado del lector provocando la sensación de

[11] Barthes no aborda la cuestión de si estas voces que afloran en la lectura deconstructiva estaban previstas o no por el autor, ni las condiciones de posibilidad de las mismas. Las testimonia como un residuo significante que actúa efectivamente en el acto comunicativo. La experiencia crítica ocurre en el ámbito de la cultura y no escapa a las generales de la ley. Sean lecturas previstas por el texto, por el autor, sean alucinaciones o fantasmas, el efecto de significancia ocurre y es un evento indubitable. *Cfr.* Eco 1983, 1990; Culler 1982; De Man [1996].

que todo fue previsto por la obra. La construcción ficcional que implica la interpretación, hace que la obra se aparezca sin contingencia. El lector, metodológicamente fundado, mediante una «lectura lenta», buscando connotaciones y simbolismos, escuchando e interactuando incluso con otros lectores (si se da el caso, como Barthes con sus alumnos del seminario sobre *S/Z*) llega a una concepción propia y desde su punto de vista de la obra que funciona como «ficcionalmente perfecta». Más aún, yendo barthesianamente más allá de Barthes, podemos concluir que el elemento ficcional de toda narrativa (literaria, visual, musical, espacial, cinética) no es tanto la materialización del imaginario autoral cuanto esta dimensión de «lesiblidad»: *la ficción del acontecer de una (fragmentada) comunicación con algún otro*.[12]

La gran diferencia metodológica y teórica entre la semiología barthesiana y la hermenéutica (a la sazón aquella de Gadamer), radica en que la hermenéutica aspira a comprender la manifestación de la ontología de la obra, de su umbral de objetividad «realista».

Para Barthes en cambio se trata de una *lectura contrapuntística*, producida históricamente por esa comunicación imperfecta en la que el *lector atento* aspira el *deseo de la obra* y en la que *pone en juego su propio deseo* que le permite vivenciar la ficción que la obra *es* sin contingencia y objetiva.

En este punto comprendemos acabadamente que la oposición que hubo entre Barthes y la «vieja crítica» de Picard (1965) y otros secuaces de la Academia, no es tanto por la tipología del producto (la lectura) sino por el modo y la justificación del mismo.

La imagen que tienen, por ejemplo, Lucien Goldman o Raymond Picard de Racine,[13] del héroe raciniano, de su época, del desgarrón existencial, no son menos útiles, apasionantes o precisas, ni muy diversas a las que esboza Barthes en *Sur Racine* (1963). Incluso estas visiones pueden resultar hasta complementarias. Sin embargo son radicalmente diversos los modos de apropiación y contrastación de las hipótesis de sus lecturas y la justificación y valoración de las mismas. Para Goldman sus conclusiones eran «objetivas» tanto como puede serlo una hipótesis en el contexto de la ciencia, particularmente

[12] Entiéndase que no se postula que no ocurra este eventual acto comunicativo sino que se afirma que su recepción implica una dimensión radicalmente ficcional: *i.e.* en clave ficcional y acorde a las reglas de por lo menos un género discursivo y suponiendo implícitos elocutivos, particularmente valorativos.

[13] *Vide v. gr*. Goldman 1955; Picard 1956, 1967, 1977.

social. El objeto descripto, explicado y comprendido, es un producto de las fuerzas históricas así como para Picard sus hipótesis se justifican por práctica y validez de la ciencia filológica, disciplina milenaria, severa. Para Barthes, en cambio, sus hipótesis de lectura no se contrastan sino que «emanan», «surgen» como producto del contrapunto entre el deseo del lector y del autor.

El producto de la «vieja» y de la «nueva» crítica pueden parecer análogos, incluso pueden resultarnos igualmente interesantes y pragmáticamente útiles; sin embargo es la *justificación epistemológica* lo que varía. Mientras que para la «vieja crítica» son productos objetivos, para Barthes son productos que aunque parezcan objetivos, son tan sólo, ni más ni menos, «lecturas» queridas por el «deseo» impertinente del interpretante.

El único problema que subsiste para Barthes es precisamente el que se derivaría de una ética radical de la lectura. El problema no se debe tanto a la censura de lo enunciable sino a *la obligatoriedad de la lectura posible*. Lo textual-trágico es producto de la obligatoriedad de la enunciación:

> Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir (Barthes 1977(1993): 120).[14]

El régimen demagógico postmoderno no somete por la castración de la enunciación, sino por la perversa humillación de la afirmación de lo infame: lo refutado por los hechos, la negación fantasmagórica de lo trágico cotidiano; la repetición de lo repugnantemente obvio o de lo palmariamente falso. En suma, la prohibición de la contrastación de la cifra fetiche, de la promesa (in)cumplida, de la integridad del gobernante. La iteración alienante del simulacro impuesto a un auditorio pasivo y cómplice en la escucha también forzada.

Si el diálogo es la más alta virtud humana, el simulacro totalitario posmoderno es la forma más abyecta de sometimiento dialéctico. La que vacía el diálogo en el monólogo paródico e irreverente, la antípoda del ideal barthesiano, practicado en *S/Z* y expuesto en su magnitud programática en la *Lección* inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France del 7 de enero de 1977.

[14] «Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste, elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger á dire» (1977 [1978]: 14).

4. Abjuración. El poder que anida en la lengua, el que no sólo impide sino que obliga a decir, es el límite de toda semiología. O, mejor dicho, sólo la semiología limita al poder. Ninguna estética, ninguna teoría, escapa de la ideologización, ~~a~~ de la automatización de la enunciación obligada, de la afirmación iterativa y hueca, mistificada. El poder totalitario de la lengua (es decir de la sociedad) neutraliza a cualquier metodología —aun deconstructiva— mediante su uso mecanizado y excluyente. Solo un intencional eclecticismo consciente y atemperado, nos puede alejar de la tentación totalitaria de la lengua, que nos obliga a afirmar lo que la hegemonía (o la contracultura) reclaman.

Lo que es significativo, además, es el contexto de enunciación de esta inversión de perspectiva de Barthes. En un acto de coraje inusitado (inspirado en el sincero inconformismo de Pier Paolo Pasolini) Barthes comprende que la revolución imaginaria del 68 deviene en menos inocente con el setentismo intolerante y violento que alcanza su máxima expresión en la llamada «estrategia de la tensión» de los «años de plomo» y en el terrorismo extremista.

Para el último Barthes, sólo la permanente abjuración de lo que el poder fagocitó y la permanente lectura contrapuntística (aun de nuestras propias obras y de nuestras teorías) nos podrá mantener alejados de la tentación homicida, mediante el «desaprender» —último recurso de la desalienación— que conduce a la «sabiduría»:

> *Sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor (Barthes 1977 (1993):150).[15]

REFERENCIAS

AVALLE D'Arco Silvio
1970 *Analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*; Napoli: Ricciardi.

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

[15] «*Sapientia*: nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible» (Barthes 1977 [1978]: 46).

[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.

BARTHES Roland

1953 *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques,* París: Seuil; (tr. esp.: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967).

1957 *Mythologies*, París: Seuil; (tr. esp. : *Mitologías,* Mexico: Siglo XXI, 1989_{8}).

1963 *Sur Racine,* París: Seuil; (tr. esp.: *Sobre Racine,* México: Siglo XXI, 1992).

1966 *Critique et Vérité*; Paris, Seuil.

1967 *Système de la mode,* París: Seuil; (tr. esp.: *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 2003).

1970 *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac,*París: Seuil; (tr. esp.: *S/Z,* Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).

1978 *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de franc*e, París: Seuil; (tr. esp. "Lección inaugural", en *El placer del texto seguido por Lección inagural*, México: Siglo XXI, 1993_{7}:111-150).

CULLER Jonathan D.

1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism,* Ithaca: Cornell Univ. Press; (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).

DE MAN Paul

[1996] *Aesthetic ideology* (edited with an introduction by Andrzej Warminski), Minneapolis: University of Minnesota Press; (tr. esp.: *La ideología estética,* Madrid: Cátedra, 1998).

ECO Umberto

1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani

1979 *Lector in fabula,* Milano, Bompiani.

1983 *Postille al nome della rosa*, Milano: Bompiani.

1990 *I Limiti dell´Interpretazione,* Milano: Bompiani.

1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P.(tr. ital: *Sei passeggiate nei boschi narrativi, Milano: Bompiani; tr. esp.: Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).

GOLDMANN Lucien

1955 *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine,* Paris: Gallimard.

LOTMAN Iuri M.

1984 «O Semiosfere» in *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam,* 17: 5-23; (tr. esp.: «Acerca de la semiosfera» en *La semiosfera I.* [NAVARRO Desiderio (ed.)], Madrid: Cátedra, 1996: 21-42).

MANCUSO Hugo R.

2005 *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.

PICARD Raymond

1956 *La Carrière de Jean Racine*, Paris: Gallimard.

1965 *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris: Gallimard.

1967 *Racine polémiste*, Paris: J.-J. Pauvert.

1977 *De Racine au Parthénon, essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris: Gallimard.

ROSSI-LANDI Ferruccio

1961 *Significato, comunicazione e parlare comune*, Padova: Marsilio; Venezia: Marsilio. 1980_2.

1966 "Sul linguaggio verbale e non-verbale", *Nuova Corrente*, 37: 5-23, (*ap*. 1968_c (1970): 63-91).

1967a "Estensione dell´omologia fra enunciati e utensili", *Actes du Xème Congrés International des linguistes*, Bucarest 28/8 – 2/9 1967, Bucarest: Editions de l'Academie de la Republique Socialiste de Roumanie, 1969, vol. I: 503-89, (*ap.* 1972c (1976): 53-59).

1967b "Perché semiotica", *Nuova Corrente*, 41:90-93 (*ap*. 1972_c (1976):7-9).

1967c "Su enunciato, proposizione e contesto", *Nuova Corrente*, 41: 93-99 (*ap*. 1972c (1976): 11-16).

1967d "Sul pregiudizio contrattualistico", *Nuova Corrente*, 41: 99-109, (*ap.* 1972c (1976): 17-24).

1967e "Uso e significato di parole ed enunciati", *Ricerche Metodologiche*, III, 1: 33-45, (*ap*. 1972c (1976): 25-34).

1967f "Significato, ideologia e realismo artistico", *Nuova Corrente*, 44:300-342, (*ap.* 1972c (1976):67-102).

1968a "Le merci come messaggi", *International Congress of Semiotics*, Secc. I, Varsovia, 25-30/ 8/68, (*ap*. 1972c (1976): 103-109).

1968b "Sui programmi della comunicazione non-verbale", *Nuova corrente*, 46-47:304-19, (*ap*. 1972c (1976):119-132.

1968c *Il linguaggio come lavoro e come mercato: una teoria della produzione e della alienazione linguistiche*, Milano: Bompiani, 1973_2; (tr.esp.: *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Caracas: Monte Ávila, 1970).

1968d "Ideologie della relatività linguistica", *Ideologie*, 4: 3-69, (*ap.* 1972a (1979_2): 117-88).

1969 "Dialettica e alienazione nel linguaggio", *Paragone-Letteratura*, 234, agosto, pp. 78-160, (1972a (1979_2): 210-294).

1972a "Dialettica e alienazione nel linguaggio", in *Semiotica e ideologia*, Milano: Bompiani, 1979_2.

1972_b *Scritti programmatici di Ideologie*, Roma: Edizioni di Ideologie.

1972_c *Semiotica e Ideologia: applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato, Indagini sulla alienazione lingüística,* Milano: Bompiani.; (tr. esp.: *Semiótica y estética,* Buenos Aires: Nueva Vision, 1976).

1973 *Ideologies of linguistic relativity*, The Hague: Mouton.

1985a "Il corpo del testo tra riproduzione sociale ed eccedenza Dialogo", a cura di Susan Petrilli, *Corposcritto*, 2, 2002: 7-43.

1985b *Metodica Filosofica e Scienza dei Segni: nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*, Milano: Bompiani.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

GOLDMANN Lucien

1959 *Recherches dialectiques,* Paris: Gallimard.
1970 *Marxisme et sciences humaines*, París: Gallimard.

GRAMSCI Antonio

[1975] *Quaderni del cacere,* (a cura di Valentino Gerratana), Edizione critica dell'Istituto Gramsci, Torino: Einaudi, 4 vol.

MANCUSO Hugo R.

2014 «Los límites de la *mnemoteca*», *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, 60, 4:217-18.

Le plaisir du texte
Sade, Four Loyola
Roland Barthes
Sollers
écrivain
BARTHES
L'EMPIRE DES SIGNES
BARTHES

Artículos

ARTÍCULOS

[Original]

La *«scienza nuova»* de Roland Barthes

HUGO RAFAEL MANCUSO
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: El objetivo del presente trabajo es destacar la relevancia —mediante una «lectura lenta»— de la «Lección inaugural» de Roland Barthes, entendido como texto de síntesis de sus reflexiones y preocupaciones teóricas precedentes y como superación —también metodológica— del proyecto, en gran medida trunco, de «semiología literaria» en tanto disciplina deconstructiva de la cultura y de la investigación social contemporáneas desde la perspectiva de una poética del no-poder. Se propone asimismo una genealogía del pensamiento barthesiano y una interrelación con otros representantes del pensamiento contemporáneo en el contexto crítico de los cambios socio-políticos de la década del sesenta y del setenta.

Palabras clave: Deconstrucción – Hermenéutica – Nueva crítica – Posestructuralismo – Semiología literaria.

[Full Paper]

The «Scienza Nuova»by Roland Barthes

Summary: The aim of this paper is to highlight the relevance -through a "slow reading" - of Roland Barthes ´s "Inaugural lecture", understood as a text of synthesis of his precedent reflections and theoretical concerns and as improvement, also methodologically, of the project, truncated to a large extent, on "literary semiotics" as a deconstructive discipline of the culture and the contemporary social investigation from the perspective of a poetic inability. A genealogy of the Barthesian thought and an interaction with other representatives of contemporary thought within the critical context of the socio-political changes of the sixties and seventies are also proposed.

Key words: Deconstrucción – Hermeneutics – New criticism – Poststructuralism – Literary Semiotics.

«Lo que considero más importante de Roland Barthes no es el contenido de sus enunciados sino los efectos que produce al enunciarlos. Barthes (…) presta su voz para discursos diferentes y por eso irrita y disgusta mucho a sus discípulos y seguidores; le gusta mucho contradecirse pero de hecho no hay contradicción, porque lo que cuenta para él es nada más prestar su voz pero no identificarse con lo que dice»
Tzvetan Todorov[1]

Conservación y revolución teórica

En el marco de la apertura teórica operada hacia mediados del siglo XX, Roland Barthes puede ser considerado como un exponente fundamental de la «*nueva crítica*» (no sólo) literaria, cuyos antecedentes o primeros atisbos es posible encontrar en los estudios gramscianos acerca de la literatura de masas y del folletín de los años 20 y 30.

Barthes, de rigurosa formación filológica y glotológica ingresará desde sus primeros trabajos en el debate — aún vigente— en torno a la objetividad de la ciencia, de las ciencias sociales en particular y la discusión sobre los mecanismos de validación del conocimiento.

Desde su primer ensayo teórico relevante —*El grado cero de la escritura* (1953)— como también en sus estudios en torno a lo que denominará las «mitologías» contemporáneas (*cfr. v. gr.* «El mundo del Catch» 1957), en su apertura hacia el cine y la fotografía o posteriormente en *El sistema de la moda* (1967), propondrá diversos objetos de estudio que confluirán en la construcción de lo que (en ensayos posteriores) denominará «*literatura*».[2]

[1] Todorov 1984: 21

[2] Contemporáneamente ver también en Umberto Eco «El *Cogito Interruptus*» (1967), el abordaje de la historieta que se realiza en *Apocalípticos e integrados* (1964) o de folletines y de novelas de aventuras en el *Superhombre de masas* (1976).

Así, en *El grado cero de la escritura* (1953), una de las primeras aplicaciones sistemáticas del estructuralismo a la crítica literaria, destacará tres dimensiones en el fenómeno del lenguaje y por ende en la comunicación: la *lengua* (estructura, sistema colectivo); el *estilo* (uso personal, flexible pero con tendencias constantes); y la *escritura* (palabra escrita, alfabética, tipográfica). Barthes —en este período— concebirá la *escritura* como la realización de un hablante (artista) en la *lengua*, aplicando su *estilo*; es decir, como el plus significativo que adquiere la estructura en una realización personal, o bien una intersección entre lo colectivo y lo individual. Por otra parte, sostendrá que la acumulación de la cultura «escrita» conforma un bagaje de usos efectivos del sistema que tiene cierto grado de perdurabilidad; en otros términos: el hecho que la información se mantenga en soportes (algunos más hegemónicos que otros) que *no se reemplazan totalmente*, «condiciona» las producciones posteriores. Ante la tendencia de la cultura al perfeccionamiento de la acumulación de la información, la escritura —para Barthes— adquiere cierta autonomía y condiciona nuestra expresión: cuando hablamos no lo hacemos desde un «grado cero» sino a partir de la experiencia de la lengua, de una acumulación de información prácticamente ilimitada y desde supuestos epistemológicos, gnoseológicos y visiones del mundo no siempre complementarias.[3] El énfasis estará puesto en que nos expresamos con un medio o instrumento —el único que tenemos —, el lenguaje mediante una automatización o anquilosamiento de la escritura.[4] De allí que, acentuando la dimensión trágica[5] de este hecho, postulará un nuevo *grado cero*: reflexionar

(tomar conciencia) sobre esta situación ineludible a toda expresión.

Posteriormente, en su relectura de la escritura raciniana (1963) apuntará a reconstruir el padecimiento de Racine a través de sus personajes, producto de la estructura de la lengua artística; des-historiará el análisis, tomará distancia del

[3] Problemáticas similares a las ya presentes en la reflexión bachtiniana (introducido en Francia precisamente por Julia Kristeva en los seminarios de Barthes a los cuales asistía): la paradoja de que la expresión de nuestra individualidad e irrepetible especificidad se debe realizar forzosa y exclusivamente mediante el lenguaje que *no* nos pertenece totalmente y que, hasta un cierto punto, padecemos (Bachtin [1997]).

[4] Para Bachtin esto tenía una explicación complementaria en la cuestión de *los géneros discursivos* (1952-53). Barthes, por su parte, pondrá el énfasis en el peso de la tradición cultural, en el peso de lo que denomina, precisamente, escritura.

[5] Ver la relación (y distinción) con la resolución existencialista propuesta por Sartre a finales de la Segunda Guerra (*Cfr. El existencialismo es un humanismo* de 1945 o *Qué es literatura* de 1948).

determinismo sociocultural e insistirá en la mediación del sistema, enfatizando el conflicto (condicionantes formales) antes que los condicionantes socioculturales. Asimismo, paulatinamente comenzará a insistir en un cierto nivel de experiencia personal con el código: *cuando se experimenta un conflicto trágico, en realidad se está expresando un conflicto con el código expresivo*.

Si en la visión de autores como Lucien Goldman (1955, 1959, 1966, 1970) no se ponía en discusión la objetividad —aunque se la limitara o modulara— Barthes desconfiará de la misma al postularla como *condicionada por los mecanismos de validación*, con lo que sus planteos configuran antecedentes tempranos (en la línea del posmodernismo) en la vía de la impugnación de la existencia de un metalenguaje que valide objetivamente el conocimiento. Si bien el formalismo (Tynjanov 1924; (1973); Tomashevskij 1927; Todorov 1965; 1967) ya había problematizado la automatización de los mecanismos expresivos, Barthes pondrá el énfasis en que tales mecanismos, cuanto mayores sean cuantitativa y cualitativamente, pueden producir un efecto de saturación expresiva o de crisis. Es decir, la conciencia (reflexión) sobre la acumulación de escritura produce ese conflicto que llevaría a buscar una forma expresiva propia (producto siempre de esa mediación entre lo individual y lo general, lo colectivo). De alguna manera, emprende un cruce de supuestos de la vanguardia de inicios del Novecientos —especialmente el formalismo y en menor medida el futurismo (Avalle 1970)— con la ortodoxia estructuralista francesa (la particular lectura) del ginebrino Ferdinand de Saussure en contexto académico francés explicitando radicalmente en consecuencia una problemática (que en Barthes se torna imperativa): *la necesidad* (¿utópica?) *de liberarse de esa escritura previa*.

Esta *nueva crítica*, bautizada y representada por Barthes será ácidamente denostada por Raymond Picard (1965), a quien Barthes responderá con *Crítica y verdad* (1966a) donde mantendrá y profundizará su visión, sostenida en la tesis, de que la crítica tradicional es intolerante a que *el lenguaje hable del lenguaje,* por lo que pondrá en cuestión su rol legitimador al afirmar que «el lenguaje [éste de la crítica o cualquier lenguaje] se sustenta en el poder» *i.e*. el lenguaje *es el punto de apoyo de construcción del poder* (*cfr*. Rossi-Landi 1968, 1972). En consecuencia, objetará la condición de posibilidad de la «verdad historiográfica» —mistificación del poder, para Barthes, en/por la lengua— al sostener que sólo podemos acceder a los «significantes residuales» de los procesos históricos

(comunicacionales), de los que sólo podemos hacer «prácticas de lectura» *a partir de* esos fragmentos significantes.[6]

Desde *Crítica y Verdad* (1966a) hasta *S/Z* (1970), Barthes perfeccionará un método para la lectura de la obra artística poniendo especial énfasis en el potencial simbólico (explícito o implícito) de todo lenguaje. Cada vez que acaece una lectura potencialmente válida de una obra en el contexto del sistema-lengua, se pone en marcha un mecanismo semiótico y epistemológico que permitirá entender *las condiciones de producción del sentido de la obra*, *i.e.* el *proceso de creación de significados* (aún con potenciales pérdidas).

En síntesis, Barthes arremete contra el criterio de verdad objetiva, (historiográfica) principalmente contra la idea del arte como «reflejo de la realidad»:[7] la obra de arte nunca es simple reflejo «realista», siempre es una construcción que manipula, trabaja sobre la realidad; puede producir un «efecto de realidad», pero tal efecto es una aceptación de lo que es «verosímil» —reaparece aquí el tema de *Mitologías* (1957), modo amable de denominar a la ideología—.

En su deriva constante, reconocimiento, diálogo o respuestas distintas a las mismas cuestiones (aun de modo aleatorio), Barthes releerá desde las ideas de Vladimir Propp (1966), hasta los escritos más contemporáneos de Tzvetan Todorov y Umberto Eco. En su «Introducción al análisis estructural de los relatos» (1966b), Barthes *retomará* la idea de que puede haber una estructura, no sólo en los relatos sino en todos los ámbitos de la cultura. Por ello, entre las consideraciones centrales en esta etapa, afirmará que la literatura/arte cuanto más actual, es más consciente del metalenguaje y de que es, en definitiva, metalenguaje. La acumulación de producciones literarias/artísticas/estéticas (o sea, metalingüísticas —en este contexto son términos equivalentes—) ratifica

[6] En este punto aparecería un desarrollo análogo al supuesto de la fenomenología de Edmund Husserl y similar al plateo psicoanalítico lacaniano referido al significante como síntoma. Por otra parte es factible también plantear una relación con la hermenéutica de Gadamer (1960) o de Jauss (1991; 1994; 1998) por la constante preocupación manifestada en entender qué nos dice el significante y leerlo, pero en el caso de Barthes, el objetivo no es llegar a la obra «verdadera» (como en la hermenéutica) sino hacer un ejercicio de lectura, atendiendo a las connotaciones (sentidos adicionales, escondidos) que se filtran más allá de las «intenciones» del autor (WARNING 1979).

[7] *Cfr.* Lukács 1938 [1948]; 1951. *Cfr. et.* Goldmann 1964.

que esta historia de la literatura/arte es también una historia de la crítica.[8] Para Barthes es posible explicar de esta manera que algunos textos sean olvidados o permanezcan en cierta latencia hasta tanto sean recuperados y reactualizados; insistiendo no sólo en la conservación de la materialidad de la obra sino también en la transferencia y difusión de las de lecturas.

Su *retorno* al estructuralismo será sutil y a partir de la *identificación del lector con el personaje*. El lector (y el autor) hará parte de la obra artística como espacio de ocurrencia.[9] Identificará tres procedimientos narrativos *a)* el autor que se retira y deja libre el texto; *b) el* autor que se impone y avasalla al lector (imposición lírica); y, *c)* el que cruza la presencia lírica y la implícita. De ese modo, las estructuras de las obras serán formas donde ocurre el deseo del autor de contactar al lector, o bien «estrategias» distintas del autor para contactar al lector (Eco 1979). Luego, todo procedimiento artístico narrativo será una intención explícita de comunicación con otro en la que «el monólogo es anterior a todo diálogo».

Leído como quiebre, *S/Z* —uno de los primeros testimonios posestructurales— fijará un método y una teoría y desarrollará un proceso de lectura más «coherente» y entendido como síntesis activa de «todo lo visto, todo lo leído y todo lo escuchado». El interés por la funcionalización de la moda y otros objetos análogos (Barthes 1957, 1967); el psicoanálisis como una teoría literaria o crítica (1963); el reconocimiento estructural (1966b) o la necesidad de una teoría crítica menos monológica e inflexible (1966a), confluyen aquí de una manera más estructurada: ya no presta totalmente «su voz a los discursos de otros» (Todorov 1984) sino que los acomodará a las necesidades de su programa semiológico.

Dicho de otro modo, *S/Z* es una puesta en práctica de un análisis textual de la «lengua escrita», es decir de la obra artística criticada (leída), la estructura monológica del autor y las eventuales recepciones efectivas; *i.e.* la lectura del

[8] En este punto Barthes confluye con algunos planteos de Mc Luhan (1962, 1964) en su concepción de la ampliación de los soportes y la perduración en la enciclopedia. Recordar también el concepto de André Martinet por el cual sostenía que un proceso de significación implica simultáneamente uno de jerarquización (1955, 1960) o la concepción de Tynjanov referida a la organización y consecuente ubicación de algunas obras del campo literario, en el centro y otras en los márgenes; jerarquización que condiciona las consecuentes lecturas.

[9] Considerar la relación con los planteos de Eco que confluyen en *Lector un fabula* (1979) y con los bachtinianos sobre el personaje como espacio en el que se manifiestan los conflictos y las tensiones (1997) textuales (o sea sociales).

texto como un residuo significante, más algunas lecturas (no todas) importantes para leerlo o que condicionaron su recepción.[10] El objetivo —sostiene en *S/Z*— será desplegar el texto, no sólo desarmarlo sino *no rearmarlo* (pues implicaría clausurarlo); esto es, poner en evidencia las lecturas que generó y las «voces» que se constituyeron en él, mediante (metodológicamente) una «lectura lenta» de cada una de las lexías: *i.e.* descomponer, dividir la obra en unidades de sentido condicionadas por la estructura de la misma pero también por lo que al lector contextualmente le sugiera el texto, concebido como «espacio» donde ocurre la actuación del residuo significante y se puede leer su «significancia».

Lo fundamental de esta lectura será la *connotación,* el símbolo (*cfr*. «intertexto» en Bachtin), proceso que se da en el espacio del texto (obra) en donde se manifiesta la relación con otro/s texto/s a su vez escritos en tradiciones interpretativas y organizados en códigos —presentes de un modo fragmentario como consecuencia de «romper el espejo», de «deshilachar el tejido»—, dando cuenta de los fragmentos de los «espejos rotos» que no se podrán interpretar totalmente —algo siempre se escapará— y tratar de escuchar qué voces se presentan. El objetivo de Barthes de ahora en más no será ver lo constante, sino lo particular de cada texto, siempre a través de su fragmentariedad. El texto, aunque aspire a presentarse como total, cósmico, coherente, será concebido como un fragmento o una suma de fragmentos (como también la lectura).

Por otra parte, postulará la idea de que en todo texto/obra es posible reconstruir cinco dimensiones de producción de sentido o «códigos» primarios: *1)* hermenéutico; *2)* sémico; *3)* simbólico; *4)* proactivo; y *5)* cultural. Asimismo, definirá: *a)* lo legible/leíble: aquello que es más probable que sea leído y que no «invita a escribir» (pues hay demasiadas coincidencias o demasiadas diferencias); y *b)* lo escribible: aquello que genera nuevas lecturas —las menos probables— e invita a escribir (transición entre lo individual y lo colectivo).

La tesis teórica central de Barthes, cada vez más, será postular el texto artístico como residuo significante (*S/Z*), como no-contingencia (*Crítica y verdad*), proponiendo como supuesto metodológico fundamental la identificación de la lexía mediante la lectura lenta, la detección de anomalías y la identificación de los «códigos», entendidos como una «interface» (Mc Luhan 1962; 1964) o espacio en el que la comunicación entre emisor receptor nunca será directa sino

[10] Propuesta opuesta a la hermenéutica de Gadamer (1960) o de Jauss (1991; 1994; 1998).

siempre mediatizada por una lengua (y sus formatos estructurales), atravesada por emisiones y recepciones previas.

Así, la *literatura* (o semiología literaria) consistirá en el estudio de las obras artísticas *más* la historia de la crítica, en la que el signo/residuo significante deberá ser reactualizado, recreado —imperfectamente— en el acto de lectura («funcionalización») o sea, la estilización desarrollada por el «crítico» como otro autor sumido en su propio proceso creativo. En definitiva, concebirá la obra como espacio donde se produce un augurio (o adivinación), una previsión a futuro[11] y en el que es posible escuchar «voces» que perduran (Bataille 1957; Blanchot 1955).

Proyecto de semiología del «no-poder»

«Lección inaugural», pronunciada el 7 de enero de 1977, en oportunidad de la apertura de la Cátedra de Semiología Lingüística en el Collège de France,[12] es un texto fundamental y la síntesis de un Barthes ya maduro y reconocido por el complejo mundo académico francés. Sin subtítulos, pero con una definida estructura textual, Barthes aborda en cada apartado —señalados solamente por un espacio— diversos tópicos en torno a los que gira su proyecto semiológico, a saber: *el poder, la lengua, la literatura y la semiología*.

Poder

En el primer apartado comienza interrogándose acerca de «las razones que han podido inclinar al Collège de France a recibir a un sujeto incierto, en el cual cada atributo se halla de algún modo combatido» (Barthes 1978 (1993):113). A modo de metonimia de su historia personal, Barthes nos recuerda que fundado para contrarrestar a la Sorbona, el Collège de France persistió como una «otra» universidad paralela nacida del centro mismo del poder —la monarquía— pero

[11] *Cfr.* El concepto de «contextos lejanos» en Bachtin (1952-3).

[12] Fundado en 1530 con el nombre de Collège Royal[12] durante el reinado de Francisco I y bajo el lema *Docet omnia* funcionó como una universidad alternativa, patrocinada y protegida por la monarquía, destinada a estudiar disciplinas relegadas por la Sorbona. También será llamado, sucesivamente, «Collège des trois langues» (pues al momento de su fundación era la única institución francesa que enseñaba, además del latín, el griego y el hebreo), «Collège national» (inmediatamente después de la Revolución Francesa) y «Collège impérial» (durante el Imperio de Napoleón III), antes de recibir su nombre actual en 1870.

en *donde menos se manifestaba el poder*, de allí su calificación como «una de las últimas astucias de la historia» (Barthes 1978 (1993):115).[13] Ni anti poder, tampoco contra poder o nuevo poder sino *fuera del poder* (ideal ético, pero sobre todo teórico —al menos en esta época— de Barthes), el Collège de France fue una institución en la que las decisiones no dependieron de decanos o estructuras jerárquicas sino de consejos de profesores y cuerpos colegiados y ámbito, además, en el que Foucault desarrolló su obra principal, justamente sobre el poder. Su ingreso se produce a diez años de Mayo del 68, período que Barthes vivió de un modo traumático.[14]

Por ello, que un «sujeto incierto» (el Collège de France) invite a otro «sujeto incierto» (tal como se define a sí mismo) a ser catedrático en su cuasi-estructura académica es fundamental para comprender sus reflexiones sobre el poder (académico, lingüístico, científico, psicoanalítico), tema que ya había aparecido de modo insistente desde *S/Z*. Para Barthes el poder es un mecanismo que se halla presente en la lengua en general, extendido y diluido en toda la humanidad —en cada época y en cada cultura— en tanto hipótesis de comunicabilidad, condición de posibilidad de toda simbolización: los lenguajes *son poder* (y no *del poder*, como algo externo).

Leyéndolo barthesianamente, el «sujeto incierto» es el sujeto donde convive el poder diluido; Barthes fue universitario, académico pero marginal, aquí afirma no haber tenido poder —«Ya que, si mi carrera ha sido universitaria, no poseo sin embargo los títulos que conceden ordinariamente acceso a esta carrera» (113) — y obviamente, al hacerlo aventaba críticas posibles ante su designación (impulsada por Michel Foucault) como catedrático. Y si bien reconoce haber intentado inscribir su trabajo «en el campo de la ciencia», asume su producción principalmente como ensayística, género intermedio, «ambiguo donde la escritura disputa con el análisis» (*ibíd.*): ni ciencia literaria en el sentido tradicional pero tampoco creación artística. Por otra parte, aunque tempranamente liga sus investigaciones con el nacimiento y desarrollo de la semiótica, admite tener escasos «derechos para representarla», inclinándose a desplazar su definición, apoyándose en «las fuerzas excéntricas de la modernidad» (en el sentido de contemporaneidad) y reconociéndose más

[13] Se consignan a continuación entre paréntesis, sólo las páginas de la edición citada.

[14] En efecto, destinatario —junto a otros intelectuales como Algirdes Greimas— de la consigna «las estructuras no salen a la calle», Barthes debió sentirse el intelectual más «famoso» por esos meses por el ataque implícito en el tenor de este tipo de lemas que además de considerarlo «estructuralista», le imputaban distancia de la revuelta estudiantil.

cercano al espíritu de *Tel Quel*. Todos rasgos típicos de un sujeto «impuro», que se presenta y reconoce como tal.

Al Collège de France le unen autores por los cuales —confiesa— sintió afecto y gratitud. Michelet, su lectura de la adolescencia, al que le debe el haber descubierto desde el origen de su «vida intelectual, el sitio soberano de la Historia (…)» (114); a pesar de su crítica demoledora al concepto universalista de verdad historiográfica, no deja de considerar a la historiografía como la más desarrollada de las ciencias sociales (*vide et. Crítica y verdad*). Menciona también a otros autores como J. Baruzi, P. Valéry, M. Merleau Ponty, É. Benveniste[15] y finalmente Foucault.

En un momento «en que la enseñanza de las letras se halla desgarrada [SIC] hasta la fatiga entre las presiones de la demanda tecnocrática y el deseo revolucionario (…)» (115), propone como objetivo de su cátedra («semiología literaria» *i.e.* de/acerca de la «literatura» entendida como un sistema modelizante secundario), *interrogar sobre el poder*.

Lengua

En el segundo apartado sostiene que ese poder extendido, discursivo, plural, «se infiltra hasta donde no se lo percibe a primera vista» son las voces «autorizadas» (117) —que se institucionalizan como la «verdad»— las que conforman el núcleo quasi-esencial de la lengua (*langue*).

A modo de (incierto) homenaje a Foucault (y en prueba de gratitud por su nombramiento) presenta una sutil y rápida relectura de la *Arqueología del saber* (1969): «(…) llamo discurso de poder a todo discurso que engendra la *falta* [en tanto carencia e incluso ausencia] y por ende la culpabilidad del que lo recibe» (118), otro modo de desarrollar el concepto de castración (en tanto discurso que engendra la falta). Por lo que:

> Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua (Barthes 1978 (1993):118).

[15] Muchas de las ideas barthesianas tienen una deuda considerable con la obra de este lingüista del estructuralismo diacrónico.

Aquí se comprende mejor la reflexión de *S/Z*, ahora más formalizada: un código es el lenguaje que ha sido estabilizado en un saber, en un discurso autoritario o por lo menos legitimado.[16]

> Así, por su estructura misma, la lengua implica una fatal relación de alienación. Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunicar sino sujetar; toda la lengua es una acción rectora generalizada (Barthes 1978 (1993):119).

Resuenan aquí dos intertextos fundamentales, ocultados —como tantos otros—: el concepto claramente gramsciano de «resistencia permanente» y el de «alienación lingüística» de Rossi-Landi (1968; 1972). Es decir, la tensión constante entre el emisor y el receptor debida a que entre ambos (aún en sus roles intercambiables) no solo hay un intento de comunicación «informativa» o «emotiva» sino también una relación de poder más o menos asimétrica, a veces explicitada, a veces larvada e implícita. Cada hablante —siempre— dice cosas de las que no es totalmente consciente, connotaciones que desconoce o no controla las cuales, precisamente, cuanto más las quiere reprimir tanto más aparecen. *La estructura es implacable*; el sistema lengua es inevitablemente una estructura de sujeción:

> (…) la lengua, como ejecución de todo lenguaje no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar decir (Barthes 1978 (1993):120).

La lengua como ejecución de todo lenguaje (uso condicionado, reglado aún en su «transgresión»), como sistema social que lo regula, no es ni conservadora ni revolucionaria, es inevitable: no es tanto lo que no se puede decir, sino *lo que obliga a decir* es decir a *repetir* el *principio de verosimilitud* que limita el horizonte de expectativas de una comunidad *hic et nunc*.

Más aún:

[16] El discurso del médico, por ejemplo, actualmente es una «voz autorizada», pero la voz del curandero también podría serlo con mayor o menor valor según el contexto étnico y socio-cultural. Según las circunstancias puede cambiar la voz autorizada, hegemónica, pero ninguno de los dos discursos puede excluir totalmente al otro; siempre puede surgir la duda y siempre se puede recurrir al otro, incluso contemporáneamente.

> El signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se *arrastra* en la lengua (Barthes 1978 (1993):120-21).

Cuanto más se sigue algo, más se naturaliza, arrastrando con ello connotaciones desde tiempos inmemoriales, como imposición conflictiva:

> En la lengua, pues, servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas (Barthes 1978 (1993):121).[17]

¿Desde dónde se afirma que no hay nada fuera del lenguaje? Expresado desde la lengua parecería una contradicción *in adjecto* que sin embargo se puede formular, decir, autorreferencialmente: al enunciar (denunciar) el agobio de la lengua, se está *dentro del lenguaje pero* al hacerlo se está también *fuera de la lengua* (del poder de la lengua).

Leer/escuchar la *Lección*, prestando atención a cada lexía es perturbador y a la vez conmovedor, pues se puede individualizar infinidad de citas que manifiestan sendos «códigos» que disparan innúmeras connotaciones que «muestran» (Wittgenstein 1953) lo que no puede ser enunciado pero sí pensado. La «estrategia» de Barthes en la «imprecisión» de sus citas es el modo más eficiente de *hacer trampas* (con el lenguaje) *a la lengua* para salir de ella, aunque más no sea fugaz pero irrevocablemente.

La lengua es totalitaria, repetimos, por lo que *obliga a decir* para imponer un criterio de verosimilitud del cual evidentemente se duda o que se sabe mendaz e incontratable.

Y todo lo que queda, lo que excede a la lengua y a su obligatoriedad de enunciado, es simplemente *literatura.*[18]

[17] En esta proposición resuena indudablemente una cita fundamental de Sartre, la tragedia *Huis clos (A puertas cerradas)* de 1944.

[18] Como otras citas, breves, a veces como al pasar, las más de las veces totalmente descontextualizadas o traicionadas, ésta es de «Arte poética» (1874) de Paul Verlaine, uno de los «poetas malditos» del Simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX.

Aquí Barthes apela a otro intertexto eminente, fundamental en su tradición y en la de la cultura francesa, convocando a Paul Verlaine: la poesía moderna debería alejarse de la *langue* de la tradición poética precedente, revisitarse y postular otra forma poética quebrando el verso impar, su musicalidad, recurrir a palabras que manifiesten el «error», no temerle al error de las palabras, revalorizar la belleza del atardecer, de lo que muere y no solamente de la plenitud *i.e*. romper los estereotipos preformados,[19] pues en el sutil quiebre de las formas poéticas, lo fundamental son las esfumaturas, las sutilezas, los pequeños desplazamientos («moderar la rima», «torcer la elocuencia y la retórica», «transformar el verso en una aventura»). Todo el resto —como postula el último verso del poema de Verlaine— es *literatura,* es decir, arte en el sentido de técnica (*tekné*). Si bien la creación es el momento en que se subvierte la lengua no se la puede aniquilar totalmente. Prevalece siempre el sistema, ahora modificado, por el quiebre de la significancia.

Literatura

Salir de la lengua aunque se permanezca en el lenguaje, quebrar la significancia al evitar decir lo que el sistema-lengua pretende que se repita, desconfiar del cliché iterativo e insistente, es el momento/espacio en el cual la lengua reflexiona sobre sí misma, la condición de posibilidad de su hostilización:

> Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio de enseñanza sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir (Barthes 1978 (1993):123).

La escritura no es solamente la grafía sino el momento en el que la lengua, auto reflexivamente, toma conciencia de sí misma. La práctica de la comunicación literaria/artística (Corti 1976) es la construcción de un texto, tejido significante, que es la *materialidad primaria* (primeridad) de la obra que desencadena una producción de sentidos (significancia) en la recepción (interpretante) de ese texto: el espacio/tiempo en el que la lengua se comprende como metalenguaje. Es, precisamente, el momento en el que se llega al *fuera del poder*.

[19] El poema *Arte poética* cita el libro homónimo de Horacio considerado durante siglos un modelo de introducción a una poética de la tradición lírica clásica y neoclásica, que incluía consejos de cómo producir una poesía. De alguna manera Verlaine hace lo mismo pero según el nuevo mandato de la poesía simbolista, de vanguardia.

Así entendido, el texto

> (…) es el afloramiento mismo de la lengua, y (…) es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada no por el mensaje del cual es instrumento sino por el juego de palabras cuyo teatro constituye (Barthes 1978 (1993):123).

La obra artística lo es no tanto por el «mensaje» sino por la escenificación de un espacio donde se produciría, potencialmente, este descarrilarse del significado; lo relevante no son las consideraciones en torno al autor empírico como tampoco la doctrina supuestamente contenida por la obra o presentada por autor, sino el juego que posibilita el desplazamiento de la lengua. Por eso «Celine es tan importante como Hugo, Chateubriand o Zola» (123): estos desplazamientos son la consecuencia de las tensiones entre el autor empírico y la efectiva producción estética más allá de hipotéticas y (las más de las veces) incontrastables intencionalidades que determinan la «intensionalidad» del significado. Esta es, justamente, la paradoja sobre la cual insistirá reiteradamente Barthes tanto como otros autores contemporáneos.[20]

Esta fuerza deconstructiva de la literatura se puede modelizar en tres dimensiones que denomina *Mathesis, Mímesis* y *Semiosis*.

a) Mathesis. La literatura (arte) contiene saberes («códigos», «contenidos», «significados codificados» como los denominaba en *S/Z*) derivados de ciertas tradiciones científicas, culturales; y en su práctica, los usa y al hacerlo los pone en circulación y los expone justamente a un inevitable desplazamiento.

> Si por no se qué exceso de socialismo de barbarie todas nuestras disciplinas menos una deberían ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el momento literario (Barthes 1978 (1993):124).[21]

La ciencia está presente en el arte, en la práctica estética; depende en algún sentido de esta última como su propia condición de posibilidad. Asimismo el arte padece siempre ese deseo, esa nostalgia desesperadamente realista: el arte

[20] Como Derrida (1967a, 1967b) uno de los intertextos replicantes fundamentales de Barthes.

[21] Este texto está plagado de citaciones culturales del momento: *Socialismo o Barbarie* por ejemplo, era una revista de teoría cultural y política dirigida por C. Castoriadis, que encarnaba una de las alas más radicalizadas del mayo del 68.

es un resplandor de lo real pero lo *real* es inasible, aparece fracturado, no pleno —como el espejo fracturado de *S/Z*—; los saberes están, ocurren, circulan pero siempre de un modo imperfecto, incompleto. El arte media entre esa voluntad, ese imperialismo de saber total y la vida cotidiana, diaria, que es absolutamente limitada y fragmentada; sería una «interfase» entre el todo social y el sujeto. En última instancia la literatura es sutil, lábil porque «no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo (…) la gran *argamasa* del lenguaje que ellos [los seres humanos] trabajan y que los trabaja (…)» (125). Es decir, los lenguajes son nuestra «esencia», no en sentido metafísico, sino en el de cotidianeidad; estamos sumergidos en lenguajes, es el «imperio de los signos», de los símbolos, las connotaciones. Ellos nos forman y nos informan, no podemos expresarnos sino a través de un lenguaje y el arte en lugar de simplemente utilizarlo, lo pone en escena, lo muestra: «el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático» (125); no es un discurso teórico, sino teatral, espacial, pone en funcionamiento, muestra, pone en evidencia nuestra «esencia»: la cultura es lenguaje, nosotros somos lenguaje. Todo lo que hacemos tiene una implicancia simbólica, connota; nuestros comportamientos son lenguajes que se exponen a ser interpretados, hay siempre un riesgo en el uso del lenguaje del que no podemos escapar (estamos condenados). El único intersticio es el discurso del arte (*literatura)* porque muestra de lo que estamos hechos. Entonces, la literatura —la redefine nuevamente—antes o después termina siendo escritura, la cultura está hecha de escritura.

«Escritura» tiene para Barthes, por lo menos, cinco acepciones; a saber:

i. Es el *soporte* (el papiro, pergamino, la tela, el pentagrama, etc.), indudablemente la cultura es como es porque tiene escritura, en el sentido lato del término; escribimos alfabetos distintos, lenguajes simbólicos, técnicos, visuales, musicales… la pintura misma en cierto sentido es una escritura en el sentido lato, lo visual es un modo de escribir.

ii. Pero también connota lo que podría ser la *propia escritura*, el *estilo*: todos tenemos un determinado modo de hablar, condicionado culturalmente; más o menos determinado culturalmente pero condicionado por épocas, educación, área geográfica.

iii. Por otra parte, el sujeto puede estar más o menos atravesado por la escritura, más o menos condicionado a producir según determinada tradición expresiva, entonces la escritura es también un *género expresivo*: es sujetiva (del sujeto) y compartida (género discursivo).

iv. Pero la escritura también es la *condición de posibilidad de la conciencia,*[22] la manifestación colectiva de la autorreflexión. Dicho de otra manera es lo que Barthes denominaba *discurso dramático* o *puesta en representación*.

v. Por otra parte, la oposición entre ciencia y arte, entre ciencia y escritura, podría ser entendida como un *mito histórico* que divide operativamente lo que en la praxis de la cultura está unido: la síntesis del *saber*.

La ciencia moderna como discurso de la generalidad, de la totalidad, se define como opuesta a la literatura/escritura, a lo artístico como particular o discurso de la diferencia.[23] El saber es entonces un enunciado que pone de manifiesto «la energía del sujeto» (126) su idiosincrasia. No debería ser entendido como un discurso total sino parcial, fracturado, como una «carencia». «El lenguaje es un inmenso halo de implicaciones» (126), es decir, actúa como un programa narrativo implícito, aunque fracturado y carente. Y «la escritura convierte al saber en una fiesta» (126), es decir no en un discurso monolítico sino uno en el que emergen ilimitadas voces.[24]

En este punto la «Lección inaugural» reflexiona, sintetiza y expande algunas tesis centrales de *S/Z,* de un modo más ordenado y, hasta cierto punto, esquemático: *la escritura es una fiesta de connotación*. La de Barthes es una hermenéutica fracturada en la que se pospone hasta la exasperación el momento de la síntesis veritativa, para aumentar la probabilidad de la explicitación de las connotaciones implícitas, mediante el recurso de la lectura lenta de las lexías, señalando el «dato raro», la contradicción y el sentido inopinado.

[22] Mc Luhan afirmaba algo parecido: la escritura topográfica desarrolla más la conciencia individual o «crea» la ficción de la conciencia individual merced a un «aumento» de la autonomía de la conciencia.

[23] Este será uno de los ítems más repetidos por el posmodernismo: no necesariamente es clara la diferencia entre lo científico y lo artístico o la definición de sujeto como autónomo, cuestiones que serán desarrolladas por esta corriente, que comenzaba a manifestarse con estas discusiones de Barthes y otros llamados también «posestructuralistas».

[24] Bachtin (1982).

Así es como la ciencia experimental se convierte en literatura, en arte, —especialmente la historiografía—[25] cuando desplaza el saber, cuando justamente quiebra las categorías; indirectamente se sostiene la ciencia como una hermenéutica o como una disciplina que actúa —de modo subsidiario— *quasi* hermenéuticamente, interpretando el sentido de modo *quasi* definitivo, aunque perfeccionable (*i.e.* modificable en sentido lato).

Este sería el *único* modo de evitar *caer en* (o al menos *escapar de*) la trampa del lenguaje, esencialmente totalitario. Barthes propone un «plan de fuga» para escapar de la «trampa totalitaria» del inevitable sistema modelizante de pragmática determinista.

Entonces, el programa de la Cátedra de Semiología Literaria es simultáneamente un proyecto científico y también ético: *i.e.* cómo sostener una disciplina académica cuando se está modelizando el lenguaje (particularmente en su versión científica) como saber hermenéutico, sin caer en la tentación totalitaria que exige toda práctica.

b) Mímesis. Lo real[26] no es representable; es evanescente, no «interpretable» sino sólo «demostrable» (mostrable).[27] Para Barthes, *teorizar sobre el lenguaje con el lenguaje es una imposibilidad topológica pero también inevitable*: esta definición es la más simple y a la vez profunda caracterización del poder que mediante el lenguaje, en cada uso (alienado) *obliga a decir* pero simultáneamente también no logra impedir el inevitable desplazamiento semántico de la fractura: «Los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje y es este rechazo (…) el que produce, en una agitación incesante, la literatura» (128). Es decir, el arte es un intento de subsanar esa falta de acomodación entre lenguaje, mente humana y realidad mediante un cierto «escepticismo gozoso» que permita superar el clivaje entre realidad y lógica,

[25] El planteo tiene similitud con el de Croce (1920), para el cual la historia (*i.e.* historiografía) era, *per se*, similar al arte, conocimiento de lo único e irrepetible a diferencia de la explicación de la ciencia (experimental, positiva) que en realidad no llegaba a conocer, a interpretar lo único e irrepetible de modo único e irrepetible. *Cfr. et.* Collingwood 1946.

[26] Aquí hay un uso intertextual típicamente barthesiano, «deformante e ingrato» del concepto de «lo real» de Lacan, constante y recurrente en su obra.

[27] Décadas antes, Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas* [1953] —publicado póstumamente— sostenía que antes que teorizar sobre el lenguaje y su lógica, lo único que se puede hacer sensatamente es «mostrarlo» en microtextos —pequeños textos— mediante un análisis análogo al de las lexías en la obra artística tal como fuera expuesto en *S/Z* (Mancuso 2010).

entre realidad y mente, entre realidad y lenguaje: no se puede explicar o dar cuenta de todo; en consecuencia esta «carencia» es la expresión del deseo de representación de lo real; *no es la representación de lo real*, en todo caso es una *representación carente de lo real*, función que puede parecer perversa pero que en última instancia es dichosa: «es la función utópica» de intentar comprender o resolver todo y, particularmente, una de las características definitorias de la modernidad, intento de comprender lo real a pesar de que se nos escape por nuestra[28] inherente finitud.

Acto seguido, y después de esta exposición teórica y de autodenominarse (a modo de confesión velada) como «an-arquista» (129)[29] propone un programa atravesado por otro tópico posmoderno: el del sujeto fracturado:

> (…) lejos de imponer una unificación del francés, alentaría por el contrario el aprendizaje simultáneo de diversas lenguas francesas, de funciones diferentes, igualmente promovidas (Barthes 1978 (1993):130).

El francés, como el español, son lenguas vinculadas a un fuerte concepto de Estado nacional, impuestas durante la Edad Media y difundidas con la conquista y la expansión a América y con el ímpetu derivado de la Revolución Francesa. Aquí vemos históricamente encarnado el concepto de totalitarismo como el *obligar a decir:* el francés como lengua nacional se impuso a otras variantes lingüísticas; en Francia en particular, tal imposición estuvo atada al desarrollo del Estado y la imposición no menos imperialista fronteras adentro del llamado

[28] Si el lenguaje es el modo para comprender lo real, entonces estamos atrapados en un laberinto, no obstante se mantiene este deseo como utopía del lenguaje. Autores posmodernos posteriores como Vattimo (1980; 1981; 1985) o De Man (1979; 1983; 1986; [1996]) no sólo definen al lenguaje como «cárcel» (determinante, heredada, condicionante) sino que se referirán a las «alegorías» o a las «pesadillas» de la realidad, propio del espíritu moderno que, en su intento desesperado por comprenderlo todo, produjo innumerables tragedias justificadas en los relatos más elevados. Son los grandes relatos los que llevaron a la Modernidad directamente a los campos de concentración, al totalitarismo, a la muerte de millones de personas en distintos ámbitos y contextos. En definitiva intentar comprender todo de un modo absoluto, no dejar nada afuera, «cambiar la lengua» (expresión tomada de Stéphane Mallarmé [1842-1898] y de muchas de las vanguardias de principios de siglo) es la misma utopía que en clave marxista implicaba el intento de «cambiar el mundo»; no cambiar una coyuntura o algo puntual sino «cambiar el mundo» (en su totalidad): llevar la utopía a la concreción terrena es no entender justamente este desfasaje.

[29] Nunca se insistirá lo suficiente en el hecho que en el inicio de la «Lección» había calificado al *Collège de France* como *fuera del poder*.

francés nacional, que en definitiva era una variante dialectal sobre otras.[30] Esta visión «anarquista» de Barthes, mediante la cual trata de alejarse de la constante imposición de unificación del francés —sea monárquica, burguesa o populista— y mantener en simultáneo las diversas lenguas «regionales» es semejante a lo que siglos antes había ya planteado Dante el escribir *El Convivio,* un tratado de política y, simultáneamente, de teoría artística en cuyo prólogo justificaba la decisión de escribir en su dialecto, que sería a su vez la base del italiano moderno. Dante optó por la lengua vulgar para posibilitar su mayor difusión pero también para que su temática, su topo, circulara no solamente en latín (que era la lengua de la palabra escrita) sino también en toscano y así lograr la apropiación de una y otra lengua a su materia, pues las lenguas, las variantes dialectales, de escritura, son una reserva siempre presente. Es decir, esta postura —que Barthes llama, tal vez exageradamente, anarquista— es la estrategia de mantener en constante reserva otros medios expresivos. Es un intento de postular una mayor riqueza expresiva (lo que teóricos sobre Bachtin (Mancuso 2005) llamaron plurilingüismo o multilingüismo de la lengua estándar) para posibilitar cambiar de registro, permitir hablar de un modo vulgar, extremadamente abstracto o extremadamente sentimental, no excluirse, no cercenarse, que es el mejor modo de abrevar según la verdad del deseo.

El deseo[31] se enriquece si se tienen disponibles mayores variables expresivas porque ante la diversidad —al mantener la expresividad múltiple— es más difícil «obligar a decir». Por eso Dante al escribir ciertas obras en latín y otras en toscano, producía una toscanización (una vulgarización) del latín y una influencia del latín —de la lengua culta secularmente de escritura— en la lengua vulgar. Una hibridación de géneros en definitiva. De esta manera se mantiene abierta la «reserva del deseo» *i.e.* las reservas de la expresividad:

> Que una lengua, la que fuere, no reprima a otra; que el sujeto por venir conozca sin remordimientos, sin represiones, el goce de tener a su disposición dos instancias de lenguaje, que hable una u otra según las perversiones y no según la Ley (Barthes 1978 (1993):130).

[30] Francia está dividida, *grosso modo,* en tres grandes áreas dialectales: el francés del Norte, la lengua de Provenza y la de la zona de Bayona (de donde era originaria la familia paterna de Barthes). Barthes durante gran parte de su vida insistió en mantener la pronunciación de su apellido (acentuado en la vocal final, claramente pronunciada) aunque después se fue resignando mayormente al imperialismo lingüístico de la *langue d'oïl*, el francés norteño.

[31] Con toda la carga psicoanalítica que conlleva el término aunque también con la connotación literaria de «pluralidad» o «riqueza» expresiva.

Es la interpretación del uso de las dos lenguas, que hace Dante; hablar según el deseo y no según la Ley.

> La utopía, ciertamente, no preserva del poder: la utopía de la lengua es recuperada con la lengua de la utopía que es un género como cualquier otro. Puede decirse que ninguno de los escritores que emprendieron un combate sumamente solitario contra el poder de la lengua pudieron evitar ser recuperados por él, ya sea en la forma póstuma de una inscripción en la cultura oficial, o bien en la forma presente de una moda que impone su imagen y le prescribe conformarse a lo que de él se espera. No resta otra salida para este autor que la de desplazarse u obcecarse, o ambas a la vez (Barthes 1978 (1993):130).[32]

El discurso de la representación del cambio del mundo, de la imposición del paraíso terrenal, de la solución de todos los problemas es una utopía posiblemente perversa, que a su vez produce una terrible perversión (en sentido negativo). El problema es que el artista, tarde o temprano, es recuperado o vuelve a ser fagocitado por el poder de dos maneras: mediante la *forma póstuma* (después de muerto se lo asimila, se lo convierte en quien no era, se lo «idealiza») o bien mediante la *moda*. La «salida», para Barthes, es desplazarse u obcecarse (insistir, perseverar), «Obcecarse significa afirmar lo irreductible de la literatura [del arte]» (131). La práctica artística es irreductible, siempre habrá algo que no es posible asimilar. «Mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera» (131) pero el poder insiste y se puede apoderar del:

> (…) goce de escribir, como se adueña de todo goce, para manipularlo y tornarlo en un producto gregario, no perverso, del mismo modo que se apodera del producto genético del goce amoroso para producir, en su provecho, soldados y *militantes* (Barthes 1978 (1993):132) [SIC].

La otra posibilidad es *desplazarse constantemente*; insistir en el quiebre o «abjurar» de lo que se ha escrito:[33] «Obcecarse y desplazarse, pertenecer en

[32] Históricamente es fácilmente comprobable que los grupos y las culturas bilingües coordinadas fueron más «resistentes» a los totalitarismos del «monolingüismo del otro» (Derrida 1996) a los populismos y a los «nacionalismos provincialistas».

[33] Como se explicara en la «Presentación» de este número, aquí hay una referencia explícita y fundamental a un texto de P. P. Pasolini —incluido en *Cartas luteranas*— artista total y

suma y simultáneamente a un método de juego» (132), convertir toda nuestra producción en teatro (en el sentido de puesta en escena) es la única posibilidad de quebrar el poder de la lengua, como lo hicieron —explica Barthes— Kierkegaard y Nietszche. Ambos buscaron escaparse de la instrumentalización mediante, «el recurso incesante a la pseudonimia» (Kierkegaard) con lo cual evidentemente está el gesto de quebrar al sujeto, de fracturarlo; o considerándose póstumos (Nietszche). Autores no comprendidos cabalmente en vida o mal entendidos, suspendidos para un tiempo lejano, «hiperbóreo» aún a riesgo de usos trágicos e indebidos.[34]

c*) Semiosis*. Barthes no postula una ingenua destrucción del lenguaje para escapar de su totalitarismo[35] sino que propone su puesta en acto en el contexto de la obra: «Puede decirse que la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en *actuar* los signos en vez de destruirlos» (133).

Para Barthes la escritura (es decir, la práctica artística) tiene dos modalidades:

i) las *artes de la escritura «con firma»* (la literatura impresa, el cuadro de caballete, la composición musical de autor, etcétera); *i.e.* la obra con «punto final» o con «firma», cuyo registro tipográfico es concluyente por lo que el autor intenta manipularla con una conclusión explícita, y que si bien puede ser deconstruida en la lectura, tiene una materialidad concluyente;

ii) las *prácticas artísticas performativas* (teatro, música, *happening,* instalaciones) donde no hay una obra «definitiva», en el sentido de que para que la obra se materialice más allá de la escritura en sentido literal requiere una representación que es una interpretación *pre limina*.

En última instancia Barthes no cree que el autor —mucho menos el autor empírico— controle absolutamente la obra, pero indudablemente en ciertos ámbitos y contextos hay mayor probabilidad de cerrarla, ponerle un punto final y favorecer una determinada interpretación, máxime cuando la obra tiene una conclusión material explícita o cuando la lectura está condicionada por una

posiblemente el ideal de intelectual para Barthes; extraordinario poeta, ensayista, crítico e historiador literario; formado en lingüística y filología clásica y moderna —de allí su reescritura de las tragedias antiguas, del *Nuevo Testamento*, del *Decamerón* y de los *Cuentos de Canterbury*— pero también su destacada actividad como guionista y director de cine.

[34] El uso que hace de Nietszche el nazismo es una predicción patética, terrible, que Nietszche mismo había trágica y dolorosamente anticipado de sí mismo.

[35] Hay una corriente posmodernista tardía que se postula como «destruccionismo», una suerte de post-enunciación que pretende demoler el lenguaje.

intermediación tal vez privilegiada que es la del intérprete (por ejemplo la interpretación musical, o del director de orquesta o del *regiseur* teatral), la que funciona como una interfase que a su vez condiciona la lectura del público.

El ideal metodológico —o post metodológico en algún sentido—, el ideal de lectura, sin embargo es común: siempre es necesario «actuar» los signos, dilatar o postergar la interpretación para a escuchar las connotaciones, entender hasta qué punto se explicitan los intertextos, las voces. Este sería el programa de la semiología barthesiana: poner en práctica una lectura que sería deconstructiva (pero no destructiva) y que entiende que la tentación totalitaria radica precisamente en la interpretación excluyente.

Barthes propone llevar a la práctica lo ya planteado en *S/Z,* ahora de modo consciente y sistemático: hacer una interpretación pero fracturada y mantener la mayor cantidad de voces posibles. En cambio, una lectura destructiva llevaría el «rizoma» (la vagancia, la errancia, el errar por la obra y la cultura, el nomadismo extremo, el no reconocer que haya alguna interpretación posible) hasta las últimas consecuencias, es decir, postularía la imposibilidad de reconstrucción de algún sentido, concibiendo la obra como un juego aleatorio de significantes en la que no habría ningún saber inmovilizado, ningún mensaje a comunicar o práctica que se pudiera derivar; sería lo opuesto a la hermenéutica clásica pero igualmente insatisfactorio para Barthes.

En este punto, Barthes se mantendrá en un lugar intermedio y mucho más amplio —en el que coinciden la casi totalidad de los teóricos posmodernos— esto es, en la idea de que la comunicación es conflictiva, puede generar prácticas, acuerdos, de que hay discursos marginales y discursos hegemónicos, pero que es una constante reconstrucción de algún sentido. El destruccionismo es la postulación de que no hay cultura, no hay sociedad, no hay comunicación ni vínculo, acción posible o praxis coordinada; tal vez para Barthes ello no dejaría de ser otro tipo de utopía, una especie de nostalgia extrema, de decepción: al no existir la hermenéutica de la verdad, al no existir nada, ni nada que nos una a nadie, entonces somos seres absolutos liberados —como una mina flotante— en un hiperindividualismo, igualmente utópico.

Semiología

La semiología así entendida no será una ciencia soberana sino una «ciencia de la imprevisión» que puede dar cuenta, más allá de las constantes de la ciencia

del deseo —el psicoanálisis— de lo imprevisible y de la diferencia. Pero la semiología barthesiana, a pesar de las semejanzas, no será una modalidad de la ciencia del deseo pues el psicoanálisis también tiene una voluntad científica totalitaria.[36] Las ciencias son mitologías de una época y por ello mismo pasan de moda: tienen un período de autonomía, de hegemonía dominante pero también pueden transformarse en discursos secundarios en otras coyunturas.[37]

Barthes pretende ir a la raíz del poder de legitimación de la ciencia. Si bien la ciencia es acumulativa y perfectible en abstracto, en la práctica ciertos discursos científicos en particular pueden llegar a defender sus intereses tecnocráticos de modo totalmente totalitario e imperialista.[38]

Este riesgo es prácticamente inevitable, por lo cual no tiene otra opción que definirse como «anarquista».[39] Es sumamente significativo, además, que esta reserva exceda el discurso científico e incluya también al sistema de la moda como manifestación de un discurso totalitario que fagocita y automatiza lo que se pone de moda, transformándose en un discurso absolutista que excluye otros discursos posibles.

Aquí tal vez se explicaría —entre otros motivos— por qué Barthes manifiesta esa constante renuencia a la citación, excepto en el caso de Pasolini[40] y en un tema clave: es necesario abjurar (o sea, desplazarse) cuando el discurso indica que se está automatizando. Por ello, aparecen utilizadas, a su manera, muchas ideas pero de una manera no comprometida ni sistemática. Es un intento —un poco utópico sino ingenuo— de no claudicar ante la *burocracia de la ciencia*, la que, en última instancia, coopta lo diferente para el discurso totalitario.

Asimismo, acepta la asimilación[41] de la lingüística y la economía. La lingüística

[36] Los psicoanalistas que se postulaban como «espíritus libres», «agentes» (e incluso «científicos») del deseo, pero que no resignaban hallar o por lo menos buscar una «explicación» (positivista).

[37] Un ejemplo que cita Barthes es el de la teología: de ser la gran ciencia hegemónica en las universidades medievales pasó a ser, ya en la primera Modernidad, una disciplina de simple valor arqueológico, superada incluso por la ontología o la metafísica.

[38] *Cfr.* por ejemplo, el discurso «medico científico» de los laboratorios medicinales (Mancuso 2012).

[39] Estaría cercano a los planteos de Feyerabend (1975).

[40] La cita de Pasolini es, a su modo, un homenaje póstumo al amigo que acababa de ser asesinado en las playas de Ostia, Roma, el 2 de noviembre de 1975.

[41] Formulada poco tiempo antes por Rossi-Landi (1968; 1972).

(semiología) es un *alter ego* de la economía, un modo complementario de entender el valor simbólico de las cosas.

Pero, para Barthes, la semiología es el lugar donde la lingüística se deconstruye: no es solamente la ciencia general de los signos, sino la *deconstrucción de la ciencia general de la totalidad de los signos*. En definitiva, el objeto de esta semiología no será tanto formular las cuestiones en tanto oposición de lengua y habla, sino deconstruir el concepto de lengua y habla, el concepto de estructuras sociales permanentes de los lenguajes y las realizaciones individuales de los lenguajes para hacerlos confluir en un término menos cargado de connotaciones totalitario-científicas que es la de discurso. Discursos son residuos significantes de realizaciones históricas de la lengua, lo que queda de los usos históricos que de la lengua hicieron los hablantes. No se enfrentará al texto, a la obra artística como obra unificada, como objeto de hermenéutica, sino que la leerá como un discurso, un fragmento, lo que quedó de la tensión entre el sujeto y lo colectivo, lo que quedó de la dialéctica entre las distintas voces, las distintas tendencias del poder o de la lucha del poder por el poder. Son los residuos de las opresiones, de las represiones, las representaciones, las rebeliones, son discursos, fragmentos, operaciones transitorias. Entender la obra como discursos fragmentados, entender lo que tiene esa obra de transitorio, es el resultado de la abjuración.[42] Barthes abjura de la lingüística, de la semiótica como ciencia general y se queda con un residuo que llama semiología de la literatura, del arte, que es comprender la obra como discursos: lo que quedó de una batalla cultural, de una disputa por el significado. Es decir, entender cómo una sociedad produce estereotipos, la cuestión no es cuál es el estereotipo sino cómo y por qué se producen estereotipos.

El posicionamiento no sólo ideológico sino también ético de Barthes es altamente significativo. La *Lección*… data del 7 de enero de 1977, a casi diez años de Mayo del 68, momento en el que Barthes vio claramente cómo cada grupo opositor se convertía, a su turno y a su manera, en un grupo de (re)presión y encarnaba en su propio nombre el discurso mismo del poder, el discurso universal, veritativo y objetivo en cuanto metalenguaje excluyente.[43] El

[42] Barthes abjura de la semiología, así como Pasolini lo había hecho de su *Trilogía de la vida,* su obra más difundida, tal vez la más importante, aquello que lo había consagrado pero que simultáneamente lo asimilaba al *status quo*.

[43] Por ejemplo, en Mayo del 68 se reivindicaba el goce, pero con un tono conminatorio, autoritario: «Todos estamos obligados a gozar»; «Estamos irremediablemente condenados a ser libres», eran algunos de los tantos grafitis que ilustraban los muros parisinos durante la protesta.

discurso del poder es justamente la universalización y es la clave de la ciencia positivista. Si bien la ciencia del siglo XX ya no pretende alcanzar la verdad definitiva, sí se presentará como el camino para alcanzarla; cuando se cruza con la economía, se quiebra. La lógica científica —o de lo que se entiende por científico— es justamente el peligro de degenerar en el discurso universal, de la exclusión:

> Así se ha visto a la mayoría de las liberaciones postuladas (…) enunciarse según las especies un discurso de poder: glorificándose por haber hecho aparecer lo que había sido aplastado, sin percibir lo que por eso mismo resultaba por demás aplastado (Barthes 1978 (1993):139).

Todo lo diferente, aun en nombre de la libertad, fue o habría de ser aplastado por el «nuevo» poder, por un discurso, cualquiera fuese, que se transforma en totalitario. Este proyecto de semiología propone enfrentarse con el texto como un índice de *despoder*, evitando mediaciones universalistas y plasmando una práctica de despoder, entendiendo el movimiento de *espejismo* que produce[44] (aunque habría que preguntarse si eso es posible). Barthes propone enfrentar al texto desde el *despoder*, como un discurso residual, tratando de llegar al texto que quedó vivo en ese discurso significante.

La literatura (el arte) y la semiología (la ciencia residual o sea la obra residual entendida como significante) serían dos caras de la misma moneda, que evita consolidarse, es decir presentarse como discurso universal que no es. El signo tiene que ser pensado y repensado constantemente para ser «decepcionado» mejor. La semiología así entendida (esta crítica —en definitiva— de la obra de arte) sería, en suma, una práctica creativa; «No es una hermenéutica», más bien:

> (…) llamaría gustosamente «semiología» al curso de operaciones a lo largo del cual es posible —o incluso descontado— jugar con el signo como con un velo pintado o, mejor aún, como con una ficción (Barthes 1978(1993):144-45).

Toda obra es un proceso de ficcionalización (no una interpretación definitiva o un reflejo total de la realidad) encarado en un determinado momento por alguien, no para entender lo que entendió, sino para entender el proceso por el cual se ficcionalizó.

[44] Resuena nuevamente aquí el concepto de «contexto lejano» de Bachtin.

Barthes no postula la destrucción de la literatura (el arte) «sino *que ya no esté custodiada*» (145). A quince años de la disputa con R. Picard, advierte que en lo fundamental fue una discusión acerca de si un autor o su obra (mistificados) debían o no ser «custodiados». El problema, en realidad, no se originó por la imposibilidad de decir algo *sobre* Racine sino que *no estaba diciendo (repitiendo) lo que tenía que decir* (tal fue la objeción de Picard). Leer de un modo inopinado, no previsto (y no tanto el hecho de entender algo de otra manera) es lo que genera incomodidad/hostilidad en el campo científico.

Por ello, el método se reduciría en definitiva a desbaratar todo discurso consolidado, este método también es una ficción pero la diferencia es que no pretende imponerlo, sino sostenerlo, mostrarlo (lo que vale para la obra, también valdría para el método).

Porque en definitiva —este es el otro equívoco de la Modernidad— no es que la enseñanza resulta opresiva por el saber impuesto sino *por el discurso con el que se lo propone*, sólo superable por el método de esta semiología que propone como práctica artística, como contracara de la creación artística, fragmentada o digresiva: «Desearía que la palabra y la escucha que aquí se trazaran, fueran semejantes a los vaivenes de un niño que juega en torno de su madre…» (147),[45]sin olvidarnos, en definitiva, que toda enseñanza (toda lectura) es «fantasmática».[46]

La Historia es, a fin de cuentas, la historia del lugar fantasmático por excelencia, el cuerpo humano, la resurrección de los cuerpos pasados es lo que se da en el arte, en la literatura: «(…) es el lugar del Padre siempre muerto como se sabe, porque sólo el hijo tiene fantasmas, sólo el hijo está vivo» (148). Quien lee es alguien que está vivo en oposición a lo que es leído, que es algo pasado (aun contemporáneo) algo que ya no está presente, porque el texto, la obra es un residuo significante.

Conclusión de «Lección inaugural»

Barthes fue tuberculoso, tratado como lo eran en esa época los enfermos y como describió detalladamente Thomas Mann en *La montaña mágica,* antes de las curas con antibióticos: largas internaciones y monótonos reposos, que le

[45] Clara concepción reductiva de genealogía *quasi* psicoanalítica: la del juego libre y de mutuo y asimétrico enriquecimiento.
[46] *Vide* Derrida 1993.

enseñaron que *el cuerpo es radical y fatalmente histórico*. El cuerpo, el fantasma de todos los textos, es finito y contiene la edad de todos los «temores sociales» acumulados por décadas, incluso por siglos, aún antes de su nacimiento. La tuberculosis era tendencialmente mortal; por ende en el cuerpo tuberculoso anidaban pregnantemente los atávicos temores por una enfermedad terminal.

Pero, gracias a la nueva cátedra en el Collège…, mediante este proyecto de des-poder, se le permite iniciar una *vita nova:*

> (…) intento pues dejarme llevar por la fuerza de toda vida viviente: *el olvido*. Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe, pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama *investigar* (Barthes 1978 (1993):150).

Se empieza enseñando lo que se sabe, sin cuestionarlo, se repite lo aprendido; después, en una segunda etapa se empieza a enseñar lo que no se sabe, lo que se está estudiando, lo que es mínimamente propio, original. Cuando se enseña lo que no se sabe, se investiga, se comparten los descubrimientos.

> Quizá ahora arriba la edad de otra experiencia: la de *desaprender*, de dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias que uno ha atravesado (Barthes 1978 (1993):150).

Es el momento del después, de olvidarse lo que se aprendió, lo que se investigó, experiencia que tiene un «nombre ilustre y pasado de moda»:

> (…) *Sapientia:* ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor (Barthes 1978 (1993):150).

Esta es su definición de *sabiduría,* un poco la síntesis de lo comentado, es decir, *empezar de nuevo es un modo de olvido*. Con esto concluye esta «Lección inaugural» que no deja de tener una visión trágica: tres años después, Barthes muere de un modo absurdo en un accidente a la salida de sus clases en el Collège…, justamente en el momento que pretendía llevar a cabo su proyecto de enseñanza desde la sabiduría.

Metonimia postestructural

Barthes puede ser entendido como la metonimia de una época en la que se modifica radicalmente la valoración de las ciencias sociales en general y de la teoría y crítica del arte en particular. Fue uno de los protagonistas de ese quiebre de posguerra cuando se inició lo que se denominará posmodernidad desde la vivencia de una experiencia estética intensa.[47] En cierto sentido, a partir de *S/Z* intenta revivir en su práctica crítica el acto creativo o por lo menos una experiencia perturbadora con algún punto en común con la experiencia creativa.

A modo de balance, entre las constantes metodológicas y epistemológicas en la reflexión de barthesiana, podría señalarse:

I. Una *epistemología de la traición* al apropiarse de ideas y fracturarlas *o del desplazamiento*[48] al ensayar la lectura insólita, introduciéndose en la obra por algún lugar, aun imperfecto y enunciar hipótesis abductivas que nos acerquen a una lectura significante del texto. Estos tópicos recorren toda la obra de Barthes casi obsesivamente, reconociendo que distanciarse implica siempre un cierto grado de traición o por lo menos de ingratitud.[49]

II. Una *«dialéctica» entre la estructura y la apertura*[50] ya que la obra puede entenderse, *in abstracto*, como una estructura (incompleta o completa) pero en la que nunca es posible explicitar, *in lectio,* todos sus posibles sentidos derivados de *programas narrativos implícitos* contenidos en su estructura.[51]

III. La *relevancia del discurso crítico* en pie de igualdad con la obra artística pues la práctica crítica (si bien a veces habla de ciencia de la literatura y del arte o de semiología general y aplicada) produce un cambio en el status de la obra, tomando distancia de las corrientes hermenéuticas que tratan de «salvar la obra» (su autonomía, su «verdad») pero que paradojalmente la debilitan. Es posible advertir como antecedente importante el concepto peirceano de *interpretante*: el proceso sígnico se completa en la recepción y el interpretante (el lector en el acto de interpretar o bien *la lectura*) también está contenido en el texto; éste puede producir variadas lecturas pero no todas ni cualquiera (el

[47] *Cfr.* el llamado «síndrome de Sthendal».
[48] O sea la *misreading* en la deconstrucción norteamericana (Culler 1982).
[49] *Cfr. Sur Racine* 1963. Reiteradamente cita a Valery pero también a Verlaine, cuya idea de oficio es cercana a la de literatura de Barthes, para quien el acto creador implica un trabajo material mínimamente disciplinado y no solamente inspirado.
[50] Barthes no lo expresa en estos términos, sí lo hace Eco en *Obra abierta* (1962).
[51] Eco 1975. *Cfr. et.* Wittgenstein 1953).

texto siempre tiene algunas propuesta discursivas). La interpretación hace parte del texto y el texto intenta condicionar mínimamente la interpretación o la lectura.[52]

IV. Este *«debilitarse» del texto* como verdad excluyente y el desarrollo, cada vez más autónomo, del discurso crítico, genera no sólo una crítica más relevante sino una *historiografía de la crítica* con el aumento exponencial de los fenómenos autorreferenciales en el seno de la «cultura textual» *i.e.* toda la cultura.[53] La crítica es la condición de posibilidad no sólo de la producción artística sino de toda la producción sígnica. Implica asimismo una crítica de la conciencia y —en algún sentido— también es una crítica de lo imaginario (contracara de la conciencia), del «horizonte de expectativas» de esa cultura.

V. Finalmente se puede señalar una obsesiva y reiterada *intertextualidad recurrente* en toda la obra barthesiana. Entre los intertextos detectables, pueden mencionarse:

> *1)* La síntesis teórica expuesta en la *Physiologie de la critique* (Thibaudet 1930): la interrelación de tres tipos de discurso explicaría paradigmas de gusto, hegemonías perceptivas y discursivas. Para Barthes (en *S/Z* principalmente) las connotaciones no son individuales, tienen un mínimo común denominador en su época, momento o lugar; son (si bien fracturadas) sociales y explicarían la condición de posibilidad de la experiencia artística. Refiere así a un proceso de retroalimentación más o menos virtuoso e inestable, tendencia que se trata de homogeneizar pero nunca es constante, absoluta ni permanente.[54]
>
> *2)* El *formalismo ruso*: en la idea de constante dialéctica entre automatización y desautomatización.
>
> *3)* La galaxia textual de los principales autores inscribibles en la así llamada «*nueva crítica*» y su propuesta de la lectura de «pequeños textos» o «microtextos» que en su nimiedad reviven las vivencias macro

[52] Eco 1994.

[53] *Cfr*. Derrida (1967a, 1967b): no hay nada que esté fuera del texto (*hors-texte*), todo es textualidad; el referente del signo es otro signo, o sea el signo es siempre *metatextual y autorreferencial*.

[54] *Cfr*. Gramsci ([1975]; Vol. III «Letteratura e vita nazionale») donde expresa: «ninguna hegemonía es absoluta».

textuales en un contexto controlable.[55]

4) Supuestos psicoanalíticos fundamentales, como por ejemplo el concepto de «síntoma» en tanto indicadores de los núcleos temáticos o teóricos alienados o criptados por la censura o por el totalitarismo de la lengua. Desde este punto de vista, siempre habrá algo oculto que se escapa y que deberemos interpretar a partir de fragmentos significantes. La adopción en Barthes de estos supuestos psicoanalíticos lleva, en mayor o en menor medida, a consumar una tendencia teórica que tenderá a «psicoanalizar» el texto.

5) Fundamentos de la sociología del arte y del materialismo histórico que «prepara» —paradojalmente— el formato básico y común de muchas de las principales conclusiones posmodernas. Esta tensión es consecuencia de un bi-frontismo marcadamente presente en Barthes, quien se consideraba materialista histórico, pero que en la práctica ponía, simultáneamente, en crisis la supuesta objetividad a la que aspiraban los materialistas históricos estrictos —como Lucien Goldmann (1959; 1966)—, y que además estaba en crisis en su misma teorización interna. La sociocrítica, la estética de la recepción, la sociología de la literatura o la hermenéutica moderna, entre otras orientaciones o disciplinas, son entendidas como variantes de una misma suposición: que podemos acceder a una mentalidad, la que tiene un cierto grado de objetividad y con la que se puede dar cuenta de una época, sin considerar que esa época estará siempre mediada por una subjetividad generalizada.

6) No menos importante es el concepto de «*contextos lejanos*» —de indudable inspiración bachtiniana—[56] y su concepción de las obras artísticas como «cápsulas del tiempo»: la obra tiene un contexto de producción (mediato o inmediato) y uno de lectura inmediata pero el contexto que la hará trascender es el lejano. Es decir, por susceptible de perdurar a lo largo del tiempo y por su calidad estructural o sígnica, toda obra puede ser leída en contextos lejanos (modo interesante de entender un concepto típico del materialismo histórico y de la historiografía en general).

[55] *Cfr.* Richard 1979; 1984. *Cfr. et.* Wittgenstein 1953.

[56] Reaparece una tesis bachtiniana que Barthes retoma a su manera y convertido en uno de los grandes recursos de su meditación.

7) También encontramos como intertexto fundamental para Barthes a la lingüística estructural por la importancia relevante otorgada al significante, la manipulación del concepto de tiempo y su modalidad en toda construcción textual (lingüística estructural diacrónica),[57]como aspectos definitorios en cualquier proceso enunciativo.[58] Toda construcción artística, todo texto, es una opinión acerca del momento de la enunciación y del momento de la recepción; el momento de lo narrado, de lo representado.

8) No ignora, además, una *recuperación de la retórica* en tanto «manipulación» emotiva.[59] La construcción de la obra artística, también implica siempre una dimensión afectiva.

9) Y, finalmente, la poética vanguardista o por lo menos la poesía relativamente reciente: en particular la obra de Paul Verlaine [1844-1896] y de Paul Valery [1871-1945], específicamente en lo referido a la dimensión receptiva de la obra y sus consecuentes instrucciones de lectura, para afectar al interlocutor y, a partir de allí, producir otras obras.

VI. Vista en perspectiva, la obra de Barthes, considerada como un todo lógico y sistemático, se nos presenta como un *sinteticismo ecléctico* consciente, buscado y caracterizado, inevitablemente, por constantes desplazamientos, fuga de la automatización y una permanente abjuración; a la vez, absorbe vorazmente todas las variantes, orientaciones y modas de la crítica y del complejo proceso de la comunicación estética contemporáneos, no quedando fuera ninguna metodología relevante, por la sencilla razón de que Barthes comprende, acepta y explica que ninguna crítica en particular puede dar cuenta de la totalidad del fenómeno social y estético. Este es su proyecto teórico.

VII. La obra crítica de Barthes es el «reino de las *recurrencias»:* romper con la unidad de la obra (la que de por sí ya presenta una estructura ni inalterable ni única, sino maleable); reconocer simultáneamente la viabilidad (parcial) de las distintas visiones teóricas no exhaustivas y siempre complementarias por inherentemente parciales; modular el objetualismo abstracto mediante el eventual reconocimiento en la obra de cierta dimensión «objetiva» de una

[57] Benveniste 1966; 1969; 1974.
[58] *Vide et.* Eco 1994.
[59] *Cfr.* Genette 1991.

época, pero como manifestación de una conciencia: la del autor mediatizado por el narrador, por el autor modelo, consciente —además— de sus límites (espaciales y temporales). La obra no es plena, es un residuo significante que nos permitirá entender *algo*: testimonio transitorio, inestable, del que no es posible explicitar todo; por lo que es, hasta cierto punto, inagotable.

VIII. Por ello Barthes propone un *pluralismo metodológico extendido*: la lectura, la práctica crítica, implicaría utilizar todas estas técnicas, ninguna tiene o no debería tener autoridad conclusiva (o por lo menos si esto sucede, es negativo por esquematizante y totalitario). Para Barthes, la «objetividad» del crítico reside en decidir *qué código* aplicar a la obra *después de haber elegido ese código*; la «objetividad» antes que un concepto verdadero o falso, es inútil, redundante, pues el crítico decide lo que va a buscar. La práctica crítica interesante trata de utilizar —lo que en *S/Z* llama— los códigos, *i.e.* todas las metodologías, evitando la crítica *unidimensional*.

***Vita nova*.** Como se anticipó Barthes no revela siempre sus fuentes; tal vez para evitar la reificación las reforma, traiciona, reutiliza. Para sortear una alienación metodológica *unidimensional*, oculta algunas huellas o las deja escondidas (si bien se pueden explicitar). Postula una crítica pluritópica, dialógica, intertextual, pero al no poner énfasis en la heterogeneidad de la construcción querer llevar a la práctica esa crítica —sin la competencia de ese autor empírico— puede implicar entrar en un callejón sin salida[60] que marcaría el limite (epistemológico, metodológico e incluso ético) presumiblemente insuperable del posestructuralismo barthesiano, cuyo confín coincide, precisamente, con los límites de la enciclopedia del hombre Roland Barthes, de sus saberes y de sus omisiones; de sus grandezas y de sus miserias.

[60] *Vide* la ácida crítica de Said en varios capítulos de *Reflexiones sobre el exili*o (2000) a la «Nueva crítica norteamericana» en particular la afirmación de que su verdadero objetivo sería disputar la autoridad en la cultura de masas, controlar el «horizonte de expectativas» de la sociedad posmoderna, definir una «agenda» de temáticas y los modos de abordarlas. Efecto de la teoría posmoderna sería entonces el cambio de la *doxa* intelectual, el impacto hegemónico en la cultura en general, en sentido amplio, en un mundo globalizado (Mc Luhan 1962).

REFERENCIAS

AVALLE D'Arco Silvio
1970 *Analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*; Napoli: Ricciardi.
BACHTIN Michail M.
1952-1953 "Problema rechevyjzhánrov" in *LiteratúrnaiaUchioba*, I,: Mockva, 1978: 200-219; (tr. esp.: "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-293).
(1982) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
([1997]) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
BARTHES Roland
1953 *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques,*París: Seuil; (tr. esp.: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967).
1957 *Mythologies*, París: Seuil; (tr. esp.: *Mitologías,* México: Siglo XXI, 1989_8).
1963 *Sur Racine,* París: Seuil; (tr. esp.: *Sobre Racine,* México: Siglo XXI, 1992).
1966a *Critique et Vérité*; Paris, Seuil.
1966b "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8:1-27; (tr. esp.: "Introducción al análisisestructuraldelrelato", en BARTHES Roland, GREIMAS, Algirdas Julien, ECO Umberto et al., *Análisisestructuraldelrelato,* México DF: Premiá, 1991, p.7-38).
1967 *Système de la mode,* París: Seuil; (tr. esp.: *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 2003).
1970 *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac,* París: Seuil; (tr. esp.: *S/Z,* Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).
1978 *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de franc*e, París: Seuil; (tr. esp. "Lección inagural", en *El placer del texto seguido por Lección inagural*, México: Siglo XXI, 1993_7:111-150).
BATAILLE Georges
1957 *L'Érotisme*, Paris: Minuit
BENVENISTE Émile
1966 *Problèmes de linguistique générale - 1*, Paris: Gallimard
1969 *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris: Minuit
1974 *Problèmes de linguistique générale - 2*, Paris: Gallimard.
BLANCHOT Maurice
1955 *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard
CORTI Maria
1976 *Princìpi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani
CROCE Benedetto
1920 *Teoria e storia della storiografia*, Bari: Laterza
COLLINGWOOD Robin
1946 *The Idea of History*, Oxford: Oxford University Press

CULLER Jonathan
1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism,* Ithaca:Cornell Univ. Press; (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
DE MAN Paul
1979 *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Minneapolis: University of Minnesota Press
1983 *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press
1986 *The Resistance to Theory,* Minneapolis: University of Minnesota Press
[1996] *Aesthetic ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press
DERRIDA Jacques
1967a *De la grammatologie*, Paris : Les Éditions de Minuit
1967b *L'Écriture et la différence*, 1967, Paris: Seuil
1993 *Spectres de Marx*, Paris: Galilée
1996 *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Galilée
ECO Umberto
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani
1964 *Apocalittici e integrati,* Milano, Bompiani, 1977.
1967 «El Cogito Interruptus», en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1984_7, p. 383-403.
1975 *Tratatto di semiótica generale*, Milano: Bompiani
1976 *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Roma: Cooperativa Scrittori; Milano, Bompiani, 1978.
1979 *Lector in fabula,* Milano, Bompiani.
1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P.(tr. ital: *Sei passeggiate nei boschi narrativi, Milano: Bompiani; tr. esp.: Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
FOUCAULT Michel
1969 *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard
FEYERABEND Paul
1975 *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New York: New Left Books
GADAMER Hans-Georg
1960 *Wahrheit und Methode*, 1960, Tübingen: Mohr Siebeck Verlag
GENNETTE Gerard
1991 *Fiction et diction*, Paris: Seuil
GRAMSCI Antonio
[1975] *Quaderni del cacere* (Edizione critica dell'Istituto Gramsci), Torino: Einaudi
GOLDMANN Lucien
1955 *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine,* Paris: Gallimard.
1959 *Recherches dialectiques,* Paris: Gallimard.
1964 *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard
1966 *Sciences humaines et philosophie. Suivi de structuralisme génétique et création littéraire*, Paris: Gonthier.

1970 *Marxisme et sciences humaines*, París: Gallimard.
JAUSS Hans Robert
1991 *ÄsthetischeErfahrungundliterarischeHermeneutik*, Frankfurt: Suhrkamp
1994 *Wege des Verstehens*, München: Suhrkamp
1998 *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihreunerkannteVorgeschichte*, Konstanz: Univers
LUKÁCS György
1938 [1948] *Der junge Hegel - Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie*, Berlin: H. LuchterhandVerlag, [1961]
1951 *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin: H. LuchterhandVerlag, [1964]
MANCUSO Hugo R.
2005 *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
2012 "Propaganda médica", *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, 58, 4: 217-220
MARTINET André
1955 *Économie des changements phonétiques*, Berne: Francke.
1960 *Éléments de linguistique générale*, Paris: Armand Colin
MC LUHAN H. Marshall
1962 *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man,*London: Routledge & Kegan Paul.
1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill
PICARD Raymond
1965 *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris : Gallimard.
PROPP Vladimir
(1966) *Morfologiadellafiaba*, Torino: Einaudi
RICHARD Jean-Pierre
1979 *Microlectures I – Poétique*, Paris: Seuil
1984 *Microlectures II - Pages Paysages*, Paris: Seuil
ROSSI-LANDI Ferruccio
1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato: una teoria della produzione e della alienazione linguistiche*, Milano: Bompiani, 1973_2; (tr.esp.: *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Caracas: Monte Ávila, 1970).
1972 *Semiotica e Ideologia: applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato, Indagini sulla alienazione lingüística,* Milano: Bompiani.; (tr. esp.: *Semiótica y estética,* Buenos Aires: Nueva Vision, 1976).
SAID Edward
2000 *Reflections on Exile*, Harvard: Harvard University Press
SARTRE Jean-Paul
1944 *Huis clos*, Paris: Gallimard
1945 *L'existentialisme est un humanisme,* Paris: Éditions Nagel
1948 *¿Que es literatura?,* Buenos Aires: Losada, (1950)

SAUSSURE Ferdinand de
1906-11 *Cours de linguistique genérale*, Paris: Payot, [1915]
TODOROV Tzvetan
1965 *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris : Le Seuil
1967 *Littérature et signification*, Paris: Larousse
1984 *Critique de la critique*, Paris: Le Seuil
TYNJANOV JurijNikolaevič
1924 *Problemastichotvornogojazyka*,Mockva: Kino [1968 ; 1977]
(1973) *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, Torino: Einaudi.
TOMASHEVSKI Boris
1927 *TeorijaLiteratury*, Leningrad-Mockva: Kino [1986]
VATTIMO Gianni
1980 *Le avventure della differenza*, Milano: Garzanti
1981 *Al di là del soggetto*, Milano: Feltrinelli
1985 *La fine della modernità*, Milano: Garzanti
WARNING Rainer (ed.)
1979 *RezeptionsästhetikTaschenbuch*, München: W. Fink Verlag
WITTGENSTEIN
[1953] *Philosophische Untersuchungen,* Oxford-London: Basil Blackwell

ARTÍCULOS

[Original]

Objeto dinámico y semiosis: construcción del sentido y del mundo en Peirce

ANA LUISA COVIELLO
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Tucumán
R. Argentina
✉

Resumen: El presente artículo indaga en la cuestión del objeto dinámico de Charles S. Peirce, su definición como *aquello que es independiente de las representaciones* y la aparente contradicción que presenta este concepto con el cuestionamiento que el mismo autor lleva adelante del hecho positivista entendido como un objeto puramente observable y objetivo. La reflexión incluye la puesta en diálogo de la semiótica pragmática peirceana con las interpretaciones de esas teorías por parte de Nathan Houser, Eliseo Verón y Hugo Mancuso, y el análisis de la construcción de la teoría atómica a lo largo del siglo XIX, como ilustración de la dinámica entre imaginación y evidencia empírica. El caso pone a prueba conceptos discutidos a lo largo del trabajo tales como la semioticidad de los juicios perceptuales, el paradigma indicial aplicado a realidades intelectuales, el estatuto de la máxima pragmática y el de la realidad.

Palabras clave: Semiótica – Pragmática –-Realismo – Imaginación.

[Full Paper]

The Dynamic Object and Semiosis: The Construction of Meaning and the World by Peirce

Summary: This paper inquires about Peirce's dynamic object, its definition as t*he object as it is, independent of any representation* of it and its apparent contradiction regarding the view of the positivist fact as an observable and objective object, which Peirce criticizes. These considerations include a dialogue between Peirce's pragmatic semeiotics and its interpretations by Nathan Houser, Eliseo Verón and Hugo Mancuso, and the analysis of the construction of the atomic theory along the Nineteenth Century as an illustration of the dynamics between imagination and empirical evidence. The case puts to test the concepts discussed throughout the work such as the semeioticism of perceptual judgements, the indicial paradigm applied to intellectual realities, the statute of the pragmatic maxim and that of reality.

Key words: Semeiotics – Pragmatism – Realism – Imagination.

Introducción

Objeto observable, objeto construible

Asunto complejo en la teoría peirceana es el del objeto inmediato y el del objeto dinámico, abordado por Eliseo Verón y reformulado desde su teoría de la semiosis social, de tal modo que encuentra allí lo que llama «el espesor de lo real» (1988 (1998):133). La cuestión es amplia y tiene una historia filosófica de mucho peso, de tanto, que podríamos decir que estamos frente a una problemática, esto es, a un objeto de reflexión inagotable que no encontrará nunca una respuesta que satisfaga a todos los requerimientos. Tal es la dimensión de las reflexiones sobre el pensamiento y el mundo, y sus variadas relaciones, que ha llevado a conceptualizarlos en términos de subjetividad *versus* objetividad, o de lo interno frente a lo externo, o de lo psíquico en oposición a lo material.

Este trabajo se propone indagar sobre los conceptos de objeto inmediato y de objeto dinámico expuestos por Peirce a lo largo de su monumental obra, explorar las contradicciones que en apariencia suscitan ciertas afirmaciones, y ponerlas en relación con la propuesta que sobre el tema hace Eliseo Verón en sus *Semiosis social I* y *II* (1988, 2013), teniendo en cuenta, además, conexiones que realiza Hugo Mancuso (2010) sobre la teoría de Peirce en general. Para ello, partiremos de la hipótesis de que el objeto dinámico, definido en términos de «*independencia de un objeto respecto de nuestro pensamiento sobre él*» (1871, *CP* 8:30, *OFR1*:5.144),[1] plantea la consideración de lo real como un objeto observable, lo que entraría, en principio, en contradicción con lo que se ha tenido como una de las propuestas más vanguardistas de Peirce: su convicción de que toda descripción del objeto modifica al objeto (Mancuso 2010:35), esto es, la idea de que la realidad es un objeto construible.

Las reflexiones analizarán un caso de la historia de la ciencia: el de la construcción de la teoría atómica, que proporcionará anclaje concreto a los conceptos de la discusión teórica expuesta previamente, con la idea de echar luz sobre las conflictivas relaciones entre las realidades materiales a las que la ciencia actualmente continúa privilegiando y las realidades intelectuales, culturales, mentales, que convocan la colaboración de la imaginación en la

[1] *OFR1* y *OFR2* son las siglas con que remito a los tomos de la *Obra filosófica reunida* de Peirce, que constituyen la traducción al español de los dos tomos de *The Essential Peirce,* editados por Nathan Houser y Christian Kloesel (Bloomington IN: Indiana University Press, 1992 y 1998). Lo que sigue al tomo es el número de artículo previsto, seguido de sus páginas.

resolución de hipótesis, que no siempre encuentran relación indicial con el mundo empírico.

Desarrollo

El encuentro de la comunidad

En la teoría de Peirce la idea de un objeto construible establece una ruptura con el objetivismo positivista del siglo XIX, que lleva al encuentro del concepto de la *comunidad*, en el que se plasma la relevancia de la intersubjetividad, del acuerdo comunitario en la búsqueda de la verdad o en la búsqueda de lecturas efectivas. Muy temprano en uno de sus artículos de la Serie Cognitiva, Peirce decía:

> Lo real, entonces, es aquello en lo que, tarde o temprano, la información y el razonamiento resultarían finalmente, y que es por tanto independiente de los caprichos suyos y míos. Por tanto, el mismo origen de la concepción de realidad muestra que esa concepción implica esencialmente la noción de una COMUNIDAD, sin límites definidos y susceptible de un aumento indefinido de conocimiento (1868, *OFR1*:3.96).

En su camino desde lo que Nathan Houser llama un cuasi-nominalismo hacia el idealismo objetivo —especie de cruce entre el realismo crítico medieval de Duns Scoto y el historicismo de Giambatista Vicco (Mancuso 2010:32)—, Peirce descubre la relevancia del *outward clash*: el choque externo (año 1885). Casi veinte años después de aquella definición de lo real como un consenso al que necesariamente toda investigación llegaría, Peirce da otro paso: el apoyo del conocimiento en la experiencia (Fisch 1986:190). En términos de Houser, Peirce «había llegado a entender la importancia de sujetar el pensamiento a situaciones que hubieran ocurrido efectivamente» (2012a:24), lo que implicaba anclar lo general en lo particular, o, en otras palabras, hacer pie en la *haecceitas* de Scoto. Aunque todavía no estamos en la etapa en la que el realismo de Peirce se encuentra orientado hacia el pragmatismo, ya la determinación de la experiencia en la generalidad del pensamiento va ganando lugar en su teoría. Estamos en el momento de la plena integración de la secundidad en el edificio del pensamiento filosófico peirceano, que encontrará afianzamiento hacia 1890, en los inicios del período monista. Faltará que en 1896 incorpore la relevancia de la primeridad para que se convierta en lo que Fisch llamó «un realista de tres categorías» (1986:195).

La evolución del pensamiento peirceano hacia un creciente realismo fue acompañado de un retorno al pragmatismo que había dejado de lado tras los encuentros del Club Metafísico de Cambridge alrededor de 1878. En 1897, la publicación de Henry James *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* lo lleva a retomar la máxima pragmática,[2] que había sido expuesta a través de la prueba de la creencia, pero formulándola ahora en términos de una teoría de la percepción:

> No creo que sea posible comprender completamente los méritos del pragmatismo sin reconocer estas tres verdades: *primera*, que no hay ninguna concepción que no se nos haya dado en los juicios perceptuales, de modo que podemos decir que todas nuestras ideas son ideas perceptuales. Esto suena a sensacionalismo. Pero para mantener esta posición es necesario reconocer, *segundo*, que los juicios perceptuales contienen elementos de generalidad, de manera que la Terceridad es directamente percibida; y finalmente, pienso que es muy importante reconocer, tercero, que la facultad abductiva, mediante la que adivinamos los secretos de la naturaleza, es, podemos decir, una sombra, una gradación de aquello que en su perfección más alta llamamos percepción (Peirce 1903a (*OFR2)*:15.290).

Una famosa metáfora, también de 1903, nos pone en la pista del pragmatismo como lógica de la abducción:

> Los elementos de todo concepto entran en el pensamiento lógico por la puerta de la percepción y salen por la puerta de la acción que tiene un propósito; y todo lo que no pueda mostrar su pasaporte en esas dos puertas debe ser detenido por la razón como no autorizado (Peirce 1903b *(OFR2)*:16.309-310).

Esta teoría del significado asociado al uso plantea una relación indicial entre el pensamiento-signo y el mundo material, esto es, entre lo interno y lo externo, como si fuera posible establecer una correspondencia entre esos dos ámbitos. Pero, por un lado, el mundo, lo material, lo externo, o aquello definido en

[2] «Considérese qué efectos, que pudieran concebiblemente tener repercusiones prácticas, concebimos que tiene el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos constituye la totalidad de nuestra concepción del objeto» (Peirce 1878 *CP* 5.388-410, (*OFR1)*:8.180).

múltiples artículos como *lo que tiene independencia de nuestras representaciones*, es un mundo que no puede ser conocido por los seres humanos sino a través de signos. Eliseo Verón también plantea esta cuestión en su *Semiosis social*, cuando sostiene que «si se puede decir de un objeto que determina un signo es porque el objeto mismo, como el representamen y el interpretante, es un signo» (1988 (1998):115). Y, por el otro lado, la existencia de realidades no materiales o de realidades ficticias o de realidades del pensamiento, es decir, de aquellos productos de la mente que no podrían señalarse indicialmente, plantea un problema para la teoría, en el sentido de que no habría correlato posible con aquella realidad independiente, no habría manera de que esos signos señalen nada en el exterior. Houser lo pone en estos términos:

> Emerge una pregunta importante: ¿qué clase de principio es después de todo la máxima pragmática? ¿Es una máxima lógica y un principio regulativo o es una verdad positiva que puede tratarse como una hipótesis científica que requiere de confirmación inductiva? El tratamiento de Peirce sugiere que es ambas cosas. Pero, como verdad positiva que nos dice cómo interpretar el significado de concepciones o proposiciones —signos con valor intelectual—, ¿cómo podría confirmarse la máxima pragmática? (Houser (2012b):43).

Este interrogante que Houser nos regala deja resonando en el aire incomodidades a las que nos enfrentamos cuando analizamos las pruebas pragmaticistas de Peirce, que pueden relacionarse con los límites de su teoría del uso, de su paradigma indicial, o suscitar reordenamientos teóricos que empujen su realismo a una reinterpretación.

El espesor de lo real

En la lectura que Verón realiza del doble objeto peirceano, se plantea una aparente paradoja: «la necesidad de afirmar simultáneamente que el objeto es independiente del signo y que no lo es» (1988 (1998):117). Y explica que el hecho de que el signo siempre represente a su objeto *bajo un fundamento* hace que el objeto dinámico pueda definirse como el desbordamiento del signo por el objeto, lo que significa que el objeto dinámico no es aquel que existe en la realidad, como si la realidad fuese aquello que objetivamente existe por fuera de los discursos, sino el objeto que ya ha sido abordado por otros discursos, por

otras ocurrencias significantes, y que seguirá generando discursos y abordajes significantes en el futuro, puesto que es «inconmensurable». En el doble triángulo con el que Verón grafica la dinámica de producción y reconocimiento de los discursos, el objeto dinámico es ese objeto del que un discurso particular habla pero insertado en las relaciones que mantiene con sus condiciones de producción y que mantendrá con sus condiciones de reconocimiento, es decir, la totalidad (inconmensurable) de lo que ya ha sido dicho de ese objeto y de lo que se dirá en el futuro. Puesto que las condiciones de producción de un discurso no son eso que se ha llamado «la realidad objetiva», sino la totalidad de los discursos que ya han abordado ese objeto bajo otros fundamentos, Verón encuentra el «espesor de lo real» en la dinámica de los discursos sociales:

> ¿Pero cuál es el verdadero fundamento de estos signos que son leyes y que expresan «la manera en que ese futuro que no tendrá fin debe continuar siendo» (1.536/Fr.: 115)? Es, ciertamente, lo que Peirce llama *hábito*, que es al mismo tiempo el interpretante final («Una ley jamás puede encarnarse en tanto que ley, salvo determinando un hábito» –1.536/Fr.: 115). Y el hábito no es ni más ni menos que lo que, mucho más tarde, los sociólogos llamaron la *acción social* (…) Lo social aparece así como el fundamento último de la realidad y, al mismo tiempo, como el fundamento último de la verdad (Verón 1988 (1998):119).

Así concebida la realidad, la oposición entre *externo* e *interno* deja de tener sentido:

> Los «objetos» que interesan al análisis de los discursos no están, en resumen, «en» los discursos; tampoco están «fuera» de ellos, en alguna parte de la «realidad social objetiva». Son *sistemas de relaciones*: sistemas de relaciones que todo producto significante mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra» (Verón 1988 (1998): 128).

Esta lectura de la teoría de Peirce es posible, precisamente, a partir de la noción de comunidad que el propio Peirce elaboró desde 1868: realidad es, según el texto que citamos más arriba, aquello a lo cual conducirán la información y los razonamientos de una comunidad. ¿Pero qué son los razonamientos y la información sino pensamientos-signos?

El pensamiento «en general»: la semiosis

En «Cómo esclarecer nuestras ideas», en 1878, diez años después de haber definido así la noción de comunidad, Peirce parece contradecir su definición de realidad como algo que es independiente de lo que pensamos de ella, al afirmar lo siguiente:

> La opinión destinada a ser aquella con la que todos los que investigan estarán de acuerdo finalmente es lo que entendemos por verdad, y el objeto representado en esta opinión es lo real. Así explicaría yo la realidad (Peirce 1878, *OFR1*):8.186).

En esta cita se ve algo nuevo: realidad se llamaría al objeto representado en esa opinión. Pero el objeto de una opinión es una representación, entonces sí depende de lo que pensemos de él.

El texto de Peirce sigue así:

> Pero podría decirse que este punto de vista se opone directamente a la definición abstracta de realidad que hemos dado en la medida en que hace que los caracteres de lo real dependan de lo que finalmente se piensa de ellos. Pero la respuesta a esto es que, por un lado, la realidad es independiente, no necesariamente del pensamiento en general sino sólo de lo que usted o yo o cualquier número finito de hombres piensen de ella; (…) Pero la realidad de aquello que es real sí depende del hecho real de que la investigación, si se continúa lo suficiente, está destinada, a fin de cuentas, a desembocar en una creencia en ella (Peirce 1878, *OFR1*):8.186-187).

Esto significa que hay objetos del pensamiento que son reales o que podrían serlo en el futuro (pensemos en el viaje a la luna, que en algún momento pudo haber sido producto de la pura ficción; o en el descenso a los océanos en submarino, objeto en el que se venía trabajando desde el siglo XVII y que en el XVIII encontró su realización; o en los neutrones y protones que en el siglo XIX eran impensables), y esto sin entrar en el terreno de la borrosa frontera entre lo real y lo irreal (mitos que en el pasado fueron tenidos por verdades; «realidades» dependientes de una fe religiosa como la cuestión de la transubstanciación; la existencia de «brujas» llevadas a la hoguera tras procesos inquisitoriales en el Medioevo, etc.).

En este sentido, Peirce postula que la abducción, esa operación lógica cuyos argumentos son débiles, y, por tanto, un método poco seguro de arribar a la verdad, es el único tipo de razonamiento por el que una idea nueva puede surgir. ¿Qué sería de la física del siglo XX sin la imaginación de la lógica abductiva? ¿Qué, de la ingeniería biomolecular, de la medicina experimental, de la informática y de una larga lista de disciplinas que han dado productos que parecían de ciencia ficción, como Internet, sin su poder creativo aun cuando su seguridad lógica era mínima? El poder evocador de la abducción de realidades aún poco reales para su momento de producción nos acerca a ese límite en que la primeridad, como categoría de la posibilidad, de la indeterminación, de la libertad, no se encarna todavía en ningún existente y permanece en el ámbito de la vaguedad, y que se abre a un futuro que, en el aquí y ahora de su enunciación, parece ficcional.

> Finalmente, igual que lo que algo es realmente es lo que puede finalmente llegar a conocerse de ello en el estado ideal de la información completa, del mismo modo la realidad depende de la decisión final de la comunidad; así que el pensamiento es lo que es sólo en virtud de que se dirige a un pensamiento futuro, que es, en su valor como pensamiento, idéntico a él, aunque más desarrollado. De esta manera, la existencia del pensamiento ahora depende de lo que será después; de modo que tiene una existencia solamente potencial, dependiente del pensamiento futuro de la comunidad (Peirce 1868, (*OFR1*):3.98.

Paradigma indicial y modelización de la realidad

Volviendo al paradigma indicial: ¿trata Peirce el tema de los juicios perceptuales como modos de correspondencia entre pensamiento y mundo? ¿Qué significa exactamente que el objeto dinámico, como algo *independiente de* y *externo a* nuestras representaciones, constriñe, determina al signo, a través de nuestras percepciones? ¿Qué hay de nuestras percepciones cuando hablamos de realidades del pensamiento, intelectuales?

Hugo Mancuso retoma la teoría de la agonística paradigmática de Floyd Merrell para explicar que

> (…) el pragmaticismo es pensado por Peirce como un método para determinar ciertos significados que circulan en la semiosis, proceso en el

> que los signos disputan un determinado criterio de verosimilitud. Tal constante redefinición de significados en el ámbito de la semiosis es agónica. En tal sentido la suya no es una simple teoría del relativismo cognoscitivo sino que modeliza la realidad como la lucha por un principio de realidad que existe en determinado momento, en un aquí y ahora bajo la forma de ley y que es producto de una compleja agonía entre posiciones distintas (Mancuso 2010:137).

Desde este punto de vista, el objeto dinámico entendido como aquello que es independiente de nuestro pensamiento, como lo que tiene una existencia exterior a nuestra mente y que determina nuestros signos a partir de los juicios perceptuales, puede ser la causa de un choque, de un límite, de una resistencia pero nunca una realidad objetiva en el sentido que le otorgaba el positivismo o la teoría realista de la correspondencia: una puerta cerrada se me impone al paso y es un límite ante la enunciación de que nada se interpondrá en mi camino; una ortiga en el sendero, a la que subestimo, sancionará el roce de mi pierna con el ardor; puedo afirmar que la cerámica que tengo entre mis manos es dura, pero bastará que la marque con un cuchillo o que la tire al suelo para que el choque exterior refute mi idea. Sin embargo, la puerta cerrada, la ortiga, la cerámica no son simples objetos observables, sino objetos-signos que forman parte del flujo continuo de la semiosis y que el pensamiento configura de alguna manera siguiendo un modelo de realidad posible, modelo que está en diálogo con otros y que puede *complementarse con* y *no ser excluyente de* otros.

> El problema se produce en torno a una realidad sígnica o que ha sido significada pues es imposible llegar a una realidad pura sin significación, como tampoco es posible determinar cuándo se produjo ese primer proceso de significación pues en el mismo momento que nace la conciencia nace tal proceso que queda fuera de nuestra conciencia; no podemos retornar a ese momento de virginidad significativa, algo que pretendían Descartes, Husserl, Hume y las teorías del conocimiento que parten de la presuposición de que hay una realidad pura o extra sígnica que es posible recuperar para acceder a un conocimiento verdadero. Para Peirce, esto es una utopía; desde que nacemos (y tal vez sugiere, desde siempre) estamos condicionados por las enunciaciones previas, *i.e.* el proceso de reclasificación de los significados es mediado y cultural (Mancuso 2010:126).

Houser nos advierte que el mundo exterior que se nos hace presente ante la conciencia no es lo único que presenta resistencias ante nuestras opiniones: también chocan contra nuestras opiniones las determinaciones que la semiosis ha desarrollado en torno a los pensamientos. O, dicho de otra manera, la continuidad del pensamiento, ese pensamiento general del que habla Peirce en «Cómo esclarecer nuestras ideas», que no es el pensamiento de una o dos o más personas sino el que se ha desenvuelto en el tiempo y ha conseguido consenso social, también ofrece resistencias:

> Nuestras percepciones mismas están, en algún grado, constreñidas por nuestras opiniones previas y nuestros pensamientos por pensamientos pasados, de modo que no puede decirse que el único factor *determinante* en nuestras vidas sea una realidad externa resistente. Hay muchas maneras en las que se puede vivir en el mundo, y el intelecto no nos constriñe a un único camino. Hay mucho más respecto a un intelecto que la mera representación de objetos externos: hay planes y propósitos e ideales, todos los cuales pueden insertarse en hábitos intelectuales que *predeterminan la conducta futura*. Y, por supuesto, la conducta futura moldeará al mundo que ha de venir. Lo realmente interesante de la visión de Peirce es que nosotros como individuos, nosotros como humanidad, tenemos algún grado de control sobre nuestros hábitos intelectuales. Podemos elegir. Aunque con esfuerzo, podemos cambiar deliberadamente nuestros hábitos intelectuales, lo que significa que podemos cambiar nuestra mentalidad: y eso significa que tenemos algún grado de control sobre cuál de entre los muchos futuros posibles será el nuestro. Quizás eso es un idealismo semiótico, pero, si es así, es un idealismo compatible con el realismo semiótico (Houser (2012a):36-37).

Pragmaticismo semiótico o semiótica pragmática parecerían ser la enunciación de un mismo oxímoron. Como decir idealismo realista o realismo idealista. Sin embargo, es entre estos dos polos que el pensamiento de Peirce disputa sus teorías, hasta desembocar en lo que podríamos llamar un objetivismo social, en el que la comunidad y sus consensos determinan qué es «lo real», impulsados por una realidad que presenta resistencias y orienta las investigaciones. La importancia de los índices en la teoría peirceana parecería llevarnos hacia una teoría de la correspondencia, hasta que comprendemos que los juicios perceptuales comparten también la naturaleza sígnica, son productos de hábitos, convenciones culturales.

Historia de la teoría atómica

La historia de la teoría del átomo proporciona un caso a partir del cual reflexionar sobre los juicios perceptuales como hábitos, sobre el lugar de la percepción en las realidades intelectuales y sobre el paradigma indicial.

Podríamos decir que la hipótesis atómica tiene dos grandes momentos diferenciados, marcados por el paso de una concepción puramente filosófica a una científica. El trazado que acabamos de hacer no deja de presentar problemas: si bien hoy convenimos en que la concepción filosófica involucró altas dosis de ficción para explicar el cambio y la permanencia de la materia en relación con la concepción científica posterior (por ejemplo, los antiguos griegos explicaban que en los sólidos los átomos estaban unidos unos a otros con ganchos, mientras que en los líquidos son resbaladizos y lisos, y algunos más lisos que otros, como los del vino en relación con los del aceite), no podemos desligar el fuerte componente imaginativo («curiosidad filosófica», «hipótesis metafísica», «valor heurístico sin evidencia empírica») que requirió la teoría hasta que logró consenso comunitario científico (Diéguez 1995:6, Gellon, 2012:27-37). Por lo tanto, el tránsito entre esos dos momentos está signado por representaciones intelectuales en las que las pruebas experimentales que trataban de demostrar la existencia de los átomos no terminaban de poner de manifiesto perceptualmente su realidad:

> La mayor parte de los químicos a comienzos del XIX asumían algún tipo de teoría corpuscular sobre la materia, pero no pasaban de considerar estas teorías como hipótesis metafísicas, al igual que había hecho Lavoisier. La fría recepción que dieron a la teoría de Dalton fue, pues, consecuente con esta postura. Como ha escrito L. A. Whitt, «para los químicos de la época el atomismo daltoniano era digno de prosecución (*pursuit*), pero no de aceptación (*acceptance*)». Atribuían a la hipótesis atómica un valor heurístico apreciable, pero lo único que la evidencia empírica probaba era que los elementos se combinaban siguiendo ciertas regularidades en la proporción de sus pesos. Que la razón de esas regularidades fuera la existencia real de los átomos era algo más que discutible para casi todos. William Whewell supo recoger el sentir general cuando afirmó que la utilidad de la teoría atómica no implicaba la realidad de los átomos (Diéguez 1995:6-7).

La afirmación de Whewell citada por Diéguez apunta precisamente a esas realidades aún poco reales para el estado de la cuestión en el momento en que esas hipótesis comienzan a circular. Como se sabe, John Dalton [1766-1844] es uno de los padres de la teoría atómica, que para entonces ya tiene su tradición en el devenir de la semiosis, pero que carece del consenso comunitario. Dalton establece, a partir de sus investigaciones químicas, que cada tipo de átomo tiene un peso característico, y de hecho fue el primero que publicó una tabla de pesos atómicos relativos. Ahora bien, que la idea de átomo viniera bien para explicar, por ejemplo, la distinta solubilidad de los gases en agua, no significaba que los átomos existieran. Al decir de Gellon, en un texto divulgativo de enorme poder sugestivo, «hay algo que no podemos ver (átomos, un proceso de invención) y formulamos ideas imaginarias que calzan con la evidencia» (2012:86). Dicho de otro modo, hay una evidencia: la relación de pesos entre los elementos de un compuesto químico, comprobable en las mediciones relativas en distintos compuestos; y hay una idea imaginaria, que explicaría la duplicación o triplicación del peso de ciertos elementos en diversos compuestos: los átomos. Esto quiere decir que si la cantidad de hidrógeno que se combina con el carbono para producir metano es casi el doble de la que se necesita para producir etileno, una hipótesis plausible para explicar esta duplicación es que el metano contiene dos átomos de hidrógeno y el etileno solo uno. Estamos ante una evidencia y ante una ficción que explica ciertos datos de esa evidencia, esto es, hay una abducción que se nos ha dado a partir de un juicio perceptual. La relación indicial que se da entre pensamiento-signo y mundo material se limita a la constatación de una regularidad en los pesos relativos de los elementos químicos cuando entran en combinaciones diversas. Tal índice se esfuma cuando la lógica abductiva permite formular la hipótesis de que esas regularidades se deben a la multiplicación de átomos. El átomo, a principios del siglo XIX, constituía, pues, una mera suposición «de valor heurístico apreciable», pero cuya materialidad no lograría probarse sino muchas décadas después. Mientras tanto, algunos miembros de la comunidad científica aceptaron esa realidad intelectual fundada en lo que hoy conocemos como Ley de Dalton de las Proporciones Múltiples, mientras que otros se resistieron hasta que Jean Baptiste Perrin (Premio Nobel de Física en 1926) confirmó experimentalmente predicciones matemáticas realizadas por Albert Einstein «que conectaban la trayectoria y el movimiento de las partículas con propiedades de los gases y sus moléculas», y que echaban precisión sobre el tamaño y el peso exactos de las moléculas (Gellon 2012:223). En el camino, la idea de valencia o enlace atómico,

la construcción de fórmulas estructurales de átomos conectados, la elaboración de la Tabla Periódica de los elementos químicos, la teoría cinética de los gases y un larga lista de investigaciones químicas y físicas constituyeron los eslabones del *continuum* de una semiosis que fue abonando con más evidencia indirecta la ficción de los átomos, imperceptibles de manera directa pero cada vez menos ficcionales.

En términos peirceanos, podríamos decir que la indagación científica en la historia de la teoría atómica constituyó un camino de búsqueda de la determinación de la experiencia en la generalidad del pensamiento, abducida por evidencia en las mediciones de los elementos químicos. Esto quiere decir que lo individual, esto es, las mediciones de los pesos atómicos relativos en determinados compuestos químicos, permitió plantear la hipótesis de la existencia de átomos (a través de una lógica abductiva), que tardó casi un siglo de ciencia experimental en encontrar su encarnación en una secundidad que más que un existente parece ser, incluso en la actualidad, en tiempos del *Scanning Electron Microscope* (STM),[3] un acuerdo comunitario.[4]

La teoría del átomo permite ver que esa relación indicial entre pensamiento-signo y mundo material exige en muchos casos creatividad, imaginación para intuir lo que no es perceptible en primera instancia. Y es aquí donde esas sugestivas palabras del epígrafe de este trabajo adquieren peso: «como los átomos son entidades indivisibles, los científicos no los pudieron observar, sino que tuvieron que imaginarlos. Alguna vez se dijo que la ciencia es, precisamente, la frontera ardiente entre observación e imaginación» (Gellon, 2012:20).

Retomando el interrogante de Houser, «¿cómo podría confirmarse la máxima pragmática?», ¿cómo podría, si esos signos con valor intelectual no encuentran confirmación inductiva? La respuesta está, como el devenir de la teoría atómica lo demuestra, en el fluir de la semiosis, en su *continuum*, en el futuro de las investigaciones que no solo encuentran perfeccionamiento técnico y

[3] El Microscopio electrónico de barrido (SEM, *Scanning Electron Microscope*) es una técnica que reproduce imágenes de alta resolución, a nivel atómico.

[4] Dice al respecto Gellon: «Todavía es debatible si realmente hemos visto átomos o si se trata de imágenes altamente elaboradas por técnicas complejas de escaneo que poco tienen que ver con nuestros ojos. Lo que sí es indudable es que técnica tras técnica, experimento tras experimento apuntan a la existencia real de esos pequeños demonios. Y cada vez estamos más cerca de poder verlos, aunque los investigadores se siguen preguntando qué es exactamente eso que creemos ver» (2012:232-233).

acumulación de evidencia indirecta, sino también continuidad en los hábitos perceptivos y en los hábitos de pensamiento, en el futuro de los cambios en las condiciones de producción. La teoría del átomo encuentra un principio regulativo en observaciones de comportamientos químicos y mediciones que sugieren una realidad material que no es posible, en el estado de la técnica del siglo XIX, verificar empíricamente. La evidencia indirecta lleva, en lógica abductiva, a la postulación de la existencia del átomo: tenemos una proposición que no encuentra su relación indicial con el mundo material porque la materialidad no es directa sino indirectamente perceptible y, por lo tanto, solo deducible. «La realidad de aquello que es real sí depende del hecho real de que la investigación, si se continúa lo suficiente, está destinada, a fin de cuentas, a desembocar en una creencia en ella» (Peirce 1878,*(OFR1)*:8.186-187).

El objeto dinámico como algo *independiente de* y *externo a* nuestras representaciones constriñe, determina al signo, a través de nuestras percepciones (la materia es divisible hasta un cierto punto, se pueden aislar elementos de compuestos químicos y se pueden calcular los pesos de tales elementos en sus compuestos). Pero esas percepciones también son culturales, se constituyen en hábitos, como nos enseña Peirce (la hipótesis atómica fue resistida durante muchos siglos por su asociación con el ateísmo, hasta que un pensamiento-signo persuasivo, proveniente de un sacerdote católico, Pierre Gassendi, dio lugar a un giro en la argumentación antiatomista) (Gellon, 2012:47-48). Simultáneamente, existen realidades del pensamiento (los átomos, en las hipótesis científicas del siglo XIX), estimuladas por percepciones indirectas, que no podrían ser consideradas objetos dinámicos y sin embargo adquieren una fuerza que guía las investigaciones. Lo que lleva a la reflexión sobre la consideración dicotómica del objeto peirceano en torno a la dependencia vs independencia de las representaciones, o a lo interno por oposición a lo externo, como decíamos al comienzo.

Verón anula esa oposición al encontrar el espesor de lo real en la discursividad social y su flujo constante entre las condiciones de producción y las de reconocimiento. Lo que hay no es realidad material objetiva, por un lado, y discursos, por el otro, sino otros discursos que ya han abordado un objeto determinado y cuya realidad se dirime en el acuerdo social. La teoría atómica es un buen ejemplo de cómo lo que comenzó siendo una ficción, terminó constituyéndose en una realidad que pocos en la actualidad se atreverían a cuestionar. ¿Objeto observable u objeto construible?

Conclusiones

La cuestión de qué índices son posibles en el mundo de las realidades intelectuales (hipótesis, modelos heurísticos, curiosidades filosóficas) o mentales de cualquier tipo (sueños, alucinaciones, ficciones) plantearía, pues, un problema en apariencia irresoluble si nos empeñáramos en mantener esa tajante distinción, presente en la misma teoría peirceana, entre lo interno y lo externo, entre la realidad material y la realidad intelectual, cuya persistencia en la teoría de Peirce obedece, quizás, al hábito de indagar desde el horizonte filosófico, tal como pasa con la recurrencia a la noción de «realidad», que se impone como categoría-límite. Como sostiene Floyd Merrell,

> El concepto de Peirce de lo que es y no es «real» y de lo que existe y no en el mundo exterior, concepto que a fin de cuentas abraza la *vaguedad, generalidad, inconsistencia, y la falta de plenitud*, revela las limitaciones de la lógica clásica (…). Pero sobre todo, gracias a las categorías resbaladizas, elusivas, y siempre en transición, entre lo «real» y lo «irreal», tenemos en esencia la complementariedad entre esquemas conceptuales (o «paradigmas», por decirlo así), lo que es la base de la semiosis en el sentido más general de la palabra (Merrell 1994).

En la agonística entre discursos, en la agonística entre mundos posibles reside la riqueza de la semiosis, una semiosis en la que lo natural y lo cultural son modelizaciones de esa elusiva categoría a la que llamamos «realidad».

Por último, si abrimos la conceptualización peirceana a una más actual de la discursividad, es más fácil plantear desde ahí la falta de pertinencia de esa oposición interno vs. externo: si todo pensamiento, o, en términos de la lógica semiótica de Peirce, si toda *proposición* es un discurso que construye un objeto que ya ha sido dicho desde otros fundamentos, ese objeto no está ni dentro ni fuera de la realidad sino que *es* la realidad, tal como propone Verón. Así, hablaremos de «lo real» tanto cuando sintamos el latigazo de una ortiga en la pierna, como cuando conceptualicemos la constitución atómica de la materia o nos refiramos a *Spiderman*, a los unicornios azules o al cuerpo y la sangre de Cristo.

REFERENCIAS

DIÉGUEZ Antonio J.
1995 "Realismo y antirrealismo en la discusión sobre la existencia de los átomos", *Philosophica Malacitana,* 8:49-65.

FISCH Max H.
1986 *Pierce, Semeiotic, and Pragmatism,* [KEYNER Kenneth Laine & KLOESEL Christian J. W. (eds.)], Bloomington: Indiana University Press.

GELLON Gabriel
2012 *Había una vez el átomo. O cómo los científicos imaginan lo invisible*, Buenos Aires: Siglo XXI.

HOUSER Nathan
(2012a) "Introducción", en PEIRCE Charles S. (2012a):17-39.
(2012b) "Introducción", en PEIRCE Charles S. (2012b):21-46.

MANCUSO Hugo R.
2010 *De lo decible. Entre Semiótica y Filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires-Santiago-Montevideo-México: Sb.

MERRELL Floyd
(1994) "Agonística paradigmática", *AdVersuS*, V, 4-6:13-34 (republicado en *AdVersus* (en línea), II, 3 (citado 12 de noviembre de 2015), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm>, ISSN1669-7588.

PEIRCE Charles Sanders
1868 "Some Consequences of Four Incapacities" in PEIRCE Charles S. [1931-1958]: *CP* 5.264-317; (tr. esp.: PEIRCE Charles S. 2012a *OFR1*:3.72-99).
1871 "Fraser's The Works of George Berkeley", *North American Review,* 113:449-72; in PEIRCE Charles S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [BURKS Arthur W, ed.], Cambridge: Harvard University Press, 1958, (*CP*) 8:7-38 (tr. esp.: PEIRCE Charles S. 2012a:128-150).
1878 "How to Make Our Ideas Clear", *Popular Science Monthly,* 12:286-302; in PEIRCE Charles S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [BURKS Arthur W, ed.], Cambridge: Harvard University Press, 1834-35, (*CP*) 5:388-410; (tr. esp.: PEIRCE Charles S. 2012a *(OFR1)*:8.172-188).
1903a "La naturaleza del significado (conferencia VI)", *in* PEIRCE Charles S. 2012b (*OFR2*):15.
1903b "El pragmatismo como lógica de la abducción (Conferencia VII), in PEIRCE Charles S., 2012b *(OFR2)*:16.
(2012a) *Obra filosófica reunida Tomo I (1867-1893)*, [HOUSER Nathan & KLOESEL Christian (eds.)], (trad. de MCNABB Darin; rev. de la trad. Sara BARRENA y TREJO Fausto José), México: Fondo de Cultura Económica.
(2012b) *Obra filosófica reunida Tomo II (1893-1913),* [HOUSER Nathan & KLOESEL Christian (eds.)], (trad. de MCNABB Darin; rev. de la trad. Sara BARRENA y TREJO Fausto José), México: Fondo de Cultura Económica.

VERÓN Eliseo
1988 *La sémiosis sociale. Fragments d'une theorie de la discursivité*, París: Presses Universitaires de Vincennes; (tr. esp.: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa, 1998).
2013 *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires: Paidós.

ARTÍCULOS

[Original]

Semiótica de la cultura y retórica del cuerpo: puentes disciplinares desde/sobre América Latina

ANA INÉS LEUNDA
Centro de Investigación Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba (CIFFyH – UNC)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: En este trabajo, reflexionamos sobre la labor de Iuri Lotman y sus postulados sobre una semiótica de la cultura, pues consideramos que resultan válidos para estudiar textos / culturas que reconstruyen la frontera indígena / occidental en América Latina. A su vez, atendemos la posibilidad de incluir al cuerpo como sistema modelizante que participa en la construcción de sentidos junto con la lengua (o idioma) y los textos complejos de las culturas. Para ello, consideramos actuales lecturas de los postulados lotmanianos (fundamentalmente, la de Katya Mandoki y Silvia Barei), que nos permiten hipotetizar sobre una perspectiva retórica para pensar la relación cuerpo/cultura. Con respecto a la frontera indígena/occidental, indagamos textos editados en el contexto del Vº Centenario del llamado «descubrimiento de América» que nos permite reconocer una zona tensiva que construyó de manera dispar los sucesos de 1492, actualizándolos en relación con 1992 y evidenciando la filigrana compleja de la memoria cultural. La pregunta central que nos guía es de qué manera una semiótica de la cultura y sus derivaciones más actuales hacia una retórica del cuerpo pueden servir para reflexionar sobre las tensiones culturales latinoamericanas discutidas en 1992.

Palabras clave: Frontera – Memoria – Texto – Retórica.

[Full Paper]

The Semiotics of Culture and the Rhetoric of the Body: Disciplinary Bridges from / to Latin America

Summary: In this paper we seek to reflect on Yuri Lotman' theory and his ideas on a Semiotics of culture because we believe that they are valid to study texts / indigenous cultures in Latin America. Besides we think about including the body as a modeling system that participates in the construction of meaning together with language as well as the complex texts of cultures. To do this, we consider the current readings of Lotmanianpostulates (mainly the work of Katya Mandoki and Silvia Barei) that allow us to hypothesize about a rhetorical perspective to think about the body / culture relationship. In connection with the indigenous / western border, we studied texts published in the context of the Vº Centenary of the so-called "Discovery of America" that allow us to recognize a tensive scenario on which the events of 1492 were unevenly constructed, updating them in relation to 1992 and highlighting the complex filigree of cultural memory. The central question that guides us is how a semiotics of culture and its latest branches that lead to a rhetoric of the body can serve to reflect on the Latin American cultural tensions discussed in 1992.

Key words: Border – Memory – Text – Rhetoric.

Introducción

La semiótica de la cultura postulada por Iuri Lotman [1922-1993] ha recibido diversos grados de atención en el campo académico de Occidente. En general, la labor de este pensador ha sido estudiada en conexión con el grupo Tartu-Moscú y en relación con la semiótica rusa del siglo XX (el Formalismo, la Escuela de Praga y el círculo de Mijaíl Bajtín).[1] Sin desatender esta filiación epistemológica, nos interesa en esta oportunidad focalizar algunos conceptos que nos permiten trazar puentes disciplinares para pensar la relación cuerpo/cultura en el contexto de América Latina. Específicamente, buscamos reflexionar sobre las maneras como la frontera indígena/occidental fue discutida en el contexto del Vº Centenario del «descubrimiento de América», considerando que la modelización del cuerpo ocupó un relevante lugar.

Para ello, reflexionamos sobre la semiótica lotmaniana y nuevas articulaciones teóricas sobre el cuerpo y la retórica (Mandoki 2006, 2014; Barei 2008, 2014) al tiempo que indagamos una selección de textos que explícitamente buscan participar en el debate por el sentido de la conmemoración: tres ensayos editados en 1992 («La eminente fundación de América» de Edberto Oscar Acevedo, «Raíces ibéricas del continente americano» de Arturo Uslar Pietri y «La sombra de Inacayal» de Osvaldo Bayer) y la novela *Vigilia del Almirante* de Augusto Roa Bastos (1992). Estos textos ya desde una primera lectura evidencian una mirada dispar de la frontera 1492, no solo por la diferencia genérica (ensayo/novela) sino también por el punto de vista desde el cual la frontera es reconstruida, cuestión que sugiere la reflexión en torno a la tensividad de la memoria cultural.

Semiótica de la cultura y América Latina

Partimos de entender con Lotman que una cultura puede pensarse como una «inteligencia colectiva y una memoria colectiva» (1985 (1996):109), es decir, como un texto sumamente complejo que conserva datos previos y los transforma en cada presente, al tiempo que supone siempre un medio semiótico que lo hace funcionar. En diálogo con la noción de biosfera de Vernardski (entendida como una red que vincula el flujo biótico del planeta), Lotman precisa que este «medio semiótico» constituye una semiosfera,

[1] Pueden consultarse por ejemplo, los estudios de José Amícola (1997) de Pampa Arán y Silvia Barei (2002) Mancuso (2015) entre otros.

conformada por el fluir entre-textos y puede ser definida como aquel espacio fuera del cual es imposible lo social. Desde nuestra perspectiva, en 1492 dos semiosferas otrora incomunicadas comenzaban a vincularse de manera intensa ampliando las fronteras de lo decible y pensable.

La gran magnitud de la transformación nos permite pensar que ocurrió una explosión, entendida en términos lotmanianos como una situación intensamente caótica y conflictiva en la que también participó el azar. Lotman dialogó con el físico y químico Ilya Prigogine para pensar situaciones en las que sistemas informativos otrora inconexos comienzan a involucrarse y, en el presente de la mezcla, no es posible predecir cuál será el resultado final. Sin embargo, en la historia de las culturas se postula que, una vez pasado el momento de profundo desorden el suceso caótico es reconstruido de manera tal que la casualidad es anulada y los hechos se narran según una sucesión de causas y efectos. Aunque cada versión se construye como única posible, lo cierto es que cada presente afecta de manera intensa el modo como los hechos caóticos son reconstruidos. Esta perspectiva resulta para nosotros muy clarificadora del debate 1992 en el que múltiples versiones buscaban legitimar su propio orden de los hechos como el más válido.

En otras palabras, si pensamos 1492 como una explosión, podemos afirmar que no es posible «develar» lo que pasó, sino únicamente dar una versión. El carácter relativista de esta posición (que implica una concepción del tiempo con puntos de bifurcación no predecibles por ningún ojo humano) tiene como contrapartida la responsabilidad de aquel que busca conservar/modificar la memoria cultural. Es decir, al no haber una explicación «verdadera» (en términos absolutos) tampoco es posible escapar al margen de decisión implicado en la emisión de una opinión. Afirma Lotman: «La introducción del factor casual en el mecanismo de la causalidad representa un enorme mérito de I. Prigogine. Ella desautomatiza el cuadro del mundo» (1993 (1998):147). Si el mundo no es automático, el presente y futuro puede (al menos parcialmente) crearse. Los textos del Vº Centenario nos permiten realizar un corte al mismo tiempo diacrónico y sincrónico, pues aunque editados simultáneamente postulan una creación dispar del pasado, evidenciando la potencia política de la memoria cultural.

Iniciamos así nuestro recorrido, advirtiendo el contraste de tres «explicaciones» de intelectuales[2] que a pesar de asentarse sobre la conocida metáfora del mestizaje varían de manera significativa.

En primer lugar, recuperamos la versión de Edberto Oscar Acevedo, quien afirma:

> Las mujeres españolas eran todavía muy pocas, y en cambio abundaban las nativas. No es de maravillar que el mestizaje racial, en tales circunstancias fuera masivo desde el punto de vista biológico. A ello contribuyeron abusos y violencias, pero sobre todo costumbres sexuales que en las sociedades indígenas fueron muchas veces menos estrictas que en la tradición europea (Acevedo 1992:27).

Como se puede advertir, el mestizaje separa lo biológico de lo cultural aunque en ambos casos la frontera pasada se construye como una zona casi sin tensiones. La jerarquía que subyace a esta visión no se asienta en la diferencia corporal (racial y sexual) sino en el grado de desarrollo cultural que el autor destaca en el contraste. Tal como se advierte al articular esta cita con el resto del ensayo, la falta de relevancia de «los abusos y violencias» se entiende también por la mejoría general que desencadenó el arribo de Colón al continente: los indios eran como «niños o adolescentes merecedores de tutoría» (Acevedo 1992:21) y, en algunos casos, «sin experiencia de vida política o civil de alguna categoría» (*Ibíd.*). En consecuencia, puede deducirse que las indias «con laxas costumbres sexuales» mejoraron su condición «cultural» al vincularse con los «simples flamantes recién llegados que se asentaron en estas playas para arraigar» (*Ibíd.*:26). Así, la manera como se construye el pasado (1492) habilita un modelo de familia que se proyecta hacia la validación de un occidente heterosexual como patrón de conducta que se considera necesariamente mejor que las costumbres indígenas. Ello repercute en una posición conservadora que busca revalidar construcciones cristalizadas en la cultura latinoamericana, que habían ubicado al indígena en un lugar inferior, cuyo conocimiento ya había sido superado por occidente.

[2] Nos referimos a los ya mencionados Edverto Oscar Acevedo [1936-2015] miembro de número de la Academia Nacional de Historia en Argentina y miembro de número de la Asociación Hispanoamericana de Historia; Arturo Uslar Pietri [1906-2001] escritor, periodista y político venezolano y Osvaldo Bayer [1927], escritor, periodista e historiador argentino.

Arturo Uslar Pietri, por su parte, también reconoce un «mestizaje sanguíneo, que efectivamente existió. Los españoles fueron sin mujeres y se mezclaron con las indias» (1992:105) que diferencia de «un proceso muy rico y mal conocido y estudiado: el mestizaje cultural» (*Ibíd.*). Esta distinción entre lo biológico y lo cultural lo acerca a Acevedo, sin embargo, se aleja de él al considerar que «el mestizaje cultural» incluyó una fuerte violencia iniciada por «aventureros» (*Ibíd.*) con iniciativa privada, que buscaban mejorar su situación económica y disputaban por ella con la corona. Fueron los descubridores-conquistadores quienes generaron las «guerras que ensangrentaron América» (*Ibíd.*:102). Luego de esa primera etapa, los mestizos comenzaron a unificar estas dos culturas enfrentadas, por ejemplo el Inca Garcilaso «está tan orgulloso de la sangre de su madre como de su condición de cristiano» (*Ibíd.*:107). Desde su visión, esta armonía mestiza sigue su curso y complejidad también en relación con las mujeres negras que incluso en el siglo XIX educaron a los «padres de la patria», como es el caso de Simón Bolívar (*Ibíd.*:106). En el presente (1992) las hostilidades entre España y América han sido superadas: «tenemos las mismas raíces y las mismas condiciones anímicas» (*Ibíd.*:110).

Podemos contrastar así dos visiones del mestizaje cultural: Acevedo focaliza en un proceso de mejoría para América y con pocos casos de violencia y abuso, en cambio Uslar Pietri da cuenta de una violencia gradual que inicia con la colonia y culmina con la creación de los Estados que siguen su propio desarrollo ya independientes de Europa. En el presente, el mestizaje carece de conflictos.

En discusión con estas dos posturas, reconocemos la posición de Osvaldo Bayer que también se basa en la metáfora del mestizaje, pero afirma la violencia como una constante en el vínculo América Latina / Europa.

> No es —como se dice— que España y Portugal fertilizaron el continente. Al revés, la naturaleza de Indias mestizó en sus entrañas todo lo que ellos quisieron imponer con falo y pólvora y la cruz del sobrecogimiento. Superada la muerte hispana, el vientre de la mujer indígena transformó la vida y la hizo otra. Los García y los González pasaron a tener la piel y los ojos de los Moctezumas y los Atahualpas, para eterno presente de tiempo del cómitre y del constuprador. Y los desfloradores fueron vencidos y expulsados por sus hijos mestizos. Fue una doble victoria, fue una doble derrota. Y los hijos de la violación pasaron a ser legítimos en el idioma, la religión, las grandezas y las perversidades (Bayer 1992:30).

La violencia se focaliza como constante, incluso en el presente. En el período de conquista y colonización, la irrupción en el cuerpo de las indias/Indias inaugura un mestizaje cuyo aspecto disfórico es el masculino (el falo, la pólvora y la cruz) y el eufórico es el femenino (cuyo vientre permite la vida a pesar de la imposición y la muerte). En este tercer ejemplo, la independencia no incluye una familia armónica, sino la ambivalencia de aquel criollo que se separa de España y conserva el idioma, la religión y algunas «perversidades». El vínculo presente sigue siendo conflictivo: «una madre patria que saca a puntapiés a sus hijos putativos que se le meten en la frontera, los sudacas» (Bayer 1992:31).

De esta manera, los tres ejemplos evidencian maneras dispares de ordenar los sucesos en causas-consecuencias que desatienden el efecto casual para priorizar modelos de memoria que incluyen la reconsideración de las jerarquías corporales/culturales. La india madre mejora su condición al vincularse al padre de sus hijos mestizos con lo cual se busca conservar un modelo de familia que anuda pautas sexuales y normas culturales en discusión en el presente. América ensangrentada, según la visión del segundo ejemplo, implica una visión tensiva del pasado que, sin embargo, luego se diluye en un mestizaje cultural que invisibiliza al otro pues en el presente la madre patria y sus hijos independientes ya son iguales. En cambio, el tercer caso busca validar positivamente la fuerza vital de la india que a pesar de la violación y la imposición religiosa pudo generar vida y cuyo carácter conflictivo siguió con los siglos perpetuándose en un presente que se debería modificar.

A partir de lo antedicho, consideramos que en 1492 se produjo una explosión semiótico-material de intensa conflictividad y tensión que en 1992 generó la producción de múltiples versiones en mutua oposición. En tal sentido, esta zona tensiva de la cultura comienza a mostrar la potencia política de la memoria cultural. Consideramos necesario, por un lado (apartado 2), revisar la dimensión corporal que subyace en estas discusiones, a partir de la recurrencia del mestizaje (en primer lugar la noción de raza y en segundo la de sexo que subyacen) que en 1992 responden en gran medida a la posibilidad que Occidente tuvo de revisar críticamente sus propios modelos de alteridad/identidad, en fuerte transformación a lo largo del siglo XX. Y, por otro (apartado 3), atender la dimensión retórico-cultural también sugerida por la metáfora cotidiana del mestizaje, para reflexionar sobre los límites y posibilidades de concebir un «cuerpo indígena». Ambos recorridos nos permitirán indagar la novela *Vigilia del Almirante* que complejiza de manera significativa la frontera corporal/cultural que nos convoca (apartado 4).

2. El cuerpo: críticas y exploraciones

A lo largo del siglo XX, la discusión en torno al cuerpo biológico como «objeto» (con órganos y sistemas como el sanguíneo, el respiratorio, etc.) fue cobrando centralidad. Las categorías de raza y sexo (que subyacen a la metáfora del mestizaje) pasan del margen al centro de la escena académica y política. Al respecto, la II Guerra Mundial puede pensarse como un hito que puso en evidencia de manera trágica la relación entre un saber pretendidamente objetivo y el poder que subyace en tal concepción. La «raza» fue discutida por las ciencias humanas (por ejemplo, Lévi-Strauss fue convocado en 1951 por la UNESCO (AAVV 2008) para desarticular el pensamiento racista)[3] y en el campo de la biología también se cuestionó tal clasificación; por ejemplo, el biólogo Richard Lewontin (1991) afirma que la relación entre los genes y los rasgos fenotípicos, como el color de la piel o la forma del cabello es inexistente, pues hay mayor diferencia genética entre los miembros de distintas familias que entre miembros de diferentes «razas», lo cual implica el sin sentido de la clasificación.[4]

Por su parte, la noción de sexo, como rasgo «natural», vinculado al binomio masculino/femenino también dio lugar a fuertes transformaciones que articularon el campo académico y la participación política. Recordemos, por ejemplo, el *II sexo* de Simone de Beauvoir a mediados de siglo (1949), texto fundante que abre una discusión que sintetiza Donna Haraway (1991) desde una perspectiva interdisciplinar. Parte de lo biológico para dirigirse a lo sociológico y político, para proponer un «sistema sexo/género» definido como fragmentos de «procesos de modelización convencionales y políticos» (1991 (1995):218). Podríamos afirmar a partir de lo antedicho que el siglo XX implica una reconsideración de los patrones de conocimiento objetivo que habían regido con centralidad hasta el positivismo decimonónico. El carácter «natural» entendido como «inmodificable» se consideró un error y, por lo mismo, muchos estudiosos se distanciaron de las investigaciones de corte biologicista que, además, habían dado lugar a prácticas sexistas y racistas.

[3] Entre otros, el postestructuralismo de Foucault en su seminario luego editado en español como *Genealogía del racismo* (1975) profundiza la reflexión sobre la sujeción racista de Occidente.

[4] El debate está lejos de estar cerrado, puede consultarse la disputa entre el biólogo citado y Pinker (1999).

El debate del Vº Centenario es susceptible de ser leído en relación con el proceso de transformación del siglo XX, que implicó la reflexión crítica de Occidente sobre sí mismo. La posición de Acevedo busca no ser racista y diferencia raza de cultura, sin embargo, la subestimación del indígena se advierte por el «desarrollo cultural». Al mismo tiempo que el mestizaje (metáfora de la familia) implica un fuerte matiz conservador en el que un orden familiar alternativo (una mujer que no es madre, por ejemplo) no entra en la semiosfera de lo pensable. Uslar Pietri es menos conservador y Bayer, focalizándose en el dolor del otro y el enojo propio, toma una posición más crítica.

Es interesante pensar en la fuerza presente que tiene la memoria cultural, construida sobre las condiciones de posibilidad de una semiosfera espacio-temporal. Es decir, los debates sobre la valía de Occidente (como cultura que llegó a América en los barcos europeos) fueron posibles después de que el siglo XX discutiera la concepción de un yo-occidental necesariamente superior a todas las demás culturas del globo. Al respecto es interesante la labor de Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (1982) que puede pensarse como puerta de entrada a un debate que dejaba emerger tensiones de orden académico y político. Al tiempo que *Nosotros y los otros* (del mismo autor, 1989) implica una revisión de Occidente que se repliega sobre sí mismo para reflexionar sobre los modos como los pensadores franceses (siglos XVI-XX) construyeron al otro: no europeo, no blanco y no culto, con diversos matices de inferioridad. En relación con lo antedicho, la conmemoración del Vº Centenario permite advertir la pugna por la definición de una memoria posible y políticamente operativa para el presente de la discusión, en la que el cuerpo del otro racial y sexualmente marcado ocupó un relevante lugar.

Por su parte, numerosos estudiosos latinoamericanos también habían reflexionado de manera crítica con respecto a la oposición indígena/occidental y discutido la noción de mestizaje por considerar que no describía el conflicto de la frontera, al tiempo que la conexión entre ciencias biológicas y humanas fue también considerada errónea. En particular, Antonio Cornejo Polar (1998) discutió el sentido del mestizaje, no solo por concebir que amalgamaba un compuesto heterogéneo, sino también por ser negativo el uso de una metáfora proveniente de la biología. Uno de sus discípulos, Raúl Bueno Chávez al recuperar estos postulados afirmó con respecto al Centenario que nos ocupa:

> Seamos realistas otros quinientos años de historia no van a diluir las diferencias culturales y raciales que esa heterogeneidad supone, sino que la van a descomponer en grado e influencia, a diversificar también y a ahondar en ciertos casos. De modo que no cabe confiarle al mestizaje la solución de tensiones y contradicciones de estos pueblos. Argumentar en ese sentido es supeditar a la naturaleza nuestras acciones políticas, y, con ello, postergar históricamente la verdadera integración de América Latina (Bueno Chávez 1994:24).

Si bien sus reflexiones pueden comprenderse en el contexto de un saber que necesitaba especificar su singularidad y fortalecer su fuerza política, consideramos que es posible rever la noción de «naturaleza» que subyace en la cita: ¿es necesariamente un mecanismo que dictamina pautas irrefutables para una sociedad que solo debe «descubrirlas»? Resulta sugerente dialogar con Ilya Prigogine para quien concebir la naturaleza solo en relación con sus leyes y no incluir el caos y lo inesperado, implica entenderla como un interlocutor estúpido (pues el científico ya sabe de una vez y para siempre lo que ella le dirá). Por el contrario, para Prigogine la naturaleza es un espacio de exploración que el hombre nunca puede, de una vez y para siempre, predecir. El rasgo de predicción de la materia física y química está sujeto a las condiciones de laboratorio (que permiten separar y medir para obtener ciertos resultados y no otros), pero la naturaleza no opera de ese modo, pues lo regular es la afección entre los sistemas que trazan un futuro que excede cualquier pretensión absoluta de un investigador.

Nos interesa ahondar en esta perspectiva interdisciplinar que entiende la materia como una zona problemática que, por un lado, ubica al sujeto que conoce en un lugar subordinado al mundo cognoscible (ya no más antropocentrado) y, por otro, que insta a construir puentes de saber entre ciencias humanas, sociales y biológicas. Buscamos concebir al cuerpo como texto, cuya materialidad no necesariamente verbal, hace sentido en el contexto de una semiótica cultural. Un gemido, un grito, un ritmo respiratorio son marcas corporales que vale incluir en los procesos de semiotización cultural.

En los últimos años distintos autores han dialogado con la semiótica de la cultura lotmaniana para pensar la relación cuerpo, signo y cultura. Por un lado, la Universidad de Tartu ha desarrollado estudios en torno al carácter semiótico de la biología (por ejemplo, Kalevi Kull 2007), aunque esta línea de trabajo conduce a reflexiones en torno a la vida en términos de curvas estadísticas que

se alejan de nuestro propósito. Por otro, en América Latina, José Enrique Finol apuesta a la noción de corpósfera que es la parte de la semiosfera propuesta por Lotman que abarca «todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa» (2014:163). Apuesta sin dudas interesante, de la cual elegimos por el momento alejarnos pues desarrolla los aspectos corporales ligados a la fenomenología, en diálogo con Merleau Ponty, que nos lleva a una matriz filosófica no atendida en nuestra labor.

Nos interesa sí dialogar con la propuesta de Katya Mandoki (2006 y 2014), quien incluye al cuerpo como sistema modelizante de la cultura, en línea con la tesis de Thomas Sebeok (1991). Recordemos que este autor en diálogo contrapuntístico con la semiótica de la cultura, consideró que el cuerpo debía ser parte de los estudios semióticos junto con las lenguas y los textos complejos (los científicos o los artísticos). Como afirmó tempranamente Donna Haraway (1991 (1995):218), el problema de esta apuesta investigativa radica en la concepción del cuerpo como una red de células conectadas armónicamente (Sebeok (1991) y 1996), definición que desatiende la dimensión no solo histórica sino política de la corporalidad. Sin embargo, nos resulta interesante advertir que la división entre cuerpo biológico / práctica cultural, legible en los participantes del debate no es garantía de ausencia de racismos y sexismos, que se basan en retóricas de la conservación.

En esta discusión, consideramos que Mandoki actualiza la lectura de Sebeok, de modo muy sugerente para repensar los debates teóricos sobre el cuerpo-biológico de fines del siglo XX. Mandoki afirma que la *estesis* (como materialidad física y química) «permite comprender de manera mucho más concreta a qué nos referimos con la enigmática palabra "sensibilidad": es la condición de receptividad o porosidad, es decir, de membrana de todo ser vivo» (Mandoki 2006:14). Para nuestra labor, este puente teórico sirve para prestar atención a «las consecuencias que su condición de estesis le impone [al sujeto] como ser vulnerable y susceptible al placer y al dolor, apto para la fascinación y la repulsión, siempre en un contexto social» (Mandoki 2006:14).[5]

[5] La relevancia de la vulnerabilidad del cuerpo en su intrínseca conexión con la conformación de la subjetividad, ha sido desarrollada en el último cuarto del siglo XX por los aportes de la feminista Judith Butler, quien recupera el problema de la materialidad biológica. Sobre los límites de la materialidad del cuerpo, el sexo y el discurso, puede consultarse *Cuerpos que*

Desde nuestra perspectiva, Mandoki nos permite definir un *cuerpo-sensible* que remite a la condición de materialidad porosa, al tiempo que involucra un desborde del sentido, pues implica sentir y significar al mismo tiempo. Años antes la autora ya había señalado que el *sentido,* a partir de su etimología afecta un campo semiótico muy amplio que incluye

> (…) lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental junto con lo sensual. El sentido es, pues, en todos sus significados, la materia prima de la sensibilidad. El sentido se da tanto en los órganos del cuerpo así llamados como en el sentido en tanto significado (Mandoki 1994:79).

El cuerpo así reconsiderado puede ser comprendido como una zona de frontera entre alteridades e identidades de la percepción, la lengua y la cultura, espacio de repetición, experimentación y transformación: querer distinguir de manera tajante lo intelectual de lo sensorial, decimos con Mandoki, es también querer separar «espíritu y materia» que puede ser indicador de «un miedo puritano a la vida» (1994:79).

A continuación, nos interesa reconsiderar al cuerpo-sensible (definido a partir de Mandoki) como parte de los sistemas que modelizan el mundo, en conexión específica con la frontera indígena/occidental convocada por el Vº Centenario.

3. Cuerpo indígena, límite y posibilidad

Partimos de recordar que la noción de *sistema modelizante* aparece tempranamente en el pensamiento de Lotman. Ya en 1967 lo define como «a structure of elements and rules of their combination, existing a state of fixed analogy to the whole sphere of the object of perception, cognition or organization» (1967 (2011):250). La relación entre la esfera de la percepción del objeto y el sistema modelizante implica~~n~~ una operación de «translate» (*Ibid*.:3) implícita: no hay copia sino una traducción. Esta operación de traducción es fundamentalmente paradójica con respecto al mundo o contexto, pues remite y no a la realidad y se evidencia de manera clave en el texto artístico que no necesita afirmar que dirá una verdad (en términos absolutos): "Emphasizing only one of these two inseparable aspects breaks the modelling function of art"

importan en el que reflexiona «sobre las maneras en que opera la hegemonía heterosexual para modelar cuestiones sexuales y políticas» (1993 (2002):14).

(Lotman 1967 (2011):250).

Así, la noción de modelización, aunque embebida de cierto carácter estructural (propio de la primera producción del autor), posee un potencial clave para abordar problemáticas de gran complejidad, como es el caso de América Latina en el que múltiples lenguas naturales (como el guaraní, el quechua, el mapuche y el español, sistemas modelizantes básicos) coexisten en el presente dando cuenta de múltiples maneras de habitar el mundo. La inclusión del cuerpo-sensible como sistema de modelización cultural, evidencia cierto grado de conflictividad al pensar en fronteras interculturales como las que nos ocupan.

Afirmamos esto en diálogo con antropólogos actuales, que han indagado los problemas de «traducir» el término «cuerpo» en culturas no occidentales, como las comunidades indígenas de América (Gutiérrez Estévez y Pitarch 2010). Al estudiar la entrada «cuerpo» en los primeros diccionarios bilingües de la conquista advirtieron ambigüedades, oscilaciones y múltiples contradicciones. Un caso muy interesante es el que ofrece Pedro Pitarch (2010) que estudia el primer diccionario bilingüe español/maya-tzeltal, llevado a cabo por Fray Domingo de Ara en el siglo XVI, en el que el término *bak'etal* se traduce como «cuerpo» o «carnal cosa». Sin embargo, esta aparente transparencia del término comienza a mostrar sus opacidades luego de la investigación:

> (…) coincide aproximadamente con el cuerpo humano europeo, pero con algunas excepciones. No comprende los huesos, ni el cabello (junto con el resto del vello corporal), ni las uñas. Esto es porque por estas partes no circula la sangre (Pitarch 2010:178).

En este cuerpo, que el antropólogo traduce como *cuerpo-carne*, no hay distinción de sistemas (respiratorio, digestivo, circulatorio, etc.), sino que prevalece la interrelación entre ellos: en el cuerpo indígena la sangre vital está ligada tanto a la respiración como al alimento en circulación. Los animales también tienen cuerpo-carne que no incluye huesos, picos, pelaje, plumas, garras o uñas.

La complejidad del *cuerpo tzeltal* se adensa aún más, al ser puesto en relación con otro término que es *winkilel* y que está ausente en el diccionario de fray Domingo de Ara. Es una palabra que Pitarch traduce como *cuerpo-presencia* y remite a la apariencia de una persona, incluyendo el cabello, las uñas y los huesos: «es la figura, la forma corporal, el semblante, "la forma de ser", la forma

de hablar, la manera de caminar, de vestir la ropa» (Pitarch 2010:181). El verbo *win* está ligado a la posibilidad de ser percibido por los sentidos, «parece implicar una aparición, algo que no existía antes o más exactamente, que no era perceptible y que de pronto se vuelve presente» (*Ibíd.*). La raíz del término tiene un campo semántico muy amplio y parece derivar de un protomayense precolombino en el que el uso también estaba ligado a la idea de *poder*, en el sentido de:

> (…) facultad de hacer cosas, y es comúnmente traducido por rostro, ojo, superficie, cuerpo, uno mismo (la forma reflexiva del pronombre personal), punta o extremo, fachada, envoltura y también máscara. Es decir, algo que es visto y a través del cual se ve o, mejor, sirve para ver (Pitarch 2010:183).

Como se puede advertir, la noción de cuerpo en el caso de comunidades como la maya-tzeltal se despliega en una complejidad tal, que los términos en español están muy lejos de poder dar cuenta. El cuerpo-sensible de raíz occidental al vincularse con los múltiples sentidos del doble cuerpo tzeltal que se vincula con una temporalidad cíclica alternativa, pues el cuerpo es un pliegue, una máscara o envoltura que permite «ver» la existencia en la tierra de un «alma divina» que luego se despliega al morir. La carne del cuerpo es un rasgo animal que no implica superioridad del hombre sino coexistencia en el mundo de los vivos, la apariencia es tan sagrada como la vida que fluye por un cuerpo sin órganos ni sistemas.[6] No hay palabras en el español que permitan dar cuenta de esa sensibilidad alternativa que nos arrostran los pasados y actuales usuarios de la lengua maya-tzeltal. Podemos reconocer un fuerte espacio de lo indecible y de lo incomprensible. Modelizar un cuerpo indígena desde una voz en español es inevitablemente reconocer nuestra propia ajenidad con respecto a esas culturas. Los participantes del debate en torno al sentido del Vº Centenario también escriben en español y, al hacerlo, dicen y silencian, construyen una alteridad indígena tachada y un cuerpo de imposible decibilidad.

En este punto nos resulta fundamental incluir las reflexiones que Silvia Barei postula a partir de su diálogo con Lotman. Focaliza la dimensión retórica de

[6] Gilles Deleuze (1988) desarrolla la potencia de «pliegue» como concepto que reconsidera los problemas de la escisión de la «materia» y el «alma» en el periodo Barroco, ello repercute en una problematización del concepto de «cuerpo» como «objeto o res extensa» («anatómico» y «pecaminoso»). Estas reflexiones dialogan con su labor previa «el cuerpo sin órganos» que desarrolló con Felix Guattari (1980).

todo proceso de semiosis cultural, entendiendo que existen mecanismos complejos de construcción del sentido que tienden a reproducirlo a partir de cuatro órdenes retóricos básicos: el arte, la ciencia, la mitología —señalados por Lotman (1977), y la vida cotidiana añadido por Barei (2008)—. Pensar que cada texto es parte de una dimensión retórica de la cultura, implica subrayar la imposibilidad de cualquier acceso a una verdad absoluta. La potencia de la traducción como operación paradójica (ya señalada más arriba) cobra centralidad desde esta perspectiva en clave retórica, pues la dinámica informativa trabaja sobre distintos grados de intraducibilidad (ocupando el arte un lugar central al poder explorar nuevas zonas de decibilidad que no necesitan asumirse como «verdaderas»).

Vale retomar la explicación que Lotman brinda en su último libro (1992) que precisa tanto el carácter constante de la paradoja informativa, como su potencia en el caso de los textos artísticos. Parte de señalar la necesaria tensión que ocurre en la información cuando dos puntos se comunican: si A y B quieren hablar, comparten datos que les permiten iniciar el diálogo (la misma lengua, por ejemplo) y no comparten otros, que son los que hacen rica y valiosa la comunicación. En otras palabras, no habría nada para decir si A y B compartieran todo o fueran exactamente iguales. Esta tensión presente en el orden de la vida cotidiana, se complejiza más en textos como los artísticos, pues convocan múltiples datos que responden a distintos órdenes retóricos. Como veremos en el caso que nos ocupará a continuación, *Vigilia del Almirante* modeliza cuerpos-sensibles en conexión con la vida íntima del protagonista, con los rituales taínos y guaraníes, con la ciencia historiográfica «documentada» con la cual disputa o de la cual se ríe, etc.

En consecuencia, redefinimos el cuerpo-sensible como sistema modelizante que opera junto con las lenguas y las culturas de la cual es parte. Además, en zonas de frontera intercultural el cuerpo-sensible pone en máxima tensión su carácter paradójico y su fuerza no solo retórica, sino también política. Afirmamos esto pues lo indígena/occidental está atravesado por una historia de «diglosia intercultural» que es imposible de ser desatendida en América Latina (no prestarle atención sería de hecho una posición). Con «diglosia intercultural» nos referimos a la ya mencionada concepción de un Occidente culturalmente superior con respecto al indígena, que fue consolidada durante siglos y que se evidencia no solo en los ejemplos de los ensayistas, como Acevedo, sino también en la ajenidad que nos provoca el cuerpo maya tzeltal, al punto que sabemos detalles del proceso de transformación académico europeo, pero

excepcionalmente sobre los procesos de transformación de los saberes de estas culturas. La jerarquía entre culturas también se pone de manifiesto al contrastar los órdenes retóricos ya mencionados, con otras terminologías que también se utilizan para aludir a las comunidades indígenas: arte/artesanía, ciencia/curandería, mito/religión, etc. En ese sentido, también podemos precisar que cada participante del debate realiza una traducción política de la memoria, asentada sobre retóricas del cuerpo que, en el caso de los ensayos, pugnan por su veracidad.

Desde un pacto diferente con el auditorio, el artístico, en el próximo y último apartado, exploraremos la inclusión de esta dimensión retórica y política de los cuerpos y las culturas en *Vigilia del Almirante* de Augusto Roa Bastos.

4. Retórica del cuerpo y política de la memoria en *Vigilia del Almirante*

Como anticipamos, en el contexto de los debates, Roa Bastos elige participar a través de esta «ficción impura o mixta» (1992:11) que, para nosotros, implica la explicitación de las posibilidades del texto artístico, capaz de modelizar articulando datos de disímiles órdenes retóricos. En las palabras liminares (firmadas por las siglas A.R.B) afirma que la novela es el producto de «un mestizo de dos mundos» o «criollo cimarrón» (1992:11) que conllevan un «amor-odio filial» ante el Almirante (1992:12). Partimos, entonces, de reconocer una nueva reminiscencia hacia la metáfora del mestizaje en su potencia conservadora y creadora, que anticipa un mundo novelado doble. Sin embargo, el argumento novelesco no construye una frontera dicotómica, sino más bien una gran cantidad de fragmentos que se asemejan a un caleidoscopio, en el que múltiples trozos de colores se ordenan de manera azarosa según el movimiento de la mano que se elija hacer.

Algunos fragmentos están ligados a las vivencias del protagonista en el ámbito íntimo y familiar o cotidiano y de entre ellas nos interesa destacar su relación con Beatriz, personaje biográfico madre de su hijo Diego con quien nunca se casa. Para el protagonista, el cuerpo de ella era

> Agua de la carne y hueso dotada de movimiento de grandes vientos interiores. Se levantaba en las pausas a beber del ánfora. Cruzaba desnuda la habitación con la parsimoniosa ingravidez de una nube en forma de mujer. Después todo su cuerpo reverdecía y llovía a borbotones y los prados verdecían. Toda ella no era sino el flujo desbordado de la creación.

> Una mujer verde, un viento marino, espeso de algas, de algos, de gemidos, de risas cantarinas (Roa Bastos 1992:230).

No sería posible simplemente parafrasear esta vivencia sin perder los matices, las sugerencias que emanan de los cruces de sensaciones que articulan el sentir los flujos, disfrutar de los gemidos que devienen risa musical, etc. Las imágenes metafóricas del cuerpo se superponen transformando, abriendo los sentidos a una sensibilidad del placer. La contracara de este reconocimiento es el aspecto humilde del Almirante, que puede advertir sus propios rasgos negativos y exaltar la potencia amatoria de la mujer. Al mismo tiempo, esta fuerza femenina trasciende lo íntimo y alcanza una dimensión política. Reflexiona al respecto el Almirante: «El hombre, dominador de la mujer, es la mitad de la mujer. Es ella la que tendrá finalmente el dominio del mundo. Y será mejor para todos» (Roa Bastos 1992:116).

El orden religioso complejiza esta modelización del cuerpo femenino, pues el Almirante siente junto con el placer intenso, el riesgo del pecado de lujuria. Este mismo contraste deseo/represión (con el constante triunfo del primero sobre el segundo) se problematiza aún más al arribar a las islas del Caribe. Al narrar el primer encuentro con los taínos el protagonista cuenta: «Me acariçiaban la barba, se frotaban contra mí, en espeçial las doncellas que paresçían las más candorosas y al mismo tiempo las más desenvueltas e deçididas» (Roa Bastos 1992: 311). El contraste y la tensión aumentan, pues la abstinencia sexual y el miedo a la muerte durante la travesía generan una mayor atracción hacia estas mujeres con la constante amenaza de la culpa por el pecado.

En este sentido, la cercanía de sus cuerpos desnudos y la falta de recato puede leerse en relación con las costumbres sexuales más laxas que señalara Acevedo (citado más arriba); sin embargo, en la novela estas prácticas redundan en una sabiduría femenina similar a la de Beatriz, pero aceptada por las normas de la comunidad que es poligámica. Un solo rey varón con un grupo de esposas-princesas encargadas de los roles diplomáticos entre las comunidades de la zona condensan las posibilidades amatorias y políticas que posee una mujer, esta vez articulada con el modo cotidiano de vivir. «Todo esto le parecía muy extraño al Almirante y renunciaba a entender, aunque envidiaba, fascinado, la lógica de las costumbres indias sobre todo en lo referente al comercio sexual» (Roa Bastos 1992:352).

La crítica hacia el modo de vivir la sexualidad, que contrasta el cristianismo con

la religión taína, se articula también con el orden retórico científico y el uso de las fuentes documentales. La conciencia creadora elige escenificar un documento de 1493 en el que el compañero de Colón, Miguel de Cúneo quien narra la primera violación llevada a cabo por él mismo a una muchacha indígena. Similar al documento, solo que esta vez en tercera persona, un narrador cuenta: «Tomó entonces un látigo y la empezó azotar hasta que se le durmieron los brazos en medio de los aullidos de dolor y de humillación con los que se desgañitaba la muchacha indígena» (Roa Bastos 1992:175). Si la relación Almirante/Beatriz puede leerse como el máximo punto de placer a partir del mutuo «amor físico», este episodio constituye su polo opuesto, pues el vínculo sexual es violencia extrema que el grito traduce en repulsión y desesperación. El gemido gozoso y el canto de la escena de los amantes contrastan con la fuerza de los golpes que buscan obligar y someter. La represión religioso-cultural de Occidente puede leerse como contrapartida del comportamiento perverso en contraste con la modelización de un orden corporal-familiar-político taíno del cual Occidente podría aprender. Así, el orden familiar occidental patriarcal concebido como naturalmente bueno por algunos ensayistas (tanto Acevedo como Uslar Pietri) aparece aquí fuertemente criticado. Al tiempo que la elección del documento ya es parte de la construcción retórica del pasado. La conciencia creadora discute tácitamente con los historiadores que en el contexto del Vº Centenario describen a los marineros, entre ellos a Cúneo, pero omiten la información que conserva este documento aquí escenificado (por ejemplo, puede consultarse Morales Padrón, 1990).

Además de esta fuerte denuncia, la conciencia creadora elige también incluir la dimensión cíclica del cuerpo de las divinidades guaraníes con su forma circular. «Soy [dice el Almirante] ese desconocido, ese peregrino que avanza hacia el comienzo, hacia la enorme antigüedad del mundo último-último-primero» (Roa Bastos 1992:266-267). De esta manera, por momentos el protagonista se vincula a Ñamandú, la divinidad guaraní llamada Padre Último-Último-Primero que:

> (…) forma con las tinieblas primigenias su cuerpo y los atributos de su divinidad (...) El sol aún no existía pero Ñamandú hizo que le sirviese de sol la sabiduría contenida en su propia divinidad. Este es el primer acto de creación que se relata en el Génesis guaraní (Roa Bastos 1992:43).

El cuerpo en su dimensión cosmogónica supone la regeneración (también presente en el cuerpo que reverdece de Beatriz) que se articula con una

reflexión del Almirante sobre el viaje que los latinoamericanos aún no habían terminado en 1992: «Cinco siglos son demasiado cortos para saber si hemos llegado» (Roa Bastos 1992:18), con lo cual el cuerpo-mítico se concibe también como políticamente activo, pues es necesario seguir andando y dar «una vuelta completa» (*Ibíd*.:19).

De esta manera, podemos advertir la complejidad de sentidos de los cuerpos atravesados por múltiples órdenes retóricos que la novela explora, transforma y reorganiza. El uso de documentos historiográficos se caotiza con la información que la conciencia creadora reconstruye. Este desorden informativo responde a una retórica artística singular que, en el contexto de los debates puede ser leída como pretensión de desordenar cualquier orden lineal de los sucesos, cuestión que redunda en una crítica a la valoración de occidente como cultura necesariamente superior. Al mismo tiempo, la elección de Beatriz como «paradigma del amor físico» también puede considerarse una humorada, pues para la memoria cultural de 1992, el concubinato del Descubridor era parte de las polémicas. A su vez, la modelización de un cuerpo femenino taíno ubicado en el orden de lo sagrado y sin represiones es también una manera de resignificar una riqueza perdida, pero que vive en las comunidades indígenas del presente (como la guaraní recuperada en la figura del Almirante-Ñamandú).

Finalmente, hemos podido reconocer la complejidad de un retorismo cultural, evidenciado en esta novela que participa del debate desde el espacio de la vida cotidiana-familiar, los mitos-religiones y la ciencia historiográfica pretendidamente verdadera por basarse en la documentación. La conciencia creadora traduce la explosión de 1492 respondiendo a aquella con una novela desordenada y caótica de cuerpos y mundos en máxima tensión.

5. Conclusión

A lo largo del recorrido, hemos podido advertir la fuerza de la semiótica de la cultura lotmaniana para pensar textos latinoamericanos que revisan la frontera cultural indígena/occidental ocurrida en 1492. No solo la definición de una *cultura* como inteligencia y memoria colectiva, sino también y fundamentalmente la relación entre *explosión* y *traducción* que nos permitió definir la conformación de la frontera pasada como un evento en sí mismo caótico, azaroso y no menos trágico, cuya conflictividad implicó también modelos de alteridades/identidades que afectaban el presente (1992) desde el cual se lo conmemoraba.

Acevedo y su división del mestizaje en cultural y biológico a la hora de explicar lo ocurrido nos permitió reconocer que tal dicotomía no implica la ausencia de jerarquías y valoraciones, sino solo una manera de argumentar que, en este caso, sirve para buscar consolidar la superioridad de las leyes culturales y corporales «más estrictas» de los europeos, que ya habrían superado esa etapa evolutiva que vivían los indígenas en 1492.

Uslar Pietri, por su parte, remite a la misma distinción que busca escindir el cuerpo de la cultura para construir una posición diferente. Da cuenta de una violencia inicial ligada a la guerra y de un proyecto individual de cada descubridor-conquistador, que implica un rechazo a la bonhomía del europeo construida por posiciones como la de Acevedo. No obstante ello, la concepción del mestizaje implica la armonía que «enorgullece» al hijo por pertenecer a dos culturas valiosas implica no focalizar en el lugar subordinado de la cultura indígena durante la consolidación de la colonia. Cuestión que redunda en desatención del carácter de esclavas de las hayas negras que «alimentaron a los niños criollos» hasta el siglo XIX y en una invisibilización de la cultura india y negra que es igualada a la española en 1992.

El mayor contraste se evidencia en el mestizaje que presenta Osvaldo Bayer, que se construye en la tensión emocional de los cuerpos y las culturas intervinientes. No pretende ser imparcial y elige focalizarse en el dolor de las indias violadas que se equiparan a un continente también avasallado por el conquistador. El mestizo conforma una identidad ambivalente que conserva en su cuerpo (ojos del estuprador y piel de Atahualpa) «grandezas y perversidades». Violencia constante que consolidada en el presente y que las metáforas eufemísticas como «la madre patria» no ayudan a transformar.

El cuerpo puede ser así un espacio de visibilización del sentir, cuyo dolor también denuncia las omisiones de las construcciones armonizantes del pasado, que no permiten sanar (si vale la metáfora) heridas todavía abiertas. La reflexión de Mandoki, que incluye al cuerpo en su dimensión sensible (material, no necesariamente verbal y semiótica), sugiere la posibilidad de incluir al cuerpo como sistema modelizante cultural.

La noción de modelización, tempranamente trabajada por Lotman incluyó ya en sus comienzos un potencial clave para nuestra labor, pues nos permitió reconocer, por un lado, un complejo mapa cultural en América, en el que múltiples lenguas (sistema de modelización primario o básico) coexisten en el continente. Al mismo tiempo, el carácter «traductor» de los sistemas

modelizantes que operan en la paradoja de «decir y no decir al mismo tiempo» resultó singularmente válido para comprender el alcance de la complejidad de un cuerpo-sensible no occidental. El doble cuerpo tzeltal arrostró el límite de la palabra para enunciar una sensibilidad indígena que coexiste en la América Latina actual.

Para sortear la fuerte paradoja que implica el cuerpo indígena (que advertimos a partir de la intraducibilidad del doble cuerpo tzetlal) consideramos válido pensarlo en la encrucijada de los cuatro órdenes retóricos señalados por Barei: el orden artístico, el científico, el mitológico y el de la vida cotidiana. Pensar al cuerpo-sensible en su dimensión retórica nos permite enfatizar el carácter construido (modelizante) válido para ser pensado en contextos de frontera como los indígena/occidentales. A la hora de repensar 1992 advertimos el carácter más o menos conservador de la memoria cultural legible en textos cuya retórica buscó construir un modelo de «verdad». Los rasgos más o menos sexistas/racistas nos permiten afirmar también que cada autor tradujo un evento explosivo y, al hacerlo, construyó un texto que es también una traducción política de la memoria cultural.

Por su parte, *Vigilia del Almirante* como parte del orden retórico artístico, cita información que proviene de diversos órdenes retóricos de la cultura, evidenciando un cuerpo-sensible de gran complejidad. Beatriz, la mujer por fuera de los patrones del matrimonio, es un «paradigma de amor físico» cuya potencia en la intimidad lleva al Almirante a reflexionar sobre la superioridad de la mujer por sobre el varón para ejercer el poder. La represión de los conquistadores al ver la desnudez de las indias y sus gestos sin recatos, redunda en la misma dirección, pues la contracara de esa regla errada es la violencia y morbosidad que se traduce en la práctica de la violación. El contraste entre el placer y el dolor da cuenta de una modelización eufórica de la organización poligámica taína que aúna placer sexual sin culpa y acción política de las mujeres de la comunidad. La figura del Almirante-Ñamandú cuyo cuerpo es circular y está hecho con la oscuridad de la sabiduría interna, adquiere un matiz simbólico que condensa la cosmovisión mítica guaraní (cultura presente, a diferencia de los taínos) que aún conservan una sabiduría ancestral valiosa para Occidente.

Finalmente, solo nos resta mencionar que nuestro recorrido ha buscado evidenciar la pertinencia de la semiótica de la cultura lotmaniana para reflexionar sobre la complejidad de las fronteras indígenas/occidentales que se

discutieron en el debate por el sentido del Vº Centenario. La fuerte dinámica que genera la inclusión de 1492 como explosión nos permitió afirmar que en 1992 los participantes del debate realizaron traducciones políticas de la memoria, legibles en la modelización de cuerpos, lenguas y culturas. Aún cuando el retorismo científico del ensayo implicara la pretensión de una versión «verdadera». El contraste con la versión novelada de 1492 nos permite considerar también la potencia retórica de los cuerpos que entrelazan vida sexual íntima, pautas religiosas y míticas y validez documental para su construcción.

Nuestra voz, que se va construyendo a partir de los múltiples textos con los que hemos dialogado tampoco escapa al retorismo científico y a la modelización de un cuerpo indígena necesariamente ajeno, pero que aun asumiendo su inevitable distancia nos permite al menos ampliar nuestro propio, escueto, pero no por eso menos significativo, campo de visión.

REFERENCIAS

AAVV
2008 *El correo de la UNESCO* [en línea], 5, [citado 10 de julio de 2015], disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001627/162711s.pdf>

ACEVEDO Edberto Oscar
1992 "La eminente fundación de América", *in* AAVV, *500 años de Hispanoamérica*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, p. 7-30.

AMICOLA José
1997 *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

ARÁN Pampa y BAREI Silvia
2002 *Texto/Memoria/Cultura: El pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba: UNC.

BAREI Silvia
2008 *Pensar la cultura. Perspectivas retóricas I*, Córdoba: UNC.
2014 "El grito: Des-bordes de vida", en AAVV *Proyecto Prometeo: violencia, desorden y rebeldía,* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 167-184.

BAYER Osvaldo
1992 "La sombra de Inacayal", en AAVV, *El encubrimiento. Opiniones en el V Centenario*, Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, p.25-48.

BEAUVOIR Simone
1949 *Le Deuxième Sexe*, París, Galmimard; (tr. Esp. *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1998).
BUENO CHÁVEZ Raúl
1996 "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina", en MAZZOTTI José Antonio y ZEBALLOS Juan (coord.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Filadelfia: Asociación internacional de Peruanistas, p. 21-36.
BUTLER Judith
1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex",* New York: Roudledge,; (tr.esp.: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires: Paidós, 2002).
CORNEJO POLAR Antonio
1998 "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24, 47:7-11; republicado en *Iberoamericana* [en línea], 2002, LXVIII, 200:867-870, [citado 11 de noviembre de 2015] disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5980/6121>
GUTIÉRREZ ESTÉVEZ Manuel y PITARCH Pedro (comps.)
2010 Retóricas del cuerpo amerindio, Vervuert: Iberoamericana.
DELEUZE Gilles
1988 *Le Pli. Leibniz et le baroque*, París: Les éditions de Minuit; (tr. esp.: *El pliegue,* Barcelona: Paidós, 1989).
DELEUZE Gilles y GUATARI Félix
1980 *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie,* París: Les éditions de Minuit, 1980; (tr. esp. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2005).
HARAWAY Donna
1991 *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature,* New York: Routledge; (tr. esp.: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza,* Valencia: Cátedra, 1995).
KALEVI KULL
2007 "Biosemiotics and biophysics: the fundamental approaches to the study of life", *in* BARBIERI Marcello (ed.), *Introduction to biosemiotics: the new biological synthesis*, Berlin: Springer, p. 167-177
FINOL José Enrique
2014 "Antropo-semiótica y corpósfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo", *Opción*, 74:154-171.
FOUCAULT Michel
1975 *l faut défendre la société,* París: Galimard; (tr. esp.: *Genealogía del racismo,* La Plata: Caronte, 1996).
LEWONTIN Richard
1991 *Biology as Ideology: The doctrine of the DNA*, Canadá: Anansi.

LOTMAN Iuri
(1967) Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем". Труды по знаковым системам *(Sign Systems Studies*) 3: 130–145; (tr.eng.: "The place of art among other modelling systems" en *Sign Systems Studies*, 2011, 39, 2-4:249-270 [citado 11 de noviembre de 2015] disponible en: <https://www.ut.ee/SOSE/sss/pdf/Lotman_392.pdf>).
1977 "Mesto kinoiskusstva y mejanizme kul'tury" in *Semeiotiké. Trudy po Znakovym Sistemam,* 8: 138-150; (tr. esp: "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", en *La semiosfera III* [Navarro ed.] Madrid: Cátedra, 2000, p.123-137).
1985 "'Pamiat' v kul'turologuicheskom osveshchenii", *in Wiener Slawistischer Almanach,* 16: 5-9; reproducido en I. M. L., *Izbrannye stat'i,* TºI, Tallin: Aleksandra, 1992: 142-147; (tr.esp.: "La memoria a la luz de la culturología", en *La semiosfera I* [Navarro ed.], Madrid: Cátedra 1996, p. 109-11).
1993 "Kul`tura kak sub'ekt i sama-sebe ob'ekt", *in* LOTMAN Iuri M. *Izbrannye stat`i*, Tallin: Aleksandra; (tr.esp.: "La cultura como objeto y sujeto para sí misma", en *La semiosfera II* [Navarro ed.], Madrid: Cátedra, 1998: 140-151).
1992 *Kul'tura i Vzryv* Moscow, Gnosis (tr. esp.: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.)
MANCUSO Hugo
2015 "Genealogía estructuralista de la Escuela de Tartu", *Ad-Versus* [en línea], junio, XII, 28:36-48 [citado 12 de noviembre de 2015], disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XII2803.pdf>
MANDOKI Katya
1994 *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México DF: Grijalbo.
2006 *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*, México DF: Siglo XXI.
2014 "Enhebrar burbujas preceptuales: Notas sobre el concepto de semiosferas de Lotman", en BAREI Silvia (org.) *Iuri Lotman in memoriam*, Córdoba: UNC, 123-133.
MORALES PADRÓN Francisco
1990 *Primeras cartas sobre América (1493-1503). Vº Centenario-Universidad de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
PINKER
1999 T*he blank slate, the noble savage, and the ghost in the machine*, Connecticut: Yale University; (tr. esp.: *La tabla rasa, el buen salvaje y el fantasma de la máquina*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2005).
PITARCH Pedro
2010 "El problema de los dos cuerpos tzeltales", en ESTÉVEZ Manuel Gutiérrez y PITARCH Pedro, *Retóricas del cuerpo amerindio,* Vervuert: Iberoamericana.
SEBEOK Thomas
(1991) "¿En qué sentido el lenguaje es un sistema modelizante primario?", *Ad-Versus*, 2-3, 23-31; republicado en *AdVersuS* (en línea), abril 2005, II, 2, (citado 12 de noviembre de 2015), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas%20Sebeok.htm>

1994 *Signs: An Introduction to Semiotics,* Toronto: University of Toron to Press; (tr. esp.: S*ignos, una introducción a la semiótica,* Barcelona: Paidós, 1996).

TODOROV Tzvetan

1982 *La Conquûete la l'Amérique. La question de l'autre*, París: Seuil; (tr.esp.: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI, 1987).

1989 *Nous et les autres,* Paris, Le Seuil, 1989; (tr. esp: *Nosotros y los otros*, México: Siglo XXI editores, 2007).

ROA BASTOS Augusto

1991 "Entre lo temporal y lo eterno", *Anthropos: Boletín de Información y Documentación,* 25: 38-49.

1992 *Vigilia del Almirante*. Buenos Aires: Sudamericana.

USLAR PIETRI Arturo

1992 "Historia y cultura en Iberoamérica" *in* LAPEÑA Concha (org.), *Raíces ibéricas del continente americano*, Madrid: Quinto Centenario, p. 101-111.

ARTÍCULOS

[Original]

Paradigmas discursivos, disputas por el sentido y normas de apropiación en la recepción del tango

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES
Centro de Investigación Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba (CIFFyH – UNC)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: Las terceridades que fijan lo que los signos significan establecen también lo modos «correctos» de utilización de esos signos. Los usos no están menos regulados que los significados, aunque se rigen por normas que son específicas. Por eso resulta pertinente, para una semiótica de la recepción, preguntarse por el modo como esos usos se reglamentan, qué relación guardan esas normas con lo que se considera el sentido último de eso que se apropia, cómo puede disputarse la modificación de dichas normas y el lugar que puede ocupar la agencia en esos procesos. En el presente trabajo ofrezco una reflexión que gira sobre esa problemática pero desde un estudio empírico. Pretendo abordar la relación entre algunas de las normas que rigen actualmente la apropiación del tango entre los milongueros cordobeses, y los significados que éstos atribuyen al tango como universo cultural. Específicamente me propongo describir y analizar el surgimiento de los tres principales paradigmas discursivos que coexisten actualmente en la ciudad de Córdoba dentro del circuito milonguero: el *paradigma tradicional*, el *paradigma relajado* y el *paradigma neotradicional*. Pretendo exponer, finalmente, algunas de las estrategias que cada paradigma ha puesto en juego para la conservación o modificación de las normas que rigen la apropiación del tango en el circuito, disputándose el sentido mismo del tango

Palabras clave: Discurso – Semiótica de la recepción – Uso e interpretación.

[Full Paper]

Discursive Paradigms, Disputes over Meaning, and Appropriation Rules Regarding the Reception of Tango

Summary: The Thirdness which states what the signs mean, also puts forth the "right" ways to use those signs. Usage is not less regulated than meaning, though governed by specific rules. Therefore, it is of great relevance for the semiotics of reception to delve into the ways in which usage is regulated, how it relates to what is considered the ultimate meaning of that which is appropriated, how the modification of these rules can be disputed and the place the achievement of these processes can take. In this paper, I offer a reflection which is centered around this issue but from an empirical study. I intend to address the relationship between some of the rules which currently govern the appropriation of tango between the milongueros (social tango dancers) of the city of Cordoba, and the meanings they attribute to tango as a cultural universe. I specifically propose to describe and analyze the emergence of the three major discursive paradigms that coexist in the city of Cordoba within the milonga circuit: the traditional paradigm, the relaxed paradigm and neo-traditional paradigm. Finally, I intend to put forth some of the strategies that each paradigm has put into play for preservation or modification of the rules which govern the appropriation of tango in those circuits, disputing the very meaning of tango.

Key words: Discourse – Semiotics of Reception - Use and Interpretation.

1. Introducción

Interpretar y apropiarse de los signos son actividades diferentes, aunque relacionadas. Es evidente que, en términos lógicos, interpretar es una acción que antecede a cualquier práctica de apropiación. Sin embargo, como he manifestado en otras oportunidades, las prácticas de apropiación juegan, con el paso del tiempo, un rol importante en la adquisición de competencias específicas y de hábitos interpretativos (Montes 2014b).

En esta oportunidad quisiera reflexionar sobre otro modo como las prácticas de apropiación o, mejor dicho, el interés de los distintos agentes sociales sobre ciertas formas de apropiación, puede tener influencia en el establecimiento, mantención o modificación de hábitos interpretativos y de creencias.

Lo haré desde los resultados de una investigación llevada adelante en el ambiente milonguero de la ciudad de Córdoba, entre esos específicos consumidores de tango que se autodenominan *milongueros*.[1] Específicamente me propongo describir y analizar los tres principales paradigmas discursivos que coexisten actualmente en la ciudad de Córdoba dentro del circuito milonguero: el *paradigma tradicional*, el *paradigma relajado* y el *paradigma neotradicional*.

Un *paradigma discursivo*, desde la perspectiva que orienta esta investigación (Costa y Mozejko 2007:16), es una construcción analítica que pretende aislar reglas y lógicas que definen lo normal en un espacio social dado y que condicionan la producción discursiva y los modos de apropiación de los diferentes paquetes significantes en su interior. Quiere decir esto que los distintos paradigmas discursivos establecen normas cuya observancia no es automática sino que depende de las distintas *opciones* que realizan los agentes sociales. Conformarse con esas normas o ir contra ellas, disputar su legitimidad, son opciones posibles aunque con costos diferentes, que instalan la necesidad de considerar la capacidad de agencia en las *prácticas discursivas* (Costa y Mozejko 2002).

Las prácticas discursivas, así comprendidas, son el resultado de las opciones que los distintos agentes sociales realizan, en el marco de las posibilidades y constricciones que el sistema social al que pertenecen les impone. Entre esas constricciones se encuentran esas normas de apropiación de las que venimos hablando, pero también el lugar social que ocupa cada agente social en un sistema de relaciones dado. Ese lugar viene determinado por el conjunto de

[1] Con más de tres años de trabajo de campo y diferentes instancias de entrevistas.

propiedades eficientes de las que se dispone en tanto propiedades socialmente valoradas que constituyen su capacidad diferenciada de relación (Costa y Mozejko 2009:10).

La posesión de capital, por ejemplo, de apellido o de destreza física, el origen étnico, el género, la clase, incluso los aprendizajes y predisposiciones incorporadas pueden (o no, dependiendo el sistema de relaciones que estemos analizando), resultar propiedades eficientes. Saber bailar, por ejemplo, en el ambiente milonguero constituye claramente una propiedad muy eficiente. Los buenos bailarines gozan de respeto y admiración y ocupan un lugar de poder diferente del que ocupan los noveles milongueros y, en algunos casos, la posesión o no de esa competencia puede llegar a operar como barrera de ingreso a las pistas de baile. Otras propiedades como la edad, la trayectoria, etc., pueden también ser recursos eficientes, dependiendo el paradigma desde el que se juzgue. El control de esos recursos considerados eficientes es lo que denominamos competencias.[2]

Determinar qué es lo que se considera realmente valioso en el ámbito en el que se desarrollan las prácticas de apropiación nos permite identificar el lugar que ocupa cada quien en ese sistema de coordenadas y, a partir de allí, comprender sus prácticas discursivas. Pero lo interesante del planteo es que el agente social es capaz de gestionar sus competencias con el objeto de modificar su posición relativa, poniendo en valor los propios recursos según la percepción que tenga de sus propias fortalezas y debilidades (Costa y Mozejko 2009:11), e incluso disputar la validez de un paradigma discursivo completo, con sus normas y sus coordenadas de valoración. En el marco de esas condiciones y del lugar social que ocupa cada cual, los agentes sociales realizan opciones que son en cierto sentido estratégicas.[3]

La presente comunicación versa precisamente sobre esto. Sobre el modo como las prácticas discursivas de distintos agentes sociales en el circuito milonguero

[2] Como señala Díaz (2011), este concepto de competencias es diferente al usado en la literatura semiótica clásica porque introduce la cuestión del poder. Ostentar determinadas competencias no sólo es crucial en la cooperación textual (Eco 1979), sino que también puede ser fuente de reconocimiento social y, con eso, de un lugar diferencial en las relaciones de poder.

[3] Lo cual no quiere decir que sean ni conscientes, ni volitivas, ni racionales ni, mucho menos, necesariamente efectivas. Quiere decir que son *razonables* (Costa y Mozejko 2007:14), si por eso entendemos que el agente social tiene razones para actuar de determinada manera, aunque esas razones no sean las mejores. Quiere decir, además, que son interesadas y que siguen algún principio de influencia sobre ese juego social, aún si esto no se hace consciente.

de Córdoba, prácticas orientadas a poner en valor sus propias competencias, han producido modificaciones importantes en las normas de apropiación que rigen en el ambiente milonguero, y cómo eso vino asociado a una disputa por la definición de la interpretación legítima de lo que el tango «es», su valor, su función y su sentido último.

En otras palabras, que lo que el tango significa y lo que se puede hacer con él se ha modificado conforme se modificaron las condiciones de recepción, especialmente en lo concerniente al lugar que ocupaba cada agente social en ese específico espacio social.

2. El ambiente de las milongas y sus normas

Las milongas pueden definirse como lugares de esparcimiento, bailes estables, principalmente nocturnos, que a la manera de una discoteca o un baile de *cuarteto*[4] ofrecen un espacio para bailar, conocer gente, entablar relaciones y actualizar vínculos; en el marco de la escucha de un género particular de música: el tango.[5] Se sobreentiende que los asistentes comparten similares gustos musicales (además de que pertenecen a los estratos sociales medios) y, hasta allí, una milonga solo se diferenciaría de una peña folklórica por el género musical.

Ahora bien, los espacios de recepción no son inocentes. Portan consigo toda una serie de normas de apropiación: habilitan unos usos mientras hacen otros impensables. Mientras que en una milonga ver a una pareja bailar el tango es algo esperable, no lo es en un teatro (a menos que formen parte de la obra) ni en un bar, aun cuando pongan tangos como música funcional. Cada espacio ofrece a los receptores ciertas posibilidades de apropiación mientras censura otras (Montes 2014a). En el caso de las milongas, la centralidad de la pista de baile es un claro indicador de que la danza es el modo de apropiación por excelencia. A las milongas se va, ante todo, no sólo a escuchar la música sino también a encarnarla, y es en relación al baile que las personas se vinculan en primera instancia. Por ese motivo las normas que regulan el modo de hacer

[4] El *cuarteto cordobés,* o simplemente *cuarteto,* es la música popular bailable característica de la provincia de Córdoba (Argentina). Es, además, la principal industria musical local (Blázquez 2009).

[5] Técnicamente, sería más exacto decir música ciudadana, ya que incluye principalmente tango, pero también algunas tandas de milonga y vals tangueado. No obstante, por una cuestión de economía, me referiré al tango en términos generales.

cuerpo el tango se encuentran siempre fuertemente disputadas entre estos tangueros, forman parte central de lo que, en términos de Bourdieu (1994 (1997):141), podemos llamar la *illusio* de ese particular sistema de relaciones sociales. El apelativo «milonguero» describe entonces a las personas que asisten a las milongas a escuchar y bailar tango. Pero, además, cada milonga adscribe más o menos abiertamente a distintos paradigmas discursivos en los que se define lo que el tango es, y en función de eso, cómo es legítimo~~s~~ apropiárselo.

Previo a la milonga, una pareja de profesores dicta sus clases de baile. Las normas que regulan la apropiación del tango se aprenden en las clases, se comparten en las mesas, y se aplican y refuerzan en el momento de la milonga. Así, espacios, clases, maestros y grupos de milongueros forman un sistema de relaciones sociales que se retroalimenta constantemente, verdaderas micro comunidades de recepción. A los mismos milongueros los encontramos en las mismas clases, con los mismos maestros, frecuentando más o menos regularmente las mismas milongas y adscribiendo en distinto grado, a los mismos paradigmas discursivos en los que se fundamentan esas normas. Inscriben, así, sus prácticas de apropiación en las disputas que caracterizan al circuito, convirtiéndolas en tomas de posición.

Entre las muchas normas que rigen en estos ambientes, quisiera centrar este análisis en algunas muy particulares, por el hecho de que de ellas dependen los modos considerados correctos de encarnar el tango y porque alrededor de ellas se entablan actualmente fuertes disputas, que involucran para ellos no sólo lo que se puede hacer con el tango, sino la definición de lo que el tango es en sí mismo. Hablamos, específicamente, de dos grandes grupos de normas:

a) Códigos de presentación de sí. Involucran principalmente los modos considerados adecuados de vestirse y arreglarse para asistir a la milonga.
b) Códigos de comportamiento en la pista. La pista de baile es un espacio particular donde también se reglamenta lo que puede y no puede hacerse. En la pista no se dialoga, no se tararea la canción ni se permanece quieto escuchando la música, allí el único modo de apropiación legítimo del tango es a través de la danza. Y esa danza también tiene reglas, algunas de las cuales tienen que ver con evitar chocar con otros, mientras que otras están orientadas a trazar una línea de separación entre un «nosotros» y un «ellos» determinado por la práctica de diferentes «estilos de baile». En definitiva: como puede (y debe) ser encarnado el tango.

En el caso del circuito milonguero cordobés, he podido reconstruir tres grandes paradigmas alrededor de estas normas, y que serán analizados a continuación en orden de aparición.

2.1 El paradigma tradicional: el tango como cosa seria

Existe un grupo de milongas que se autodenominan «tradicionales» y no solamente porque fueron de las primeras que aparecieron en Córdoba, ni por su fuerte *heteronormatividad* (Butler 1993) característica que, en realidad, comparten con otros espacios; sino porque asumen una posición particular en torno a lo que el tango significa y los modos de apropiación legítimos, que los contrapone a las que identifican como «no tradicionales». La autodefinición como tradicionales instala una separación, un nosotros valorado que se define por oposición a unos otros desvalorizados. Estas milongas son los espacios prototípicos de lo que llamamos el *paradigma tradicional*, y sus asistentes habituales son hombres y mujeres heterosexuales de entre 45 y 70 años.[6] El principal punto de disputa es la observancia (o no) de ciertos «códigos» que formarían parte del tango, según ellos, desde siempre y, a raíz de eso, modificarlos subvertiría la esencia misma del tango.

Para ellos el tango exige una vestimenta «adecuada», una vestimenta «elegante» o «elegante sport».[7] Tanto hombres como mujeres invierten tiempo y dinero en la presentación de sí, que debe ser al mismo tiempo claramente generizada y muy distinguida. La cuestión de la vestimenta no es accidental, no sólo visten de esa manera porque les guste y/o porque quieran dar un determinado mensaje sobre sí mismos al resto (Goffman 1959), sino porque consideran que es algo que el tango exige.

> M_49: Tiene que ser una ropa cómoda y tiene que tener un toque de glamour, una cosita (…) *El tango creo que lo merece*. Una cosita así

[6] María Julia Carozzi (2011) ha realizado una extensa etnografía en las milongas céntricas de Buenos Aires las que guardan muchas similitudes con las tradicionales cordobesas. Ella las denomina «ortodoxas» pero yo prefiero el término «tradicionales» porque, por un lado, existen algunas diferencias importantes con las porteñas (en el modo como se invita a bailar, por ejemplo) y porque «tradicionales» es el término nativo en Córdoba que traza una línea con lo que construye como «no tradicional».

[7] Entendiéndose por ello pantalones de vestir o de tela pero pinzados (no jeans) y camisa en el caso de los hombres; polleras, camisas, sedas, encajes, vestidos, etc. en el caso de las mujeres.

glamurosita.[8]

En cuanto a los códigos de comportamiento dentro de la pista de baile, en las milongas tradicionales se baila principalmente lo que ellos denominan *estilo milonguero* y, aunque nadie prohíbe abiertamente el ingreso de personas que practiquen otros estilos de baile, sí está muy mal vista la realización de movimientos y secuencias de baile que son característicos de otros modos de encarnar el tango.[9] Los códigos de las milongas tradicionales dicen que las llamadas «figuras» de baile (boleos, sacadas, ganchos, etc.) deben limitarse al máximo, que no se puede elevar las piernas por encima de las rodillas al bailar, ni se puede «romper» el abrazo (expresión que utilizan para referirse a un abrazo más abierto, condición necesaria para realizar muchas de esas figuras). Eso sería así porque la danza debe ser, ante todo, «elegante».

> V_65: —Bueno, pero en la pista hay de todo. Como han cambiado los códigos… antes eso era un pecado mortal, por decir así. Hoy no, porque hoy los chicos bailan un tango al estilo electrónico, bailan sin el abrazo, y acá bailamos todos, los chicos, los grandes, tango electrónico, tango milonguero… tango escenario también! Porque yo he visto chicos que bailan en el escenario y cuando salen a la milonga, están haciendo lo mismo, y eso está mal.

El conocimiento y observancia de estos códigos funciona también como un recurso eficiente, como parte de las competencias que los distintos milongueros exhiben y que sirven para demarcar la línea divisoria entre los nóveles (que no saben cómo comportarse porque no conocen los «códigos») y los iniciados, sirviendo también para demarcar jerarquías sociales al interior del ambiente.

Pero, ¿qué significa que una milonga sea tradicional? En el orden práctico significa precisamente que en ella rige un grupo de normas que regulan tanto las relaciones sociales en su interior como los modos legítimos de apropiación

[8] Los nombres propios han sido reemplazados por un código conformado por una letra y un número, donde la letra representa el sexo (Varón o Mujer) y el número su edad al momento de realizar esa entrevista.

[9] Aunque pueda resultar confuso, «milonguero» designa a la persona que va a las milongas a bailar, pero «estilo milonguero» designa una forma particular de bailar dentro de las milongas, un estilo de baile que convive con otros y que se llamó así por distinguirlo, en primera instancia, del tango escénico. Luego aparecieron los otros estilos de baile en las milongas, que tuvieron que recibir nuevos apelativos (aunque muchos tradicionalistas los siguen asociando a lo escénico y los descalifican con eso).

del tango, y que esas normas se hallan justificadas por un *paradigma discursivo* que hace de la «tradición» un valor. Esta tradición no es más que una *tradición selectiva* (Willyams 1977), resultado de procesos intencionales de selección de elementos de un pasado, porque resultan operativos dentro de los procesos de definición e identificación sociales del presente. Es, ante todo, un emergente de presiones y disputas. De modo que decir que se trata de milongas tradicionales, que se autodenominan tradicionales, nos obliga a preguntarnos qué pasado rescatan y cuál queda en las sombras, y cómo eso sirve para justificar unos «códigos» que responden a necesidades del presente.

Este paradigma tradicional reivindica un vínculo entre las prácticas que alberga y las de un pasado idealizado, que funciona como modelo normalizador, ubicado geográficamente en Buenos Aires y temporalmente en la llamada «época dorada» del tango (años 1935-1950). El tango, el verdadero tango, el modelo a seguir, sería el que se bailaba en el club porteño de mediados de siglo. Sus hacedores, según ellos, las *damas* y los *caballeros* de los bailes de salón.[10] Es significativo que, aunque los historiadores ubiquen los orígenes de esa música y de esa danza a finales del siglo XIX y principios del XX (Lamas y Binda 2008), estos milongueros reivindiquen a modo de mito fundador, un tango 50 años más nuevo.

La selección no es inocente, puesto que el tango de la llamada época dorada, en comparación con el período de su surgimiento, era un tango adecentado, blanco, heterosexual que había sido apropiado y re significado por las clases medias. No es mi intención dar cuenta aquí de ese proceso de adecentamiento del tango que se encuentra ampliamente documentado,[11] en cambio, me interesa destacar el hecho de que, de la extensa historia del tango, esta tradición de la que hablamos selecciona aquellos elementos con los que estos milongueros pueden legitimarse a sí mismos en el presente, invisibilizando los rasgos negros, marginales y homoeróticos (Saikin 2004) que habría contenido

[10] Aun cuando por aquellos años el tango también tenía una fuerte presencia no sólo en las clases medias sino también en las clases más bajas, ellos no identifican a esas clases sociales proletarias con las actuales. Se trataría de una «clase trabajadora» que sería culturalmente (esencialmente casi) diferente de las actuales clases bajas.

[11] Proceso que transformó a la danza, pero también las letras y la música (Matamorro 1982, Savigliano 1995). *Cfr.* también Liska M. Mercedes, *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX,* [tesis de Maestría en Comunicación y Cultura], Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2010 (inédita).

en sus inicios. Pero se omite, además, que esa música era considerada por la aristocracia local como «sin sentimiento» y su danza calificada como obscena, lasciva y escandalosa, expresión de lo más bajo de la sociedad (Lamas y Binda, 2008:194-195). Por el contrario, la danza del tango según ellos sería «elegante» y decente, llena de «sentimiento» y de los más nobles.

> V_49: Es muy difícil expresarlo con términos que no tengan que ver con una connotación de género, con *una connotación sexual*. (…) Yo creo que lo que aproxima así a dos personas es, de alguna manera, y entiéndase bien los que te quiero decir, es como que hacen el amor en esos 4 minutos.
>
> Entrevistadora: Entiendo.
>
> V_49: El amor *como una expresión máxima*. (…) Creo que el tango lo que tiene es ese extra de sentimiento. (…) de la necesidad de aferrarse al otro…
>
> V_60: Creo que en la milonga y en el tango hay un elemento muy importante, que se llama «el sentimiento». Mientras que en la salsa es todo diversión. Es alegría. Es lo que el cuarteto le sacó… El cuarteto es un desmembramiento del tango.
>
> Entrevistadora: Si, de la orquesta característica.
>
> V_60: Claro, de la característica. Y el cuarteto le ha metido mucha más alegría, un ritmo más rimbombante, más pegajoso y ha hecho que guste más, que sea más alegre. Mientras el tango tiene una alta dosis de sentimiento, que se siente sin hablarlo, se siente en el abrazo.

En segundo lugar, la tradición que reivindican sirve para trazar una separación entre un «nosotros» y un «ellos» que es fuertemente generacional. La «elegancia» es la principal virtud para el milonguero tradicionalista. Es lo que distinguiría a la danza del tango del cuarteto o de la salsa, pero también del rock. Esta elegancia se plasma tanto en la vestimenta del milonguero como en el modo de bailar, y lo que se considera «elegante» coincide con los modos más característicos de vestir y de bailar de estos adultos mayores de clase media.

> Entrevistadora: ¿Qué cosas te gustan en un bailarín?
>
> M_57: En un bailarín… A ver, qué me gusta. Me gusta, por ejemplo a mí, no sé si es por mi edad, que esté vestido acorde a lo que hacemos las mujeres.
>
> Entrevistadora: Que se produzca.
>
> M_57: Sí, sí. No me gusta el bailarín que va en zapatillas, qué sé yo. Bailo

> igual si me sacan, pero no es algo que vos… No es de hombre. ¿Entendés? Pienso que el tango amerita siempre de que el hombre esté bien puesto. Elegante.

En contraposición con los más jóvenes que, como veremos más adelante en detalle, despliegan estilos de baile técnicamente más sofisticados y vistosos, estos milongueros ponen en valor su manera de bailar más simple, en términos técnicos, pero supuestamente más adecuada por ser más «elegante».

La versión cordobesa actual del estilo de baile prototípico del paradigma tradicional se caracteriza, en términos funcionales, por ser una danza que se edifica sobre un abrazo muy cerrado con escaso desplazamiento, de pasos cortos y pocas figuras. La elegancia que supuestamente lo caracteriza vendría dada por una suerte de extrema sobriedad coreográfica, por la ya analizada presentación de sí que hacen los bailarines, y por «el porte» que exhiben al bailar, especialmente los hombres.[12] Al poner en valor la elegancia por sobre la destreza física o la complejidad coreográfica como característica constitutiva de lo que la danza del tango debe ser, estos milongueros no hacen más que ponerse en valor a ellos mismos.

El *paradigma tradicional*, además, posibilita hacer de la edad avanzada una ventaja. En un ambiente donde se aprecia el conocimiento sobre un tiempo pasado, la edad avanzada también puede convertirse en una propiedad muy eficiente si se sabe gestionar.[13] Así, algunos adultos mayores (hombres) aprovechan para postularse como descendientes directos de ese pasado idealizado, en contraposición a los jóvenes que nacieron en la época del rock nacional, del *reggaetón,* y de las academias de baile. Quienes poseen más de 50 años pueden alardear de que ellos recibieron de los antiguos milongueros sus enseñanzas, casi como un legado de primera mano.[14] Así aparecen como los

[12] El «porte» es como ellos denominan a una posición del cuerpo bien erguida, con el torso lo más en línea posible con las piernas, con el pecho sobresaliendo levemente por delante de la línea de los hombros, el brazo izquierdo en una posición fija (sin «aletear» ni moverlos excesivamente), sin quebrar el cuerpo hacia los lados o mover demasiado las caderas al caminar, y con el eje corporal levemente desplazado hacia adelante.

[13] Situación que se repite en las milongas céntricas de Buenos Aires, según una etnografía de María Julia Carozzi (2005)

[14] Al respecto, en las sucesivas entrevistas realicé preguntas de contrastación y me sorprendí al corroborar que los mismos que en las primeras decían haber aprendido a bailar en su juventud de la mano de los viejos milongueros, luego reconocían haber tomado clases con profesores locales e incluso, haber comenzado a bailar hace menos de 10 años. Algunos, inclusive, entraban

naturales portadores de un conocimiento valorado, ligado a un tiempo pasado, y absolutamente inaccesible para los más jóvenes.

El tango, ese tango del pasado, aparece en sus discursos como un legado cultural que está siempre bajo un manto de amenaza. Lo amenaza la posmodernidad, la «pérdida de valores», el cambio, etc. Ante esto, ellos consideran que debe ser «cuidado», «conservado», «respetado». Debe ser protegida esa «esencia» del tango para que no sea subvertida, y en esa empresa parece natural exigir la valorización de los «viejos milongueros» como depositarios de esa experiencia. Se pretende, además, que se respete «la trayectoria» de los bailarines, y eso quiere decir que los nóveles deberían dar paso en la pista a los «viejos milongueros» que no deberían ser molestados o, incluso, que deberían privarse de ingresar a la pista hasta que no hayan «aprendido» a bailar correctamente (Montes 2014a). Se ve claramente, entonces, cómo esta tradición selectiva sirve a las disputas del presente, especialmente en lo que respecta a la lucha por la definición del *lugar* que cada quien ha de ocupar en las jerarquías sociales dentro del circuito milonguero.

2.2. El paradigma relajado: el tango es lo que hacemos con él

En abierta oposición al paradigma tradicional emergió en la última década lo que podemos llamar el *paradigma relajado*, siguiendo la propuesta de Carozzi (2011), porque en esos paradigmas algunos de estos códigos se relajan o flexibilizan.[15] Sus cultores son, actualmente, hombres y mujeres de entre 25 y 45 años. No obstante, resulta importante no perder de vista que este paradigma surgió a principios de siglo XXI (alrededor del año 2004) de la mano del marcado crecimiento de la población joven en las milongas, de modo que en el momento de consolidación del paradigma el rango etario de esos milongueros era de entre 20 y 35 años.[16]

---

en contradicción durante una misma entrevista. El dato, más allá de la verdad o falsedad de sus declaraciones, es indicador del valor que tiene para ellos presentarse como aprendiz directo de esos viejos milongueros.

[15] Las milongas cordobesas tienen mucho en común con las porteñas, y una continua comunicación, de modo que entre los espacios tradicionales y los «ortodoxos» porteños (o entre las relajadas), hay mucho en común, pero también algunas importantes diferencias, motivo por el cual se debe ser cuidadoso al trasladar conclusiones de una realidad a la otra.

[16] Fenómeno de resurgimiento del tango entre la población joven que se registró en otras ciudades más o menos al mismo tiempo. *(Cfr.* Liska M. Mercedes, *Vanguardia «plebeya». El baile*

En relación a los códigos de comportamiento dentro de la pista, el paradigma relajado niega la jerarquía social que representa la trayectoria en el campo, en lo que respecta el derecho a ingreso. En cambio, en las clases que se dictan en las milongas relajadas los profesores animan desde el primer día a los aprendices para que se queden en la milonga e ingresen a la pista de baile lo antes posible, y bregan por que los «más viejos» (en el sentido de aquellos que tienen más competencias de baile) tengan paciencia con los principiantes.

Pero los códigos de respeto en la pista no sólo determinan las barreras de ingreso. Como vimos anteriormente, el paradigma tradicional censura la utilización «excesiva» de figuras y la elevación de los pies por encima de las rodillas. El paradigma relajado, en cambio, no impone esas limitaciones en la realización de figuras, salvo las que dependen del espacio y la saturación de la pista de baile.[17] Y la realización de esas figuras caracteriza, precisamente, el modo de apropiación de un grupo claramente demarcado generacionalmente.

La emergencia de este paradigma discursivo coincidió con la aparición y rápido desarrollo en Córdoba de un estilo de baile nuevo en la ciudad, una adaptación cordobesa de lo que en Buenos Aires se denomina *tango nuevo* (Morel 2011). Se trata de un estilo de baile que requiere competencias físicas y cognitivas mucho más desarrolladas que el estilo milonguero, un baile cargado de elementos y movimientos cuyo aprendizaje lleva más tiempo y dedicación, y que requiere para su ejecución cuerpos ágiles y flexibles. Un estilo vistoso y expansivo, que toma elementos originariamente ligados al tango escénico, adaptándolos al lenguaje del tango de salón. En el *estilo nuevoso*, como lo denominan despectivamente desde otros paradigmas, los bailarines despliegan pasos con mucho desplazamiento, giros y cambios de dirección vertiginosos, además de una amplia variedad de figuras con elevación de piernas que requieren un abrazo menos cerrado, mucha disociación corporal, equilibrio y entrenamiento.[18] Fue este estilo la preferencia de los milongueros más jóvenes

del tango en el paradigma transcultural (1990-2010), [tesis de Doctorado en Ciencias Sociales], Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2012 (inédita).

[17] Establecen la norma de, por ejemplo, limitar la elevación de piernas y la realización de figuras si la pista de baile está demasiado concurrida, o prescriben circular respetando el sentido horario para evitar chocar con otros.

[18] Las «figuras» son secuencias de baile relativamente estandarizadas y características de la danza del tango, que se aprenden en las clases y se combinan de diferentes maneras a la hora

por aquellos años, e incluso llegó a ser el estilo más extendido hasta la llegada de lo que en Córdoba se conoció como el *estilo salonero*, sobre el que hablaremos en el próximo apartado.[19]

Por este motivo el *estilo nuevoso* se convirtió en la puesta en cuerpo prototípica del paradigma relajado. No porque ese paradigma prescribiera abiertamente las características de ese estilo de baile como las mejores o más adecuadas, sino simplemente porque era el único que no las censuraba. Por esto y porque para ese paradigma discursivo no es imperativo que la danza del tango sea «elegante», sino que sea «divertida» y «creativa», sin importar qué recursos coreográficos utilice para hacerlo.

> [Tras pedirle la opinión sobre la performance de una pareja de baile]
>
> V_39: Por ahí hacen algunas cosas que ahora estarían muy mal vistas. Porque… parece como que se divirtieran.
>
> Entrevistadora: ¿Está mal visto divertirse?
>
> V_39: En los parámetros medio conservadores, que a veces se asocian con tradicionales del tango, me parece que no consideran mucho el pasarla bien. Es más importante a veces respetar las pautas estas de que las cosas se deben hacer de esta manera, bueno, que pasarla bien.

De modo que pugnar por normas diferentes equivalía a forjarse espacios donde ellos mismos, con sus maneras de bailar estuvieran mejor vistos. La disputa se vivía (y se vive todavía) como fuertemente generacional, por lo que se cuestiona, además, a la vejez o la trayectoria (sobre todo cuando una equivale a la otra) como un valor en sí, como *propiedad eficiente*.

> V_26: - En realidad, te terminás enterando que ese viejo que la va de compadrito, que la va de «yo soy bailarín», que [dice que] estuvo con D'Arienzo, tal vez aprendió a bailar un año antes que vos, que tenés 20. Y en realidad, aprendió a bailar con el mismo nabo que hacía tango escenario hace 10 años, igual que vos.

---

de bailar en las milongas. Incluyen los denominados «ganchos», «voleos», «sacadas», «barridas», «carreteos» y tantas otras.

[19] El estilo *nuevoso*, no obstante, conserva actualmente muchos cultores, aunque no sea ya el estilo más adoptado.

Con respecto a los códigos de presentación de sí la disputa también es clara y abierta. El tango no requiere, según ellos, ni elegancia alguna ni vestimentas procedentes de otras épocas, de otras generaciones o de otros usos. La vestimenta adecuada para bailar el tango es aquella con la que ellos se sienten cómodos. Lo que no quiere decir vestido de cualquier manera.

> M_35: No vamos a venir ahora con cancán de red para bailar tango (…) lo que hablábamos justamente era el tema de actualizarnos, somos así, nos vestimos así y también bailamos. Y bailamos diferente.

La norma en lo que respecta a la presentación de sí tiene que ver con que se trate de vestimenta *actual*, y lo que se entiende por actual es el tipo de prendas que pueden tener en sus guardarropas las personas de entre 25 y 45 años de la clase media. De modo que alzar la bandera de la «actualidad» de la vestimenta contra su «elegancia» implicó una evidente confrontación que no significa vestir de cualquier manera, ni está exenta de normatividad. De hecho, marca un adentro y un afuera donde la vestimenta «de época» coloca a quien la porta en el temido lugar del ridículo. A los que visten traje, por ejemplo, los suelen llamar despectivamente «muñequitos de torta», y son objeto de críticas y burlas. Aunque es evidente la presencia de un mayor eclecticismo en cuanto a estilos de vestimenta en los espacios relajados respecto de los tradicionales, eso no supone una abolición de las reglas de presentación de sí, sino una modificación en los sistemas de valores.[20]

Pero si algo define al paradigma relajado, es que fue gestado como respuesta, en contraste, con los espacios tradicionales. Como hemos visto, posicionarse en un determinado paradigma discursivo puede ser comprendido como una práctica social resultante de las opciones que unos agentes sociales realizan en función de su lugar social, de sus competencias y de sus orientaciones incorporadas.

Los impulsores de este paradigma eran jóvenes, noveles bailarines que buscaban «la joda» en medio de un entorno que elevaba a la categoría de valor a la edad avanzada, la trayectoria alcanzada, los estilos de baile que limitaban la

[20] Se puede ver en las milongas que adscriben a este paradigma a chicas bailando con vestidos de fibras frescas (algodón, modal, microfibra, etc.), musculosas sport, polleras cortas o hasta las rodillas, con pantalones de jean, con pantalones «babuchas» e incluso con calzas deportivas debajo de las polleras. Los varones asisten generalmente de jean, a veces con pantalón pinzado combinado con una remera, pantalones tipo «cargo» con bolsillos a los lados o camisas sport.

diversión en favor de la elegancia, la decencia, la distinción para vestir, etc. Es evidente que, ante un juego que se percibía como imposible de ganar con las competencias que disponían, una alternativa que resultaba válida era modificar las reglas de ese juego. Y eso fue lo que hicieron, pero para hacerlo tuvieron que disputar lo que el tango en sí mismo significa. En definitiva será el tango, o lo que el tango representa para cada uno de estos paradigmas, el que ha de dar valor a unas competencias por sobre otras y el tipo de apropiaciones que esas competencias posibilitan.

Por una parte, este paradigma discursivo cuestiona la autenticidad de la tradición construida por los tradicionalistas, con el recorte y selección que implica,[21] pero por sobre todas las cosas cuestiona lo que entiende como una actitud arqueológica hacia el tango. El tango, en cambio, no tendría un conjunto de códigos, prácticas y sentidos fijos o esenciales. Por el contrario, el tango vendría a ser una suerte de comodín que puede (y debe) amoldarse a los nuevos tiempos y a los nuevos milongueros. El tango para ellos, a diferencia de los tradicionalistas, es actualizable, al menos en lo que respecta a sus prácticas de apropiación. Todo esto es posible porque lo que caracteriza a este paradigma es un antiesencialismo que horada casi cualquier fijación de sentido heredada que pretenda ser permanente (barriendo así con los códigos tradicionales).

> M_35: Ni yo tengo la verdad, ni nadie. Pero hay mucha gente que habla como teniendo la razón y la verdad. Como que «ésta es la forma de abrazar», «ésta es la forma de caminar», no, las pelotas. Porque si yo camino para el orto, abrazo para el orto, diferente que vos, y bailo… bailo. O sea, me chupa un huevo. ¡Bailo!
>
> Entrevistadora: Y si alguien me saca a bailar, entonces, es porque para alguien funciona.
>
> M_35: ¡Totalmente! Y siempre hay alguien que quiere bailar, siempre hay un roto para un descosido. Por ende, todo es válido, mientras sea pasarla bien…

[21] Cuestionan, por ejemplo, esa supuesta sobriedad coreográfica que el tango habría tenido en ese pasado cuando, según ellos, en el pasado muchos bailarines (como «el cachafaz») se habrían hecho famosos precisamente por la utilización muchas figuras y secuencias de baile extravagantes.

Este paradigma entra en diálogo con otras creencias antiesencialistas que circulan actualmente en la discursividad social principalmente entre estos milongueros, tales como que la verdad puede ser relativa (no hay una única verdad), o que es necesario el respeto a la diferencia y que otras formas de sexualidad pueden ser viables (además de la heterosexual). Por este motivo, aunque las milongas que adhieren al paradigma relajado son espacios originariamente pensados por y para milongueros heterosexuales, las parejas homosexuales están siendo actualmente toleradas. Mal podrían oponerse quienes han alzado el estandarte del *lesse fair lesse passer* tanguero.

2.3. El paradigma neotradicional

Cuando comencé el trabajo de campo fui testigo del surgimiento de este paradigma. En un principio parecía un claro resurgimiento del paradigma tradicional, pero ahora de manos de los más jóvenes milongueros (entre 17 y 35 años aproximadamente).

Restituir y respetar los «códigos», dar valor a la trayectoria de los milongueros, restituir las barreras de ingreso a la pista en favor de quienes tienen más trayectoria y en detrimento de lo nóveles, vestirse y bailar de manera elegante como norma. En apariencia el paradigma tradicional parecía emerger nuevamente, ahora con mucho más ímpetu de la mano de la sangre joven. Se alzaban, claramente, contra el paradigma relajado y su antiesencialismo radical. Declaraban la amenaza que representaban los estilos y prácticas de apropiación relajados para la identidad del tango. El tango, otra vez, volvía a ser ese legado cultural en peligro que debía ser conservado y protegido. Su «esencia» había que buscarla en esa tradición, en ese pasado idealizado de los bailes de salón de mediados del siglo XX, y geográficamente ubicados en Buenos Aires.

Sin embargo no fue difícil notar que, a pesar de las evidentes solidaridades con los tradicionalistas, había algunas significativas diferencias que merecían ser analizadas más detenidamente. Entre las más importantes, lo que «trayectoria» y «elegancia» significaban ahora.

Aunque se reivindique la «trayectoria» como valor, ser «viejo» ya no es su equivalente a menos que se trate de un «viejo milonguero» proveniente de Buenos Aires, donde el calificativo de viejo ya no puede equivaler tan fácilmente a la edad. En cambio, la trayectoria se traduce en «kilómetros de pista» y en la

adquisición de competencias de baile, propiedades ambas al alcance de estos jóvenes milongueros.[22]

Y en relación a la elegancia, aunque aceptan similares patrones de vestimenta que los tradicionalistas,[23] difieren sutilmente en lo que eso significa a la hora de bailar. El estilo de baile prototípico de este paradigma es lo que en el ambiente se suele llamar «salonero», en referencia al estilo que ha monopolizado los últimos campeonatos mundiales de tango salón. Es un estilo que evita la realización de figuras más ostentosas con elevación de piernas pero que, no obstante, acepta muchas otras figuras menos aéreas (distintos tipos de «sacadas», «barridas», etc.) y «adornos» de realización tanto femenina como masculina que distan mucho de la circunspección del estilo milonguero, tratando de mantener una suerte de difícil equilibrio entre sobriedad y visibilidad. La proyección de los pasos es, además, mucho mayor que en el estilo milonguero, convirtiéndose en un estilo casi tan expansivo como en *nuevoso*. Y la «elegancia», ese valor máximo que, como norma de apropiación, debería exhibir cualquier performance de tango, depende para ellos fuertemente de estos elementos. O, dicho en otros términos, la elegancia se halla no sólo en el «porte» de los bailarines y en su vestimenta sino también, y por sobre todas las cosas, en la estilización de los pasos, en su proyección y en la prolijidad en la realización de las figuras y los adornos propios.

Más allá de los detalles técnicos,[24] lo que tienen en común estos elementos es que lo convierten en un modelo de apropiación que requiere competencias físicas y cognitivas muy por encima de lo que necesita el estilo milonguero y, en

[22] En la página web de la milonga más prototípica del paradigma (La Sooocial), se auto promociona como una milonga donde se pasa «buena música» y donde hay un «buen nivel de baile». El nivel de baile excluye claramente a principiantes, pero también a todos aquellos que no le den a la «técnica» y a la destreza dancística el mismo valor que ellos.

[23] Los varones usan traje, pantalones pinzados y camisa, mientras que las mujeres usan casi exclusivamente faldas o vestidos livianos, ocasionalmente pantalones de vestir, nunca jeans.

[24] Que fueron analizados en detalle durante la investigación de la que este trabajo es un reporte parcial, pero cuyos detalles omitiré aquí por cuestiones de espacio. No obstante resulta importante aclarar que ese análisis se realizó sobre la base de las notas de campo y del análisis de más de 200 vídeos de distintas performances. Dicho análisis se realizó comparando trayectorias y dinámicas de movimiento, sistemas de comunicación entre bailarines, asunción de roles, distribución de responsabilidades en la pareja de baile, tipos de figuras realizadas y competencias requeridas para hacerlas, tipos de «adornos» realizados y competencias requeridas para hacerlos, utilización de distintos elementos del paquete sonoro y competencias puestas en juego, entre otros elementos.

algunos casos, casi tantas como el estilo *nuevoso*.[25] La proyección de los pasos al caminar es otro elemento que los aleja claramente del estilo milonguero y los acerca a sus competidores directos (en términos etarios). El estilo «salonero» es casi tan expansivo como el *nuevoso*, lo cual habla de una similar ocupación del espacio común para la danza propia (cierto «egoísmo», en términos de los adultos mayores), una búsqueda de visibilidad y protagonismo no necesariamente reconocido, que los acerca mucho al tipo de visibilidad que se busca en las competencias de baile y en los shows televisivos. Son, en ese sentido, mucho más similares a los *nuevosos* de lo que quisieran asumir, y esa similitud es sintomática de un *ethos* generacional que hace de la visibilización de sí mismos (y del propio cuerpo) algo altamente valorado. Pero, además, la mayor exigencia física de este estilo en comparación con el milonguero, coloca a los adultos jóvenes en una posición en ventaja frente a los adultos de edad avanzada que difícilmente podrían alcanzar semejante nivel de estilización y proyección de los pasos.[26]

Los jóvenes que adhieren al paradigma neo tradicional se toman el tango de una manera mucho más seria que otros jóvenes milongueros. Están convencidos de que el tango no es una plastilina que deba amoldarse a ellos (aunque lo haga de hecho), sino un legado cultural que debe ser honrado. El tango es algo que se estudia, que se practica, que se cuida y se enseña. El tango no es para cualquiera.

Rescatar lo antiguo, poner en valor el pasado, adherir a una tradición son los elementos que ponen a este paradigma y al tradicional en la misma familia. Se trata de la misma tradición selectiva que ubica la esencia del tango en la década dorada y en Buenos Aires. Y esa tradición se traduce en un conjunto de «códigos» que regulan lo que puede o no hacerse con el tango aunque, como hemos visto, esos mismos códigos no significan exactamente lo mismo para todos. Aquí estaríamos tentados a pensar, siguiendo a Laclau, que la tradición

[25] En el caso de algunos tipos de «enrosques», por ejemplo, el bailarín necesita una enorme coordinación, equilibrio y disociación corporal. Claro está, la realización de este tipo de adornos no es obligatoria, permitiendo a los que no consiguen ese dominio corporal optar por alternativas menos demandantes.

[26] Recordemos que la danza del tango es una danza donde las parejas circulan caminando en línea generalmente recta, haciendo que uno camine hacia adelante mientras la pareja (generalmente la mujer) camina hacia atrás. Es por eso que dar gran proyección a los pasos cuando van caminando de espaldas, dando pasos mucho más largos incluso de los que se usan normalmente para caminar de frente, requiere mucho entrenamiento.

opera como una suerte de *significante vacío* (1996).[27] Pero lo que me interesa destacar en primera instancia es que, si bien aquí vemos diferencias significativas en las apropiaciones, ambos tienen en común precisamente que hacen de la tradición un valor legitimador. En ambos casos, a diferencia del paradigma relajado, se piensa el tango como algo que tiene unos usos legítimos que están fijos y que no son permeables al paso del tiempo o a cambios culturales. Si la tradición es capaz de cumplir esa función es porque lejos de estar vacía, está cargada de valor. Habría algo que a lo largo de las entrevistas apareció muchas veces bajo el apelativo de la «esencia» del tango, algo inmutable y verdadero que pertenecería al tango en sí y que delimitaría claramente los usos debidos de los indebidos, jerarquizando con ello a sus portavoces por encima del resto.

Pero, ¿por qué estos jóvenes se vuelcan a esta forma de tradicionalismo y no al paradigma relajado cuyo planteo es más solidario generacionalmente? Lo primero que debemos comprender es que al momento del surgimiento de este paradigma la disputa entre el paradigma tradicionalista y el relajado había sido ya resuelta en favor del segundo. Las milongas relajadas eran multitudinarias y, de hecho, los principales referentes del neo tradicionalismo en Córdoba dieron sus primeros pasos en la pista de *Tsunami*, la milonga prototípica del paradigma relajado. Ellos no tuvieron que esperar a aprender a bailar «correctamente» antes de poder ingresar a la pista de baile, ellos nunca fueron mal vistos por su vestimenta actual (hasta que empezaron a usar traje, claro está), ellos no fueron parte de esa disputa claramente generacional.

Ellos, por su parte, ya no eran noveles bailarines cuando encararon esta empresa de restauración tradicional. Por el contrario, ellos llevaban ya varios años bailando en el ambiente y toleraban no sin disgusto el tener que compartir la

[27] Concepto discutible si los hay, puesto que si lo de «vacío» se refiere a no asociado a un significado, entonces no sería un significante, al menos no desde el paradigma estructuralista del que toma el concepto de significante. Si, de otra manera, lo califica de «vacío» porque ese significante no tiene en su interior un significado, sino que el significado sería un elemento externo al significante, entonces tampoco tiene sentido el concepto porque esa es condición de todos los significantes. Si, como tercera alternativa, Laclau pretende decir que es un significante asociado a demasiados significados de modo que ninguno consigue fijarse definitivamente (como sostienen algunos colegas), entonces el término «vacío» fue, cuando menos, una elección poco adecuada. Pero como desde la perspectiva adoptada en este trabajo consideramos que el sentido es algo que viene siempre producido en la recepción, el concepto carece de utilidad. No hay signos que en sí mismos posean muchos significados, hay signos que, en una comunidad dada y en un momento determinado, están siendo simplemente más disputados que otros.

pista con los principiantes, con su circulación imprevisible y su desconocimiento de las normas de seguridad. Ellos se encontraban en otro *lugar*.

De modo que asumir unos códigos que otorgan valor a la trayectoria los coloca a ellos mismos en un lugar privilegiado dentro de la jerarquía milonguera permitiéndoles, además, distinguirse del resto, colocarse por encima de los pares.

> M_26: Porque llegó un momento en Córdoba en que no había tango salón y era todo vanguardia. Entonces, nosotros nos sentimos rupturistas por querer rescatar lo antiguo. Como si fuese una vanguardia distinta.

Esto se agrega al hecho de que son los años en que comienza a difundirse el mundial de tango salón y, hacia 2008, se consolidó la preferencia de los jurados de ese certamen por un estilo de baile particular que en Buenos Aires se conoce como estilo «Villa Urquiza» y que en Córdoba se lo identifica directamente como «salón», precisamente por el campeonato mundial.[28] Este estilo de baile ganó notoriedad y comenzó a difundirse rápidamente porque era el estilo de los campeones, ganando muchos adeptos entre los más jóvenes que se volvieron fieles seguidores de esos certámenes. Pero el estilo de baile no viene solo y, como señala Hernán Morel (2011), sus defensores, los maestros porteños que lo enseñan, lo legitiman frente a otros estilos argumentando un vínculo entre este modo de bailar y el de los «viejos milongueros» de la década dorada, de los que sería descendiente directo.

Durante mi trabajo de campo pude observar a muchos jóvenes milongueros desarrollarse. Los he visto los primeros años transitando clases y milongas relajadas. Esos son los lugares donde prácticamente todos los milongueros que se inician actualmente van a aprender debido a su política de pista abierta a principiantes. Los he visto luego ir modificando su manera de bailar el tango, incorporando competencias, disciplinando el cuerpo, cambiando lentamente la manera de vestir, modificando el *lugar* que ocupan. Y a partir de allí muchos de

[28] Al igual que ocurre con el calificativo «milonguero» que describe al mismo tiempo a quienes asisten a las milongas a escuchar y bailar tango y a un estilo de baile particular, «salón» designa al mismo tiempo un tipo de baile de tango que tiene fines sociales (a diferencia del tango escénico) y a un estilo particular dentro de él. Nótese cómo, tanto tradicionalistas como neotradicionalistas utilizan la misma estrategia nominativa que consiste en apropiarse de los apelativos generales que designan al baile de tango con fines sociales (en comparación con el escénico), para nombrar al propio estilo de baile.

ellos se convirtieron al tango salonero y, paralelamente, comenzaron a adherir cada vez más al paradigma neo tradicional.

Ciertamente esto no alcanza para comprender el auge del neotradicionalismo. Tal vez es posible que existiera en ellos una disposición incorporada, independiente del tango y adquirida a lo largo de sus vidas, a adherir a creencias esencialistas o, lo que es lo mismo, a rechazar las creencias antiesencialistas. Que la *tradición* es algo que está cargado de valor probablemente haya sido una creencia anterior al acercamiento de estos milongueros al tango. Una fuerte creencia previa sobre el valor de las tradiciones puede haber encontrado en las disputas del ambiente milonguero un terreno fértil para desarrollarse.

Como fuere, lo sepan ellos o no, el paradigma neotradicional (aunque rescate esa misma tradición selectiva y con ella, supuestamente, los mismos «códigos» del paradigma tradicional), ha resignificado definitivamente lo que esa tradición es capaz de legitimar en tanto normas de apropiación.

3. Conclusiones

En esta comunicación he querido describir a grandes rasgos los tres paradigmas discursivos actualmente vigentes en el circuito milonguero cordobés, así como algunas de las normas de apropiación en la puesta en cuerpo del tango, que cada paradigma habilita.

He querido mostrar cómo esas normas de apropiación encuentran en la definición de lo que el tango es para cada uno, en su sentido último, su significado, la fuente de su legitimación. Y esto es así porque la apropiación de un paquete significante depende siempre de cómo juzguemos ese paquete significante, de que determinemos qué significa y en lugar de qué cosa está, así como su función y su valor social. Sólo a partir de allí nos sentimos habilitados a arriesgar los usos socialmente correctos de ese signo.

Sin embargo, como he querido también exponer aquí, existe una relación innegable entre los lugares sociales que ocupan los distintos agentes en el sistema de relaciones sociales estudiado en esta investigación (el circuito milonguero cordobés), y las distintas opciones que realiza cada uno de ellos en relación a su adhesión a uno u otro paradigma discursivo.

Aquello en lo que creen demasiado frecuentemente coincide con aquello que pone en valor a sus propias competencias y que habilita las prácticas de apropiación con las que ellos encajan mejor, ya sea porque disponen de las mejores herramientas para distinguirse en un espacio altamente competitivo (sean materiales, físicas, cognitivas, etc.), o sea porque encajan mejor con las disposiciones incorporadas a lo largo de sus vidas (por ejemplo, el rechazo o la atracción por los esencialismos).

Lo que he querido mostrar en este trabajo es que, tanto la interpretación de lo que el tango es o significa, así como la definición de lo que es lícito hacer con él, parecen estar fuertemente ligadas al *lugar* que ocupa cada agente social independientemente de que éste sea consciente o no de esto. Y que el mantenimiento o modificación de esas normas dependen en gran medida del resultado de las disputas que entablan los agentes que adhieren a estos paradigmas, así como de su adecuación a las nuevas condiciones de recepción (en este caso, de los nuevos usuarios del tango con sus disposiciones incorporadas y sus competencias particulares).

Finalmente, quisiera destacar que las estrategias de legitimación de los distintos modos de encarnar el tango se juegan en cada caso, de manera bien diferente. En el caso del paradigma relajado, la modificación de las normas de apropiación se legitima disputando directamente lo que el tango significa, lo que vale y lo que se le debe. Para él, a diferencia del paradigma tradicional, el tango no es un legado que deba ser protegido, ni tiene características que le sean esenciales como la pretendida elegancia, ni deben buscarse esas características en un tiempo pasado, ni son los «viejos milongueros» los naturales portadores de ese legado y, por lo tanto, la trayectoria carece completamente de valor. Para este paradigma el tango es mutable, adaptable, una cáscara sin esencia.

En cambio, para el paradigma neotradicional, el tango es exactamente todo eso que los otros niegan, pero eso que «es» el tango significa algo diferente de lo que significaba para el tradicionalista. Disputa no negar, por ejemplo, la elegancia como atributo esencial del tango, sino la redefinición de lo que «elegante» significa. Una estrategia (no necesariamente consciente), que permite mantener una concepción esencialista del tango y, al mismo tiempo, adecuarlo a sus necesidades de apropiación sin por eso sentir contradicción alguna.

REFERENCIAS

BLÁZQUEZ Gustavo
2009 *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ed. Recovecos.

BOURDIEU Pierre
1994 *Raisonspratiques. Sur la théorie de l'action*, París: Seuil, 1994; (tr. esp. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997).

BUTLER Judith
1993 *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge; (tr. esp.: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós, 2002).

CAROZZI María Julia
2005 "La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires", *Cuestiones Sociales y Económicas,* III, 6:-73-86.

CAROZZI María Julia
2011 "Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas", en CAROZZI María Julia (coord.), *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza de la ciudad*, Buenos Aires: Gorla, p. 223-263.

COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
2002 "Producción discursiva: diversidad de sujetos", en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir*, Rosario: Homo Sapiens, p.13-22.

COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
2007 "Introducción", en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comp.), *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens, p.9-34.

COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
2009 *Gestión de las prácticas: Opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.

DÍAZ Claudio
2011 "Música popular, investigación y valor", en SANZ Juan y LÓPEZ CANO Rubén (coord.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, pp. 195-212. Caracas: CELARG, p. 195-212.

ECO Umberto
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.

GOFFMAN Erving
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life,* New York: Doubleday & Company Inc.; (tr. esp. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981).

LACLAU Ernesto
1996 *Emancipación y diferencia.* Buenos Aires: Ariel.

LAMAS Hugo y BINDA Enrique
2008 *El Tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Unquillo: Ed. Abrazos.

MATAMORRO Blas
1982 *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*, Buenos Aires: Galerna.

MONTES M. de los Ángeles
2014a "Espacio, tango y apropiación: la milonga de la plaza como apuesta de sentido", en DÍAZ Claudio (comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, Córdoba: Ediciones Recovecos, p. 342-358.
2014b "Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango", *AdVersuS* [en línea], XI, 27: 32-57 [citado 12 de noviembre de 2015], disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2703.pdf> ISSN 1669-7588
MOREL Hernán
2011 "Estilos de baile en el tango de salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales", en CAROZZI María Julia (coord.): *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza de la ciudad*, Buenos Aires: Gorla, p.189-222.
SAIKIN Magalí
2004 *Tango y género*, Stuttgart: Abrazos Book.
SAVIGLIANO Marta
1995 *Tango and The political Economy Of Passion*, Boulder & Oxford: Westviewpress.
WILLIAMS Raymond
1977 *Marxism and Literature*, New York: Oxford University Press; (tr. esp. *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península, 1980).

ARTÍCULOS

[Original]

Los dibujos animados como *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica*

JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH)
Morelia, Michoacán de Ocampo, México

JOSÉ RICARDO CHÁVEZ MENDOZA
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH)
Morelia, Michoacán de Ocampo, México
✉

Resumen: En este trabajo proponemos la noción de *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica* para designar un área especializada de la cultura, como es la de los dibujos animados. Nos alejamos de una postura lingüístico-dependiente en un intento por poner de relieve las particularidades codiciales de esta zona del universo cultural y la complejidad de los procesos semiósicos que tienen lugar en su interior. Enfatizamos que es sobre la base de una multiplicidad de reglas (muchas de la cuales se activan de manera simultánea) que se genera el sentido en esta manifestación sígnica; para demostrarlo, recurrimos a varios ejemplos tomados de distintas series correspondientes a épocas diferentes. Confrontamos la noción desarrollada con conceptos anteriores (lenguaje, por ejemplo) que se utilizaban (y continúan utilizándose por algunos teóricos) para nombrar esta clase de zonas, e intentamos demostrar que lejos de ayudar, tienden a crear confusión al intentar definir la composición codicial de los campos especializados (la semiótica ha tenido una evolución suficiente para verse simplemente como una translingüística). La propuesta que formulamos puede ser utilizada para acercarse a otras zonas, puesto que se constituyen como una especie de memoria semiótica que determina la producción textual.

Palabras clave: Semiótica – Procesos semiósicos – Códigos – Hiperregulaciones.

[Full Paper]

The Animated Cartoons as *Hyperregulated Field of Semiosic Production*

Summary: The aim of this article is to propose the notion of *Hyperregulated Field of Semiosic Production* to define a specialized area of culture, such as animated cartoons. It moves away from a linguistic-dependent position in an attempt to highlight the code features of this zone of the cultural universe and the complexity of the semiosic processes, which take place inside it. It is emphasized that it is on the basis of a multiplicity of rules (many of which are activated simultaneously) that sense is generated in this manifestation of signs; to prove this, several examples from different sets corresponding to different periods were used. The developed notion is confronted with previous concepts (language, for example) that were used (and are still used by some theorists) to name this kind of areas, and the intention is to show that far from helping, they tend to create confusion in trying to define the code composition of specialized fields (semiotics has sufficient evolution to simply be seen as translinguistic). This proposal can be used to reach out to other areas, since they constitute a kind of memory that determines the semiotic textual production.

Key words: Semiotics – Semiosic Processes – Codes – Hyperregulations.

1. Estudiar los dibujos animados

En este artículo intentamos avanzar en la precisión de una noción que, desde el punto de vista de la codicialidad, ayude a explicar la articulación de sentido en los dibujos animados. Tomamos esta manifestación como un campo delimitado de la cultura que posee sus propios rasgos individuativos. No es difícil percatarse de que, más allá de cualquier organización primaria, los dibujos animados representan modos de generación y de distribución sígnica especiales.

Así, nuestro punto de partida es postular que la producción sígnica involucrada en esta expresión cultural constituye un área de hiperregulación semiósica, cuya organización sistémica está formada por entidades hipercodificadas que se originan y que se interrelacionan a partir de normas heterogéneas, pero específicas, las cuales determinan la producción textual y, en un sentido distinto, su recepción. La hiperregulación se da en los diferentes estratos enuncivos y a través de la conjunción de diversos códigos, por lo que nos encontramos ante un sistema pluricodicial.

Salta a la vista que, desde esta perspectiva, consideramos a los dibujos animados como uno de los sectores de mayor complejidad semiósica, si bien han sido tradicionalmente soslayados por la academia, al considerarlos producciones culturales con esquemas narrativos simples, supuestamente acordes con su receptor mayoritario: el público infantil. Sin embargo, si se concibe esta manifestación en la amplitud de los fenómenos semiósicos que abarca, pronto se muestra como un producto particularmente interesante para el análisis semiótico.

2. Campos Hiperregulados de Producción Semiósica

Expuesto lo anterior, procedamos a explicar las razones por las que optamos por la designación de *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica* (CHPS).

Esta noción, como lo hemos afirmado en otros trabajos (González Vidal y Chávez Mendoza 2012), pretende ser más operativa en relación con algunas que, en el modo en que se utilizan, resultan similares, entre ellas: *Sistema Modelizante Secundario, lenguaje* o *campo simbólico*. Además, se encuentra emparentada con la de *Campos Suprarregulados de Producción Semiósica*, con la cual se designan zonas especializadas de conocimiento constitutivas del universo cultural, en las que operan reglas codiciales individuativas, sobre la

materia significante que se enuncia en ellas (González Vidal 2012).

Concebimos los *Campos Hiperregulados de Producción Semiósica* como las áreas especializadas de la cultura en donde participan de manera simultánea y/o alternada una sobreabundancia de reglas para generar el sentido. Como lo acabamos de decir, tales reglas intervienen en los distintos niveles enuncivos, y van de la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido, a la combinación de unidades significativas (tal combinación involucra dimensiones extensas, como las secuencias narrativas en los productos que poseen la característica de la narratividad). El conjunto normativo hace pertinente la materia significante sobre la que actúa, y es lo que finalmente remite a formas de semiosis singulares. Consecuentemente, un campo de esta índole se define fundamentalmente por la vastedad normativa (y por los atributos de ésta) que delimita los procesos significativo-comunicativos que se gestan en su interior. Las potencialidades de producción y de interrelación sígnica son diferentes según el campo: sus sistemas normativos establecen lo que es posible enunciar y el modo de expresarlo.[1]

Aun cuando hemos utilizado la designación de CHPS en trabajos precedentes sobre producciones animadas, nunca la habíamos formulado explícitamente, tarea que aquí emprendemos. Si bien es verdad que nuestras reflexiones se centran en este tipo concreto de animación, no es menos cierto que implícitamente visualizan otros ámbitos de posible aplicación (de ahí la definición general que acabamos de dar sobre los campos hiperregulados).

Para entrar de lleno a la propuesta, prestemos atención a las desventajas que vemos en algunas designaciones precedentes con las que se alude a las zonas especializadas del universo cultural.

En lo relativo a la denominación *Sistemas Modelizantes Secundarios*, nos parece inconveniente la manera en que se los hace depender de la lengua, considerada como el sistema modelizante primario por excelencia. Esta posición se ve claramente en los trabajos de los años sesenta y setenta del Círculo Moscú-Tartú, en donde especialmente Lotman y Uspensky se pronunciaron sobre el hecho de que la cultura basa sus modelos de estructuración en la lengua. Aunque posteriormente el pensamiento de Lotman evolucionó, el concepto continuó usándose de la misma manera. Por ejemplo, en tiempos relativamente

[1] Un ejemplo de análisis de textos hiperregulados nos lo proporciona Morales Campos (2015), aunque sin recurrir a esta terminología.

recientes, Edmond Cros ha afirmado:

> Les macrosémiotiques qui correspondent aux langues naturelles (anglais, français, espagnol…) découpent le continuum du monde réel, définissant ainsi des référents. En ce sens, elles 'categorisent' le monde de la expérience, l'informent et déterminent une première visión du monde. Par opposition à ces sémiotiques dites 'naturelles', la littérature, en tant que «langage» construit, irréductible à aucun discours, est un système modélisant secondaire (Cros 2003:41).

En esta lógica, los *Sistemas Modelizantes Secundarios* tendrían un vínculo de particularización con respecto a la macrosemiótica vigente en un conjunto social dado.

En un artículo muy ilustrativo, Boguslaw Zylko habla de las concepciones del mencionado grupo de semiotistas soviéticos en torno al tema que nos ocupa (2005), y muestra grandes similitudes con lo expresado por Cros.

Convendría consultar en este sentido un análisis por demás detallado y exhaustivo de Sebeok (1991).

El uso del concepto ha sido muy extendido y no negamos el mérito que en su momento tuvo la propuesta, pero las investigaciones semióticas han avanzado manifestando algunas dificultades en su aplicación.

Esta forma de concebir la noción lleva a una subordinación lingüística, que si bien podría ser funcional cuando la materia expresiva del *Sistema Modelizante Secundario* es también de esta naturaleza (como la literatura o la historia), es peligrosa cuando se trata de sistemas pluricodiciales, en los que la lengua no es el único código ni necesariamente el más importante. Ciertas expresiones culturales que implican formas precisas de codificación e interacción codicial, no pueden (ni deben) reducirse a una sumisión de secundariedad con respecto a lo lingüístico.

Sabemos de sobra que las competencias cognitivas y comunicativas del ser humano no se circunscriben totalmente a la lengua. Más aún, todo parece indicar que el acceso del hombre a la significación, se produce por medio de otra clase de códigos. Los significantes objetuales funcionan muy bien como ejemplo: en el momento en que un bebé (carente todavía de una competencia lingüística) capta la función de un objeto —de una sonaja, por decir algo—, instituye una relación codicial, en la que la función, de acuerdo con Barthes

(1985), se presenta como el contenido semántico primario. Tal postura entronca con la hipótesis de Eco sobre el surgimiento de la cultura, especialmente en lo tocante a la producción de instrumentos de uso, en donde el utensilio adquiere una dimensión simbólica precisamente por tener una función para un usuario. Eco piensa que el primer humano que fabricó un utensilio, estuvo en capacidad de transmitir una información sin la intervención de la lengua (en el supuesto de que no la tuviera) mostrando, por ejemplo, la utilidad o la aplicabilidad del objeto por medio de ostensiones (1968; 1976).[2]

Por otra parte, la noción en cuestión resulta ambigua en determinadas circunstancias, porque aunque es inobjetable que alude a características específicas de cada sistema, tiende a privilegiar la visibilidad social que se genera a partir de ellos (Cros 1983). La propuesta terminológica de *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica* enfatiza en primer término la particularidad de las normativas codiciales que intervienen en la producción de determinados tipos de semiosis.

Ahora bien, el concepto de *lenguaje* suele asociarse a un medio determinado e la televisión o del cómic. Desde esta perspectiva asistimos a un intento de aglutinar (¿aprisionar?) toda forma de expresión en un concepto de base que, al analizarse con cierto detenimiento, se advierte que más que una función analítico-descriptiva desempeña una función de comodín.

Lo que tiene lugar aquí es una confusión cuya consecuencia es no hacer una distinción, por un lado, entre *medio de transmisión* y *mensaje*, y por el otro, entre *medio* y *código*. Por nuestra parte, pensamos que no es posible definir con claridad las propiedades de un campo semiósico a partir simplemente de identificar como equivalentes medio y lenguaje o medio y código. Por el contrario, se crean inconvenientes en la descripción de la influencia del medio en los procesos de semiosis. Piénsese en la imagen en la era digital y de la tecnología informática, que ha introducido nuevas perspectivas en la teorización sobre la imagen en general, así como sobre determinados aspectos narrativos, lo que repercute en la reflexión relativa a un campo, como el que ahora atendemos, desde el momento en que se crean las condiciones para otras potencialidades significativo-comunicativas: el advenimiento de un soporte

[2] Ésta es una discusión muy amplia que rebasa los límites y los objetivos del presente artículo, solamente la mencionamos para dejar constancia de que nos inclinamos a considerar la semiosfera de Lotman (y no la lengua) como el origen de las regulaciones codiciales primarias.

novedoso amplía, de entrada, la creatividad y la capacidad de generación de mensajes, y cada campo utiliza ese soporte como mejor le conviene.

La asunción de esta posición lingüístico-dependiente puede, incluso, incrementar el desorden. Pérez Martínez, por ejemplo, va en esta línea de ideas. En un capítulo de su libro *En pos del signo* (2009) muestra, siguiendo a Civ´Jan, un análisis del comportamiento en situaciones de etiqueta. Durante la argumentación, se habla de «lenguaje de etiqueta» y de «lengua de etiqueta» para referirse al mismo objeto, de modo que ya de entrada resulta ambigua la categorización del objeto: ¿cuál de los dos conceptos es el implicante y cuál el implicado? En otros apartados, la lengua es tratada en calidad de entidad general (e identificada con el término «cultura») en la que se halla contenida una gran cantidad de lenguajes. Para nosotros resulta inadecuado usar dichos conceptos unas veces como sinónimos y otras diferenciadamente, porque se vuelve oscura la relación general/particular que regula el vínculo entre ellos. No hay que olvidar que un objeto no se presenta, para su descripción y/o su análisis, desde un punto de vista neutro: se visibiliza a partir de cuerpos conceptuales, con lo que entra en juego la cuestión de la selección de rasgos relevantes.

En lo que respecta a los dibujos animados, tal confusión se revela sumamente inoperante. Sucede que cine y televisión, de acuerdo a la postura que venimos de comentar, se presentan como «lenguajes» diferenciados; tomando en consideración que hay caricaturas[3] producidas para la televisión y otras para el cine, cada clase debería mostrar en su constitución disimilitudes de acuerdo a su soporte expresivo. Empero ¿hay en los dibujos animados de las series televisivas y de los filmes distinciones verdaderamente notables, más allá de algunos aspectos propios del formato (duración, división capitular, etc., que son parte de los modos de influencia del medio en la semiosis), que permitan hablar de dos zonas culturales divergentes? Por nuestra parte damos una respuesta negativa a la pregunta y nos inclinamos a ver tales producciones como ocurrencias de un mismo campo. De hecho, los dibujos animados —y la animación en general— se encuentran a tal punto extendidos, que es posible afirmar con Suzanne Buchan:

[3] Para evitar las repeticiones constantes, tomaremos como sinónimos «caricaturas» y «dibujos animados», de acuerdo a la utilización que frecuentemente se le da en México al primer término para designar este tipo de manifestación sígnica.

> Most of us today are aware of the many ways that animation has infiltrated our visual culture. For scholars and the public, exposure and access to commercial and especially animation film –through broadcast television, online archives, artists and studio websites, and new media platforms— have dramatically increased (Buchan 2014:16).

Entonces, debido a que esta forma de expresión es susceptible de sustentarse en diferentes medios, hemos optado por una noción más general, menos ambigua y menos lingüístico-dependiente.

Merece la pena aclarar, no obstante, que tenemos muy presente la obvia importancia del lenguaje verbal en los procesos semiósicos globales, pero nos parece que debemos partir, en este género de estudios, de nociones que faciliten la localización de las interacciones codiciales que se dan en diferentes sistemas comunicativos, muchos de los cuales se conforman —insistimos— sobre la base de vinculaciones complejas entre diversos códigos en distintos niveles. De este modo, las correlaciones funtivas de la expresión con el contenido, que forman entidades semióticas con fundamento en reglas precisas en semejantes marcos, se entienden como propiedades de los campos especializados de la cultura, que regulan y reformulan la información contenida en el universo semiótico, así como la procedente de otros sistemas o, más generalmente, de otras áreas. Estas propiedades se manifiestan también en las posibilidades combinatorias de esas entidades, que generan planos expresivos de amplitudes variadas.

Así, desde nuestro punto de vista (el de las particularidades y las comunidades del campo de producción semiósica), las caricaturas aparecen como una zona en la que se cruzan múltiples fenómenos.

Tampoco adscribimos a la concepción de Pierre Bourdieu sobre los *campos* (1981), noción no estrictamente semiótica desde el instante en que el autor concibió sólo parcialmente algunos procesos de estos campos como significativo-comunicativos. En otra parte habíamos fundamentado nuestra demarcación, señalando que los intereses del pensador francés iban más allá de las características de la normatividad codicial al introducir aspectos como las luchas por la posesión de capital (político, económico, simbólico) y de poder, cuya descripción requiere de otros instrumentos teórico-metodológicos (González Vidal 2012). Tal posición no es criticable, puesto que su reflexión se inscribe en el marco de la sociología de la cultura, mientras que aquí nos inclinamos por un enfoque estrictamente semiótico.

Esperamos que este artículo arroje un poco de luz sobre una de las orientaciones que pueden asumir estudios posteriores. No pretendemos dar una solución definitiva al problema planteado, sino sólo proponer una opción de acercamiento.

2.1 La pluricodicidad en los dibujos animados

Como lo hemos señalado, un aspecto fundamental de los dibujos animados lo constituye precisamente su pluricodicialidad. Hablamos, pues, de un campo en que no solamente opera la integración de una pluralidad de códigos en relaciones de complicación significante, sino también singularidades en la construcción y distribución de tales códigos.

Para determinar los modos en que se producen las hiperregulaciones, comencemos con la enunciva gráfica. La imagen —el dibujo— en movimiento, como es evidente, constituye uno de los códigos fundamentales de las caricaturas. La relación motivada que tiene lugar entre el significante y al menos una parte del espectro semémico en los llamados signos icónicos, provoca que rasgos de la materia expresiva queden codificados en forma de marcas semánticas. Esto abre posibilidades significativo-comunicativas que, al concretarse, actualizan diversas regulaciones. Un ejemplo complejo desde el punto de vista de su construcción, pero sencillo en lo que concierne a la visualización de la correlación plano de la expresión/plano del contenido, que tratamos, son los *híbridos semióticos* —noción trabajada en González Vidal y Chávez Mendoza (2012)—. Un híbrido semiótico constituye una unidad que aglutina elementos de campos semánticos, que en la mayoría de la circunstancias son excluyentes entre sí o, mínimamente, antitéticos. Hay muchos dibujos animados que incluyen como personajes representaciones de animales antropomorfos, como sucede con las producciones de Hanna-Barbera *Huckleberry Hound* (1958), *Pixie, Dixie and Mr. Jinks* (*Pixie y Dixie*, 1958), *Top Cat* (*Don Gato y su pandilla*, 1961) y *Magilla Gorilla* (*Maguila Gorila*, 1964), por citar algunos casos. El hecho es que los significantes en los que se asienta la conformación de esos personajes, convocan simultáneamente semas provenientes del campo de lo humano y de lo animal.[4] En *Huckleberry Hound* se

[4] Se impone en este momento una aclaración, cuando decimos humano y animal como categorías diferenciadas, es obvio que nos referimos a cierta segmentación del universo semiótico basada en contenidos nucleares, pues bajo otra segmentación, la de la ciencias

aprecia inmediatamente la *canidad* (configuración de algunos rasgos faciales y corporales), pero al mismo tiempo la *humanidad* (la bipedad y, lo que es más importante para la humanización, la facultad lingüística). Además, saltan a la vista otras características antropoides, como el género (a través de tonos de voz, el vestuario y estilizaciones en los ojos, los labios, etc.), la edad (en el tamaño relativo del personaje, objetos asociados, comportamientos, etc.) y el carácter (en actitudes y conductas)… Aquí se conjuga una serie de regulaciones de índole variada: primeramente, las que pertinentizan la coexistencia de dichos campos en una misma entidad semiótica, enseguida otras que tienen que ver con cuestiones de orden físico, vestimental (éstas continuamente recurren a la sinécdoque: un sombrero y un moño activan la denotación *estar vestido*), psicológico, sin faltar las mencionadas estiliza-ciones, que implican también la atribución de rasgos no contemplados por tipos cognitivos institucionalizados fuera de lo ficcional, de manera que se faculta la «existencia» de perros azules (como el personaje que tomamos), y en otros programas, de gatos morados (en *Don Gato y su pandilla*), de panteras o de conejos rosas (en *The Pink Panther* —*La pantera rosa*, 1964— y en *Tiny Toon Adventures* —Los *Tiny Toons*, 1990— respectivamente).[5]

De entrada, se observa una flexibilidad enunciva que constituye una de las bases para la creación de universos ficcionales, fenómeno que evidentemente los dibujos animados comparten con otros ámbitos.

Cabe decir que las operaciones antropomorfizantes pueden ser más sofisticadas. Como muestra tenemos a los *Thundercats* (1985), en donde los protagonistas no solamente son felinos humanizados, sino que cada uno remite, por su morfograficidad, a una especie: tigre, pantera, león, chita, etc. Lo mismo puede decirse de sus antagonistas, los mutantes, en donde percibimos a un hombre-buitre, a un hombre-sapo y a un hombre-chacal. Un esquema puede ayudarnos a visualizar esta clase de regulaciones (*cfr*. figura 1):

biológicas por ejemplo, donde se implican contenidos molares, los humanos son considerados dentro de la categoría animal (sobre contenido nucleares y molares *vid*. Eco 1997).

[5] En relación a esto volveremos un poco más adelante, al abordar la instauración de códigos.

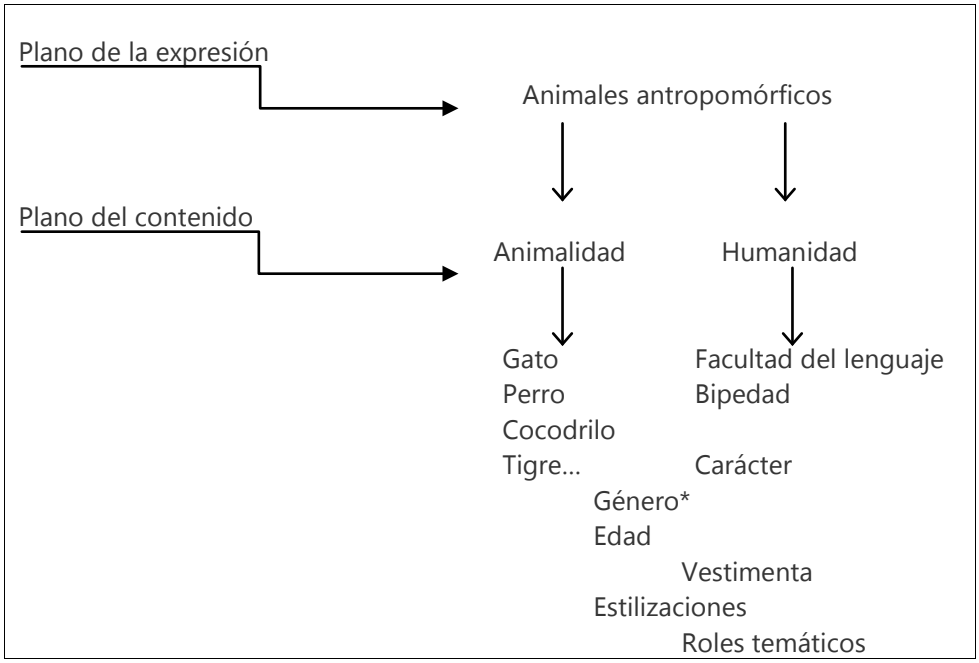


Figura 1. Relación plano de la expresión / plano del contenido en la enunciva gráfica

* Aquí la distinción de género puede operar en ambos campos semánticos, como sucede con la edad o las estilizaciones, por lo que las ubicamos en el punto intermedio de las columnas. Es el caso del león, cuya melena remite inmediatamente a un macho o a una hembra sin necesidad de un atributo antropomorfo adicional. Sin embargo, en otros casos comunes en los dibujos animados (ratones, patos, tiburones, etc.) se requiere de un atributo antropomorfo para establecer tal distinción.

En el esquema, aunque reducido, se pone de relieve la relación motivada entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Se ven también las amplias ristras de contenido semántico implicadas en dicha relación.

En las configuraciones semémicas de esos personajes, contrariamente a los datos que proporciona la primera percepción, predominan los semas relativos a la humanidad; este predominio es precisamente el que los hace aptos para desempeñar roles actanciales y temáticos propios de los humanos y, consecuentemente, para interactuar con representaciones de éstos como si se tratara de una convivencia entre iguales. Así, de la manera más natural, Don Gato se plasma como un estafador y como un «hombre» galante; Huckleberry Hound es un cartero; Leono, el líder de un grupo de inmigrantes que busca establecerse en un nuevo espacio geográfico, etc.

Después de esto, no resulta complicado percatarse de que continuamente al interior de los dibujos animados, se proponen procesos de instauración de

código. Tales procesos dan lugar a tipos más o menos exóticos que finalmente pasan a formar parte de la memoria del campo,[6] la cual se materializa en las realizaciones concretas de textos específicos, en una especie de recursividad creadora. El tipo construido con base en la conjunción humano-animal ha encontrado múltiples textualizaciones, que van de hombre-gato o perro a hombre-caballo —*Quick Draw McGraw* (*Tiro Loco McGraw*, 1959)— o, incluso, a hombre-tiburón —*Jabberjaw* (*Mandibulín*, 1976).

Los híbridos semióticos son de constitución variada. Otra ocurrencia significativa se produce al fusionarse campos semánticos tan disímiles como humano-vehículo automotriz, y que encontramos en *Speed Buggy* (*El super veloz Buggy Buggy*, 1973). Aquí es posible afirmar, inclusive, que la conjunción es más radical, porque implica hiponímicamente el opósito animado/inanimado. Esta fusión ha sido exitosa en otros sistemas, por ejemplo el de las películas animadas por computadora, cuyos testimonios más notables en los últimos años son tal vez *Cars* (2006), *Cars 2* (2011), *Planes* (*Aviones*, 2013) y *Planes: Fire&Rescue* (*Aviones 2: Equipo de rescate*, 2014), las tres últimas derivadas básicamente de los planteamientos de la primera. En dichas producciones asistimos no solamente a construcciones de híbridos semióticos, sino a una propuesta de reformulación profunda de tipos cognitivos —quizá solamente comparable a la de *The Flintstones* (*Los Picapiedra*, 1960)—.[7]

Es importante no perder de vista que el asunto de los híbridos semióticos, si bien es una característica importante de muchos dibujos animados, no constituye un fenómeno exclusivo de ellos. Como se sabe, la conjunción humano-animal, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, se encuentra en diferentes concepciones mitológicas. Pero en las realizaciones de estas últimas, el contenido tiene un carácter cosmogónico y los personajes son representaciones de entidades divinas o, al menos, suprahumanas, hecho que impide una relación en la mismidad con los hombres. Tal forma de sincretismo tuvo una gran aceptación entre los griegos, no solamente desde el punto de vista mitológico, sino retórico también.

Ahora bien, el recurso es típico de la fábula. Este género literario ha sido relevante a lo largo de la historia de la literatura, y fue especialmente notable en

[6] En ocasiones, como es fácil imaginar, los procesos de instauración de código simplemente amplían tipos previamente instituidos en la memoria del campo. De cualquier manera, ambas situaciones ilustran la creatividad que implica la producción de semiosis en esta área.

[7] *Cfr.* «*Cars:* universos reformulados y visibilidades sociales» (González Vidal 2013).

la época medieval y en los siglos XVII y XVIII. Pero las fábulas, a diferencia de los mitos, son alegorías con objetivos de concientización moralizante: los personajes no representan divinidades ni entidades suprahumanas, sino tipos morales.[8] Un punto muy importante por los intereses del presente trabajo, es la relación de las fábulas con las ilustraciones: históricamente la ilustración interactuó con esta clase de textos, lo que nos remite a una conjunción textual donde el nivel enuncivo principal lo constituyen los personajes. La imagen en tales circunstancias fue de gran ayuda en la transmisión de mensajes por la intención moralizante del género, pues tendía a ser un facilitador en la interpretación de los mismos.

Otra tradición donde encontramos tal conjunción es la de los bestiarios, por lo demás muy difundidos en la Edad Media y en la literatura contemporánea. Sólo que en este tipo de expresión, a diferencia de los seres que representaba la mitología y la fábula moralizante, los híbridos remiten a la monstruosidad. Esta clase de personajes es la que muchas veces ha recuperado el cine con los vampiros, los licántropos, etc., aunque también ha recurrido a las transformaciones metamórficas de corte kafkiano: un buen ejemplo es *The Fly* (*La mosca*, 1958).

En cuanto a los dibujos animados, y a diferencia de los géneros que acabamos de citar, los personajes de tal naturaleza son seres que no necesariamente remiten a entes divinos, alegorías o monstruos, por el contrario, hay continuamente una integración que desdibuja las fronteras entre lo animal y lo humano, y un hombre-perro puede interactuar en la mismidad con personajes humanos mediante contactos cotidianos, toda vez que tal interacción se halla «normalizada» por todo un conjunto de reglas.[9]

[8] La fábula contemporánea se ha alejado de los objetivos moralizantes, aunque sigue constituyendo su universo semiótico a partir de estos híbridos.

[9] Sin embargo, no pretendemos afirmar que en todas las series animadas el fenómeno de la hibridación se produzca de este modo, pero sí mostrarlo como una constante. Justo es indicar que en los dibujos animados de superhéroes, se hace presente el rasgo de la suprahumanidad y hasta el de la divinidad. Como muestra se halla *Thor* (1966), personaje tomado de la mitología nórdica, que se comporta como ciudadano común para convivir con los mortales; solamente en el momento en que hay problemas que resolver (combatir el mal, proteger a las personas de algún antagonista o desastre), se manifiestan dichos rasgos. A diferencia de la mitología, en situaciones normales prima la condición de humanidad del personaje. Lo mismo puede decirse de *The News Adventures of Superman* (*Las nuevas aventuras de Superman*, 1966) o de superhéroes similares. En cuanto a la suprahumanidad, hay variantes, como en las que el

Es imposible negar, pues, que la enunciva gráfica de las caricaturas guarde parentescos con otros campos de producción semiósica, además de los mencionados, están cierta clase de pintura, el cómic y la caricatura política. Pero tratándose de dibujos animados hay que subrayar que la imagen, particularmente en lo que concierne a los personajes, presenta, más que en otros sistemas, rasgos morfográficos que están en función de programas narrativos, pues tales rasgos son susceptibles de proporcionar desde el atisbo inicial datos sobre el origen de una actuación, o dicho en otras palabras, la actuación puede quedar perfilada desde el comienzo. Aquí es posible encontrar fenómenos de codificación cuyas normas han sido muy difundidas y constituyen, por lo tanto, segmentos fuertemente convencionalizados. Es el caso de los códigos gestuales en sus representaciones gráficas, esto es, en sus recodificaciones de campo. En este aspecto, la posición de determinadas líneas puede configurar un sistema de oposiciones básico conformado por líneas rectas, quebradas o curvas, orientadas hacia arriba o hacia abajo con respecto al horizonte, para significar estados de ánimo e, incluso, cuestiones morales. Un ejemplo ilustrativo es el siguiente: los antagonistas constantemente presentan cejas arqueadas como atributo de maldad, de manera que las acciones que desempeñan —cuando el ser no está oculto por el parecer— serán acordes con la caracterización y, en este sentido, el código narrativo se reforzará con la información proporcionada por el código morfográfico. Este procedimiento es particularmente útil en las series breves de superhéroes que no sobrepasan los diez minutos de duración —como *Migthy Migthor* (1967) o *Birdman* (1967)—, porque permite la clasificación inmediata de personajes como antagonistas y, consecuentemente, la economía de recursos narrativos.

Siguiendo con lo referente a la narratividad, señalamos que hay ocasiones en que la información proporcionada por el código morfográfico entra en conflicto con aquélla brindada por el código narrativo, sobre todo cuando el sujeto de la acción se oculta en un parecer. En estas situaciones, al superponerse el parecer al ser, pueden operar, temporalmente al menos, oposiciones y/o contradicciones entre los estados narrativos. Pero casi siempre, en cuanto el ser se revela, aparecen las mencionadas líneas como marca definitoria.

---

protagonista no oculta su identidad; en estos casos, de todos modos, se da una relación de mayor cercanía con los humanos que la mitología no contempla.

Argumentos parecidos pueden esgrimirse a propósito de las carcajadas estridentes, que frecuentemente remiten a la maldad: un personaje modelizado de la forma que venimos de señalar, las disimula y solamente las ejecuta al estar a solas o en un entorno de confianza. No obstante, en cuanto el rol se transparenta, la risotada se constituye en una marca del villano perceptible para todos, y en un elemento de interacción abierta con otros personajes (sus víctimas) y de asociación con determinados actos, los cuales representan el triunfo —finalmente parcial— de sus planes.[10] Se establece así el nexo de este fenómeno sonoro con un rol temático, la maldad, dentro de una tradición en que esa risa se asocia con lo vulgar y lo demoníaco, como también de manera más tardía, con el placer sádico. Por otro lado, dentro del sistema del relato, la carcajada se distingue, por sus características y modulación, de la risa de los héroes, producto de su triunfo final («el que ríe al último ríe mejor») o de la de la diversión.

En síntesis, podría decirse que generalmente (sobre todo en programas con capítulos breves), las competencias fundamentales de estas entidades son expresadas inmediatamente, y que de ellas puede inferirse con el menor esfuerzo un tipo de actuación estandarizado. Son, pues, partiendo de las concepciones de Greimas, sujetos cuasi-instaurados, a los cuales solamente les falta, al comienzo, manifestar un objeto de deseo específico (en el cual el mal está implicado de antemano).

Otro código importante es el musical, por dos razones que vale la pena destacar:

a) La música de manera muy regular se vincula con aspectos narrativos concretos, como el ritmo de la acción. Por ejemplo, cuando las acciones empiezan a transcurrir rápidamente, la música acelera también su ritmo, y a la inversa. De este modo, en las circunstancias aludidas, es posible hablar de una simetría intercódigo a nivel del contenido basada en marcas semánticas como la *velocidad* o la *intensidad*. Por otro lado, la musicalización se acopla también a situaciones específicas: ésta será diferente en momentos de tensión que en momentos de pasividad o de resolución de un conflicto. Es verdad que en otro tipo de programación pueden verse fenómenos semejantes, como en las series televisivas policíacas, pero en los dibujos animados, por lo general, la variación de las bandas sonoras es menor, lo que simplifica el engarce con situaciones

[10] Un actor que hace un uso abusivo de este recurso es «La Garra Siniestra», en la serie *Penelope Pitstop* (*Penélope Glamour*, 1969).

narrativas. De hecho, en las series en general las bandas sonoras llegan a ser fijas de un episodio a otro, de acuerdo con las situaciones involucradas.

b) Constituye un factor de identificación de una caricatura. Una de las muestras más claras es *The Pink Panther* (*La Pantera Rosa*, 1964), seguramente ninguno de sus televidentes podría dejar de relacionar la banda sonora compuesta por Henry Mancini con la serie. En casos como éste, se ha establecido una relación paradigmática entre las dos entidades, y podría decirse, empleando de forma ampliada la concepción de Charles Sanders Peirce, que una funciona como interpretante de la otra.

Hay que repetir lo que alguna vez dijo Barthes al hablar sobre cine: «[…] muy a menudo, la música constituye un verdadero signo, suscita un conocimiento […]» (1993 (2001):30). No es posible reducir la función de la música en estos casos a la de un mero ornamento.

Con respecto al código lingüístico, digamos que una de las funciones importantes de la oralidad es apoyar las configuraciones semánticas de los personajes, a los cuales se les asignan con regularidad formas de hablar y/o timbres de voz acordes con los roles temáticos que desempeñan (inclusive cuando prime el parecer sobre el ser). Un timbre de voz puede estar en función de la maldad, de la ingenuidad, de la autoridad, de la sensualidad, etc.; por ejemplo, un timbre bajo connota en muchas circunstancias *poder, seguridad, perversidad*… En series como *Scooby-Doo* (1969), a través de la voz se identifican tanto los atributos psicológicos de los personajes, como su estar-en-la-situación, ejemplo de ello es el cambio modular de agudos a graves (y viceversa) en la voz de Chagy para manifestar su carácter inseguro, así como el empleo de la voz temblorosa e interrumpida para señalar su miedo y el de Scooby ante determinadas circunstancias. Los rasgos señalados son susceptibles de acentuarse según la intensidad de la situación y de ser recurrentes de un capítulo a otro, lo que evidencia su carácter fuertemente codificado.

El desarrollo de nuestra argumentación se ha enfocado, como lo anunciamos, en destacar que las reglas codiciales que regulan la materia significante inscrita en las caricaturas son múltiples y de naturaleza diversa, si bien estamos lejos de agotar su explicación. En la producción de los dibujos animados intervienen varios códigos básicos, entre los que sobresale el morfográfico, sobre el que vienen a articularse otros más, como el narrativo, el lingüístico (en sus dos variantes: oral o escrito), el musical, el gestual, el quinético, etc., de suerte que,

al integrar materia significante, ésta se hallará bajo la normativa de los códigos constitutivos básicos.

De esta manera, hemos abordado algunos procesos constantes en la generación de sentido de los dibujos animados, que nos reenvían a rasgos que se hallan por encima de realizaciones concretas. Así, observamos que los distintos elementos de un texto guardan relaciones con el conjunto, en el uso de la forma, del color y de otros aspectos de la visualidad y de la narratividad, que los hace reconocibles como partes de un campo semiósico particular. La interacción entre esos elementos frecuentemente llega a instituir sistemas retóricos de enunciación (lo que puede percibirse en la utilización de las cejas arqueadas, de las carcajadas en la variante que mencionamos, de las marcas de género o del fenómeno de la hibridación), que al institucionalizarse se encuentran a disposición en el momento en que un texto comienza a engendrarse.

Está de más decir que no todas las reglas se activan permanentemente, ya que esto depende de las modalidades enuncivas de los tipos textuales.

Los campos se hallan conformados, entonces, como una especie de memoria semiótica que, más allá de las singularidades de cada ocurrencia, permite localizar regularidades en la generación de semiosis. Es un hecho que las caricaturas guardan numerosos vínculos con otros campos en diferentes grados, sin embargo, la interconexión codicial, a partir del código base, determina especificidades configurativas.

Creemos, pues, que hay motivos suficientes para designar esta zona de la cultura como un *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica*: desde el momento en que la elaboración de la semiosis es pluricodicial, habrá a nivel estructural una complejidad considerable.

Comentario final

A modo de cierre, nos gustaría reiterar que la designación de *Campo Hiperregulado de Producción Semiósica* presenta la ventaja, en nuestra opinión, de poner de relieve inmediatamente la multiplicidad de reglas codiciales que regulan la producción de semiosis en ciertas zonas de la cultura. Por otra parte, pensamos que da más claridad al presupuesto que establece que un texto es una ocurrencia de un campo determinado, en la medida en que su materialización actualiza la memoria semiótica de su campo de origen. Para

entender los procesos que determinan la dinamización significativa y comunicativa de los fenómenos culturales, es indispensable abordar las normas en que se basan, muchas de las cuales asumen características particulares.

Asimismo, la presente designación nos da una base para explicar las transformaciones que sufre la materia intertextual al pasar de un ámbito enuncivo a otro, sobre todo cuando el intertexto y el texto de recepción se gestan en áreas diferentes; finalmente, este último activa la normativa codicial propia de su ámbito para ahormar los enunciados que con carácter de pre-construido recibe del exterior.

Aunque la denominación nos fue sugerida en el transcurso de una investigación que realizamos sobre los dibujos animados, pensamos —por lo que afirmamos a lo largo del artículo— que puede ser un concepto analítico-descriptivo aplicable a otras zonas especializadas del conocimiento.

No podemos dejar de ver con cierta preocupación las propuestas lingüístico-dependientes en lo que concierne al estudio del cine y, más generalmente, de la imagen en movimiento, de ahí lo imperativo de buscar alternativas. La semiótica ha tenido el desarrollo suficiente para no volver a ser considerada como una translingüística: sus aparatos categoriales y sus procedimientos analíticos pueden emprender el análisis de cualquier fenómeno cultural sin recurrir a préstamos. De ninguna forma se niega la cooperación entre disciplinas, tan pertinente en la época actual, solamente se sugiere prudencia en el desplazamiento de terminología de un ámbito a otro.

Con respecto al objeto seleccionado, queremos destacar la importancia de recuperar para el análisis manifestaciones culturales que por diversos motivos habían permanecido, hasta hace poco tiempo, marginadas del análisis académico. El estudio de las caricaturas, como lo hemos mostrado en otros trabajos (Chávez Mendoza y González Vidal, 2005, 2006, 2007 y González Vidal y Chávez Mendoza 2012), nos proporciona una idea de la diversidad de medios que una sociedad tiene para producir mensajes que, a su vez, nos informan sobre el estado del universo semiótico en el momento en que se generan.

Con este tipo de reflexiones pretendemos tocar aspectos básicos de los dibujos animados, un campo que aún tiene mucho por explorar, tal como hemos insistido en las publicaciones a las que recién nos referimos. Si estas reflexiones resultan útiles en el acercamiento a otras zonas, cuanto mejor.

REFERENCIAS

BARTHES Roland

1985 "Sémantique de l´objet", *in L´aventure sémiologique*, Paris: Seuil, p.249-260; (tr.esp.: "Semántica del objeto", en *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 1990, p. 245-255).

1993 "Le problème de la signification au cinéma", *in Oeuvres complètes*, Paris: Éditions du Seuil, vol. 1, p. 869-874; (tr.esp.: "El problema de la significación en el cine", en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 27-34).

BOURDIEU Pierre

1981 *Questions de sociologie*, Paris: Les Éditions de Minuit; (tr.esp.: *Sociología y cultura*, México DF: Editorial Grijalbo-CONACULTA, 1990).

BUCHAN Suzzane

2014 "Animation, in Theory", in AA.VV., *Animating Film Theory*, Duke: Duke University Press, p.111-128.

CROS Edmond

1983 *Théorie et pratiquesociocritiques*, Montpellier: Éditions du CERS; (tr.esp.: *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Gredos, 1986).

2003 *La sociocritique*, Paris: L´Harmattan.

CHÁVEZ MENDOZA José Ricardo y GONZÁLEZ VIDAL Juan Carlos

2005 "Acercamiento sociocrítico a un caso de dibujos animados: *The Herculoids*, de Hanna-Barbera", en AA.VV., *IX Congreso Internacional de Sociocrítica*, Morelia: UMSNH-Universidad Paul Valéry-Montpellier III, p.149-160.

2006 "Modernidad, ultramodernidad y prehistoria: socialidad y representación en dos series animadas de los años sesenta", *Ideosema. Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica*, 4: 31-39.

2007 "Top Cat: materialización de un modelo ideológico", en AA.VV., *Análisis del arte. Investigaciones sobre arquitectura, cinematografía, danza, gráfica, literatura, música y plástica*, Guadalajara: U. de G.- CUAAD, p. 183-197.

ECO Umberto

1968 *La struttura assente. La ricerca semiótica e il metodo strutturale*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen, 1972).

1976 *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press; (tr.esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1977).

1997 *Kant e l´ornitorinco*, Milano: Bompiani, (tr.esp.: *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999).

GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos

2012 *Campos suprarregulados de producción semiósica. Aspectos de semiótica de la cultura*, Saarbrücken: EAE.

2013 "*Cars*: universos reformulados y visibilidades sociales", en AA. VV., *Literatura, arte y discurso crítico en el siglo XXI*, Guadalajara: DIAC, vol. 1, p. 13-30.

GONZÁLEZ VIDAL Juan Carlos y CHÁVEZ MENDOZA José Ricardo
2012 "Semiótica de los dibujos animados", en AA.VV., *Heterodoxia. Estudios de literatura, comunicación y lingüística*, Morelia: UMSNH-Morevalladolid, p.63-93.

MORALES CAMPOS Arturo
2015 *Imágenes e ideología. Ensayos sobre muralismo y cine*, Guadalajara: UMSNH-Ediciones de la Noche.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón
2009 *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 3ª ed.

SEBEOK Thomas A.
(1991) "Tesis ¿en qué sentido es el lenguaje un 'sistema modelizante primario?'", *Ad-Versus*, II, 2-3: 23-31; republicado en *AdVersuS*. [en línea], 2005, II, 2 [citado el 24 de diciembre de 2014], disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas%20Sebeok.htm>, ISSN 1669-7588.

ZYLKO Boguslaw
2005 "La cultura y la semiótica: Notas sobre la concepción de la cultura de Lotman", *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura* [en línea], mayo, 5, [citado 22 de diciembre de 2014], disponible en: <http://www.ugr.es/Entretextos/entre5/Zylko.htm>

[Original]

El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente

MARÍA FUKELMAN
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina (UCA)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: El teatro independiente surge en Buenos Aires de la mano de Leónidas Barletta [1902-1975] y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. El nacimiento del Teatro del Pueblo representó toda una novedad para el campo teatral en Buenos Aires. Sin embargo, no fue el primer intento que se hizo en la ciudad para la constitución de un teatro independiente. A su vez, desde las publicaciones de la época, que miraban hacia las vanguardias artísticas europeas, se venía abogando por una renovación en el ambiente teatral desde mediados de la década del veinte. Tomando como marco la teoría que propone el teatro comparado, entendemos que la relación interterritorial entre ambos continentes se da a partir de un vínculo genético. En esta territorialidad diacrónica la irradiación que más fácilmente se puede observar —debido a que el primer teatro independiente porteño se llamó de esa forma— es a través del libro *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau [El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo]* de Romain Rolland. El propósito de este trabajo será, entonces, observar puntos de contacto y diferencias entre la teoría propuesta por el autor francés en su texto, y la teoría y la práctica llevadas a cabo por su par argentino en su teatro.

Palabras clave: Vanguardia – Teatro del Pueblo – Argentina.

[Full Paper]

The Link between Romain Rolland and Leonidas Barletta for the Emergence of the Independent Theater

Summary: The independent theater appears in Buenos Aires from the hand of Leonidas Barletta (1902-1975) and his Teatro del Pueblo, created on November 30, 1930. The emergence of the Teatro del Pueblo represented a novelty for the theatrical field in Buenos Aires. However, it was not the first attempt in town for the establishment of an independent theater. In turn, from the publications of the time that looked to the European avant-garde it was being advocated a renewal in the theatrical atmosphere since the mid-twenties. Taking as a framework the theory proposed by the comparative theatre, we understand that the inter-territorial relationship between the two continents is given from a genetic link. In this diachronic territoriality the irradiation which can be more easily seen —because the first independent theater in Buenos Aires was called that way— is through the book *Le théâtre du people. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau [The People's Theatre. Aesthetic Essay for a New Theatre]* by Romain Rolland. The purpose of this work will be, then, to see the contact points and differences between the theory given by the French author in his text, and the theory and practice carried out by his Argentine counterpart in his theater.

Key words: Avant-garde – People's Theatre – Argentina.

A qué se llama teatro independiente

El teatro independiente surge en Buenos Aires de la mano de Leónidas Barletta [1902-1975] y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. Aunque ya desde mediados de la década del '20 se habían llevado a cabo ciertos intentos de conformar un teatro libre, fue esta la primera tentativa que tuvo continuidad en el tiempo. Para la firma del acta fundacional, realizada en marzo de 1931, Leónidas Barletta, como director del Teatro del Pueblo, convocó a los actores Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, Hugo D'Evieri, José Veneziani y a la actriz Amelia C. Díaz de Korn.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios. El más evidente fue constituirse como una reacción frente al teatro comercial de la década del '20, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los escritores de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes), producidas por empresarios que tenían como prioridad ganar dinero y que solían relegar la calidad estética. En este sentido, Carolina González Velasco manifiesta lo primordial que era obtener rédito económico en la escena comercial y observa que los empresarios «procuraron atraer al público utilizando variadas estrategias» que no se vinculaban con la calidad artística del espectáculo sino que se basaban en «la incorporación de novedades en las funciones, la diversificación de los precios de las entradas, la reorganización a diario de la cartelera, la remodelación de las salas y la entrega de volantes publicitarios» (González Velasco 2012:15).

Por otro lado, los artistas e intelectuales que conformaron el teatro independiente estaban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que sucedía en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En la Argentina, distintos teóricos reconocidos caracterizaron al teatro independiente. Sin embargo, es difícil encontrar una definición concreta para esta práctica.

Luis Ordaz afirmó en su libro *El teatro en el Río de la Plata* (1946):[1]

> El Teatro del Pueblo, a quien cupo el mérito de concretar con su grupo nuestro primer teatro independiente, no apareció para bregar contra algo

[1] En el presente trabajo, citamos la segunda edición (1957).

> referente al arte, sino para restaurar la dignidad que entre nosotros le había sido usurpada a los espectáculos escénicos. Procuró, desde el primer momento, la formación de una cultura popular del teatro. Del buen teatro, lógicamente. No se trataba, pues, de la imposición de un nuevo dogma estético dentro de nuestra dramática, ni de la reacción contra una particular «escuela» —que aún no había podido concretarse y por lo tanto definirse—, sino contrarrestar con su repertorio de calidad probada, que contenía todas las tendencias y los géneros más diversos, la funesta labor que, con manifiesta impudicia, estaban llevando a cabo los mercaderes de nuestra escena. Para ello hubo que recurrir a menudo al repertorio extranjero, lo que sirve para confirmar que se trataba, por sobre todo, de un movimiento de cultura teatral, de revalorización de nuestro teatro (Ordaz 1957:201-202).

José Marial, en *El teatro independiente* (1955) —primer texto dedicado íntegramente a esta práctica—, reflexionó sobre el significado de la «independencia» que conlleva su nombre:

> Fue tan precisa la denominación dada en consonancia con los propósitos que le orientaban, que esta calificación encontró rápido asentimiento en el público metropolitano. Se «independizaba» del empresario comercial y sus funestas ligazones, se «independizaba» del engranaje de un teatro subvertido proclamando nuevos fundamentos y nuevas formas. Se «independizaba» con conducta propia de todo compromiso o sujeción especulativa y de la ambición publicitaria ejercida en forma tan inescrupulosa por los componentes del comercio teatral. Se «independizaba» en fin de toda esa retahíla de pacotilla que forma la infra estructura de la industria de la escena comercial. La denominación de independiente resultó pues concisa y poderosa en su clara definición. Alguna vez se le ha llamado también, por extensión, escena libre o teatro libre. Pero mientras esta resulta una simple adjetivación, aquella no solo le califica sino que le expresa y delimita conceptualmente, por tácita y espontánea convención pública (Marial 1955:17-18).

En cuanto a las misiones del teatro independiente, explicó:

> Se trataba nada más —y nada menos también— que de salvar al teatro. De restituirle su jerarquía artística. De incorporar al escritor, de desterrar al libretista. De representar la obra con sentido teatral, al servicio del drama y no desvirtuar la letra y el contenido de una obra en cortesanía al «tipo» o

> virtuosismos de reiteradas aplicaciones. Había que dignificar a la actriz y al actor cuya misión ha de ser la de crear interpretando a los más diversos personajes sin degradar del sentido impuesto por el autor. Había que enseñar al público que la obra para él destinada necesitaba de su colaboración, de su juicio, de su aceptación o rechazo ya que por sobre cualquier interés ha de privar en un teatro popular e independiente el interés de humana comunicación. Había que ir al público para educarle el gusto, para enseñarle y también para tomar de él su savia vivificante, la substancia popular, la sensibilidad precisa (Marial 1955:36).

Osvaldo Pellettieri, por su parte, clasificó al teatro independiente en tres fases. Sobre la primera (1930-1949), afirmó que tuvo dos características generales: la organización y el texto espectacular; y que en ella el teatro independiente:

> (…) no encarnaba un cuestionamiento a la institución teatro, sino todo lo contrario: asumía lo europeo como modelo absoluto, postulaba la instauración de un sistema culto que pudiera afirmar un teatro al que se consideraba todavía no consolidado (Pellettieri 2006:71).

Además, en relación al surgimiento de la práctica, expresó:

> El teatro independiente —fundado a partir de la creación del Teatro del Pueblo— se reveló contra el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos y el realismo finisecular, el nativismo-costumbrista, pero también contra los residuos del realismo finisecular como en el resto de Hispanoamérica, provocando una profunda modernización. Decimos modernización y no vanguardia, porque tanto en el repertorio como en los modos de actuación del grupo iniciador y los de los que lo siguieron casi inmediatamente hubo apropiación de procedimientos del simbolismo, el grotesco, el expresionismo, pero no de los artificios y la ideología de las vanguardias históricas. Ideológicamente, siguieron los postulados de Romain Rolland y su *Teatro del Pueblo*. Su teatro quería ser de denuncia, pero estaba referido a temas universales (Pellettieri 2006:70-71).

Por último, Jorge Dubatti, en un análisis más reciente, sostiene que el teatro independiente diseñó «tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado» (Dubatti 2012a:82), y describe esta práctica como «una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de

gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias» (Dubatti 2012a:81). Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un «buen» teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por clásicos dramaturgos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política afín a la izquierda, entre otros. Sin embargo, no todos los grupos que integraron el movimiento de teatro independiente, llevaron a cabo las mismas decisiones.

Para definir al teatro independiente, elegimos continuar la caracterización de Jorge Dubatti, tanto por su sintética sistematización de la práctica como por su flexibilidad, ya que entendemos que el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de los años. Por el contrario, creemos que el movimiento de teatro independiente se mostró, desde sus inicios, como un entramado complejo y rico en su diversidad. En este sentido, creemos que Romain Rolland se anticipaba con mucha certeza a este tema, cuando postulaba:

> ¿Cuáles son las condiciones de un teatro que quisiera decirse verdaderamente popular? Trataré de no establecer reglas absolutas: debe poseerse la sabiduría de recordar que no existen leyes buenas, sino leyes buenas para un tiempo que pasa y para un país que cambia. Un arte popular, por esencia, es móvil (Rolland 1903 (1953):82).

Antecedentes del teatro independiente

El nacimiento del Teatro del Pueblo representó toda una novedad para el campo teatral en Buenos Aires. Sin embargo, no fue el primer intento que surgió en la ciudad para la constitución de un teatro independiente, ya que los primeros pasos se comenzaron a dar a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), TEA —Teatro Experimental Argentino— (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930). A su vez, desde las publicaciones de la época, se venía abogando por una renovación en el ambiente teatral desde mediados de la década del veinte. Por ejemplo, en mayo de 1925, Sandro Piantanida manifestó desde las páginas del periódico *Martín Fierro* la necesidad de la conformación de un teatro de arte. En la misma revista, el 3 de septiembre de 1926, se anunció la «Fundación del Teatro de Arte» y se lo asoció, por primera

vez, al término «teatro libre». Unos meses después se comenzó a usar el concepto de «teatro independiente» en las páginas de *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, una publicación en la que Leónidas Barletta era secretario de redacción. Allí, en marzo de 1927 se enuncia el deseo de conformar un teatro independiente, separado de la escena comercial:

> El golpe sería fundar aquí un teatro independiente. Algo completamente distinto y que no tuviera ningún punto de contacto con el teatro oficial. Lo que arruina al teatro oficial es el negocio. (…) No se mira el aspecto artístico de una obra, sino su aspecto financiero (s/a 1927:s/p).

A su vez, este propósito estaba referenciado con el contexto teatral europeo, ya que en el mismo apartado se nombran a distintos representantes de las vanguardias teatrales del Viejo Continente (entre ellos a Anton Giulio Bragaglia, fundador del Teatro Experimental de los Independientes, Teatro Sperimentale degli Indipendenti, en Italia) y se expresa:

> Ahora preguntamos: ¿por qué aquí no se hace un ensayo semejante? ¿Por qué no se funda un teatro independiente de los demás teatros? ¿No hay aquí un núcleo de autores, pintores, actores, artistas de verdad, que se junten inspirados por el mismo deseo y lleven a cabo la iniciativa? ¿No hay un núcleo desinteresado o por lo menos que posponga sus intereses inmediatos a los intereses artísticos? (S/a 1927:s/p).

Como vemos, el concepto de teatro independiente y esta nueva práctica se venían desarrollando en Europa desde hacía cierto tiempo. Empero, los rasgos europeos no se trasladaron a Buenos Aires sin modificaciones, sino que se tomaron algunas nociones de distintos grupos y figuras para dar forma a una modalidad propia y singular.

Octavio Palazzolo, fundador del Teatro Libre, uno de los primeros intentos de conformación de un teatro independiente en Buenos Aires, manifestó sobre lo que estaba sucediendo en el teatro europeo en la década del ’20:

> Y a los que hablan de Antoine, de Copeau, de Gordon Graig, de Bragaglia, yo les aconsejaría que trataran de informarse bien de las ideas que cada uno de ellos sustenta. Comprobarían que entre uno y otro existen apreciables matices. Evitarían, por lo menos, caer en error de suponerlos a todos en la misma apostura (Marial 1955:48).

Estas palabras de Palazzolo dan cuenta de que a Buenos Aires llegaban noticias de los teatreros de Europa y de que no todo lo que allí sucedía era homogéneo —lo mismo sucedería luego en el teatro independiente argentino—.

Ordaz también abonó la teoría sobre el arribo de novedades desde el Viejo Continente:

> De Francia, de Italia, de Alemania y hasta de Rusia, nos llegaban habitualmente noticias de las experiencias que sobre escenarios de arte o experimentales realizaban entusiastas intérpretes, bajo la dirección de inquietos directores. Sus nombres, como el de los autores que se iban formando en torno a los distintos movimientos, fueron llegando también, y su cita era obligada entre nuestros teóricos del arte teatral (Ordaz 1957: 199).

Y retomó las palabras pronunciadas por el dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño para sostener que Leónidas Barletta se sirvió de algunos elementos del teatro europeo:

> Vicente Martínez Cuitiño, en una conferencia dictada en 1929 sobre *El teatro de vanguardia*, decía refiriéndose precisamente a la necesidad de una inquietud semejante en nuestro medio escénico: «Es lamentable que una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, o privado, como el de Bragaglia en Italia, como los de El caracol, de Rivas Sherif, o el Mirlo Blanco, de la señora de Baroja, o el Cántaro Rojo,[2] de Valle Inclán». Todo esto se decía a fines de 1929, luego de trazarse un certero panorama sobre el teatro de vanguardia. Y en 1930, como ya lo hemos anotado, quedó constituido el Teatro del Pueblo, agrupación dirigida por un escritor, Leónidas Barletta, quien, contando con las pequeñas experiencias realizadas entre nosotros y teniendo en cuenta algunos postulados de los escenarios europeos de vanguardia, dio origen a todo un movimiento de revalorización teatral, que mantuvo su fuerza y sentido durante casi quince años (Ordaz 1957:202)[3].

Por su parte, José Marial, sobre el nacimiento del teatro independiente y su

[2] El nombre del grupo es, en realidad, El Cántaro Roto.

[3] En la segunda edición, hay una nota al pie que recuerda que ese párrafo fue escrito a fines de 1945.

vínculo con lo que estaba sucediendo en Europa, sostuvo:

> En el contacto con la realidad, sondeando perspectivas, nació el teatro independiente y junto con él su teoría de raigambre artístico popular que fue ampliándose con el caudal de una experiencia a diario renovada.
>
> Esta teoría propia no significa ignorancia ni subestimación de teorías sustentadas por grandes maestros de la escena universal. Nombres —y con ellos va implícita su experiencia— como los de Reinhardt, Tairov, Pitoeff, Copeau, Antoine, Stanislavsky, Bragaglia, Craig, Dantchenko, Jordansky, Appia, eran citados en publicaciones tales como el *Anuario Teatral* o en el periódico *Martín Fierro*, donde ya se abogaba por la creación de un teatro de arte no supeditado a taquilla (Marial 1955: 15).

Se desprende de sus reflexiones que quienes llevaron adelante la práctica teatral independiente en Buenos Aires contaron con información sobre lo que estaba sucediendo afuera, aunque hayan propuesto sus propias especificaciones.

Años más tarde, Luis Ordaz, en la misma línea, sintetizó:

> En 1903, Romain Rolland publicó en París su libro *Teatro del Pueblo*, cuya segunda edición, también francesa data de 1913. Pero recién en 1927, se tradujo a nuestro idioma y apareció en Buenos Aires. Si bien no se disponía fácilmente, por entonces, de noticias respecto a las experiencias del "nuevo teatro", que se estaban cumpliendo en los paralelos de la vanguardia europea, no era extraño que a quienes le interesaba el tema supieran de los trabajos que estaba realizando Antoine, Lugné-Poé y Erwin Piscator,[4] Jacques Copeau, en Francia; Bragaglia, en Italia; Otto Brahm en Alemania; J.T.Grein en Inglaterra; Stanislawski y Nemérovich-Dánchenko, en Rusia; Rivas Sherif y Valle-Inclán, en España, entre otros luchadores, a distinto nivel, por un nuevo teatro. De Europa llegaban los rótulos de Teatro Libre, Teatro Independiente, Teatro de Arte, Teatro Político, etc. Sin embargo, y resulta importante destacarlo para que no haya confusión, cuando entre nosotros se intentaba «un teatro distinto» al imperante en nuestro medio, no se partía precisamente de influencias ajenas, aunque los logros podían servir como reflexión y aliciente (Ordaz 1992:s/n).

[4] Tomamos como un error involuntario y producto de la oralidad (el texto que enmarca estas líneas corresponde a una conferencia) el hecho de que Ordaz incluya a Erwin Piscator, alemán, dentro de los teatristas franceses.

En suma, según los aportes de los teóricos ya mencionados, los grupos y figuras que, a priori, podríamos considerar algunos de los antecedentes del teatro independiente son (por orden cronológico):

- André Antoine, creador del Théâtre-Libre (Teatro Libre), fundado en París, en 1887.

- Otto Brahm, creador y supervisor de Die Freie Bühne (La Escena Libre), fundado en Berlín en 1889 por 10 escritores y críticos.

- Jacob T. Grein, creador de The Independent Theatre Society (La Sociedad de Teatro Independiente), fundada en Londres en 1891.

- Lugné-Poé, quien se hizo cargo en 1893 de la dirección del Théâtre d'Art (Teatro de Arte), fundado en 1891 en París por Paul Fort. Durante su mandato, el teatro pasó a llamarse L'Œuvre (La Obra).

- Edward Gordon Craig, quien comenzó a trabajar como actor pero desde 1897 se inclinó al arte escenográfico.

- Konstantín Stanislavsky y Vladimir Nemirovich-Danchenko,[5] fundadores del Teatro de Arte de Moscú en 1898.

- Romain Rolland, quien publicó en París su libro *Le théâtre du peuple* [*El Teatro del Pueblo]* en el año 1903.

- Jacques Copeau, fundador en 1913 de su teatro Vieux-Colombier (El Viejo Palomar).

- Aleksandr Yákovlevich Taírov, fundador y director artístico del Kámerny Teatr (Teatro de Cámara de Taírov), fundado en 1914.

- Max Reinhardt, primer director de Die Volksbühne (El Teatro del Pueblo), en Berlín, entre 1915 y 1918.

- Erwin Piscator, creador, junto a Hans José Rehfisch, del Teatro Proletario en Berlín en 1922; y luego, en la década del '30, director de Die Volksbühne.

- Anton Bragaglia, creador del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Teatro Experimental de los Independientes) en 1922.

- El Mirlo Blanco, teatro de cámara creado, en 1926, en el domicilio de Ricardo Baroja y su esposa, Carmen Monné, en Madrid.

[5] En esta lista, escribimos los nombres y apellidos de la forma que consideramos correcta, independientemente de cómo hayan sido escritos antes.

- El Cántaro Roto, de Ramón Valle-Inclán y Cipriano de Rivas Cherif, fundado en Madrid en 1926.

- El Caracol, de Cipriano de Rivas Cherif, fundado en 1927.

- Georges Pitoëff, actor, director de escena, traductor y escenógrafo que fue director del Théâtre des Champs-Elysées (Teatro de los Campos Elíseos) en Parí se integró el Cartel des Quatres (Cartel de los Cuatro), grupo fundado en 1927 junto a Louis Jouvet, Charles Dullin y Gaston Baty, con el principal objetivo de difundir el teatro de vanguardia de los años '20.

El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta

Según se desprende del listado anterior, al puntapié inicial del teatro independiente lo podemos encontrar en Francia a fines del siglo XIX, propagándose, luego, rápidamente dentro del territorio y también a países vecinos. La multiplicación del hecho no fue paulatina, sino que en cuestión de pocos años, varias capitales de Europa ya contaban con su teatro libre. Algunos años más tarde, comenzaron en Buenos Aires a darse los primeros pasos en la materia, llegando a fines de 1930, al nacimiento del Teatro del Pueblo.

Tomando como marco la teoría que propone el teatro comparado (Dubatti 2012b), entendemos que la relación interterritorial entre ambos continentes se da a partir de un vínculo genético. En esta territorialidad diacrónica la irradiación que más fácilmente se puede observar —debido a que el primer teatro independiente porteño se llamó de esa forma— es a través del libro de Romain Rolland. El propósito de este trabajo es, entonces, observar puntos de contacto y diferencias entre la teoría propuesta por el autor francés en su libro, y la teoría y la práctica llevadas a cabo por su par argentino en la realización de su teatro.

Romain Rolland publicó, en 1903, su libro *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. El texto tuvo una segunda edición en 1913,[6] y se tradujo

[6] Cabe aclarar que en el prefacio de esta segunda edición, Romain Rolland ya consideraba al texto como «un documento histórico», dado que las ideas allí expresadas se sustentaban en determinadas expectativas puestas en el pueblo que luego se vieron defraudadas: «Después, la experiencia nos indujo a ver que un arte del pueblo no florece en una vieja tierra, donde el pueblo se dejó conquistar poco a poco por las clases burguesas, permitiendo que sus pensamientos lo penetrasen, no deseando más que asemejárseles. Ya tuvimos ese presentimiento cuando en 1903 terminando este libro, escribimos: "¿Queréis un arte del pueblo? ¡Comenzad por tener un pueblo!"» (Rolland 1903 (1953): 11).

al castellano en 1927, tres años antes de la fundación del Teatro del Pueblo. No obstante, podemos suponer que Barletta ya había leído el material en su idioma original, dado a que era un ferviente admirador del teórico francés. Como una posible evidencia tomamos un comentario de Raúl Larra que cuenta cómo Juan Pedro Calou, maestro de un adolescente Barletta, lo introdujo en las obras de Rolland:

> Pero sobre todo lo inicia en la lectura de Romain Rolland, de su *Juan Cristóbal*. Como los tres últimos tomos no terminan de llegar al país desde España, Calou le propone verterlos al español. Así, el poeta traduce en voz alta y Leónidas copia con su letra clara y vertical, y de paso recibe lecciones de francés (…). A Leónidas el encuentro con Romain Rolland le es decisivo (…). A través de *Juan Cristóbal* llegaría después a *El Teatro del Pueblo* (Larra 1978:29-30).

Por otro lado, en el n° 161 de *Claridad*, del 23 de junio de 1928, Álvaro Yunque escribe «El Teatro del Pueblo», en extenso análisis del libro de Romain Rolland, recientemente publicado en castellano. Si bien Barletta ya no colaboraba en la revista, el hecho de que se haya difundido en Buenos Aires, y en una publicación que había estado tan cercana a él, reafirman la teoría de que Barletta conoció el texto en profundidad.

Además, fue el propio Barletta quien ubicó a Rolland como uno de sus referentes. Así lo expresó en 1938, en el número 2 de la revista *Conducta*:

> Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso, la tranquilidad de saber que no usurpamos nada (Marial 1955:73-74).

El hecho de que su teatro se llame igual que el libro, da la pauta de que Barletta había leído el material y suscribía a él. Sin embargo, la teoría propuesta por Rolland no fue tomada de manera lineal por el teatrista argentino. En este sentido, entendemos que Barletta se sirvió de distintas vertientes para sentar las bases del teatro independiente en Buenos Aires, práctica que trajo aparejadas sus propias particularidades.

Las consideraciones de Romain Rolland y Leónidas Barletta sobre el teatro que los rodeaba

En *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Romain Rolland advierte, en primer lugar, que su teoría tiene predecesores y ubica a Maurice Pottecher como el fundador del Théâtre du Peuple (Teatro del Pueblo) en Francia, en 1895. Si bien en el libro *Medio siglo de teatro francés*, de René Lalou, hay una nota al pie colocada por el director de obra aclarando que este Teatro del Pueblo fue la materialización de las ideas de Romain Rolland expuestas en su libro homónimo (*cfr*. Lalou (1962): 38), el texto de Rolland es posterior (1903) y sus escritos vinculados a la temática recién comienzan en 1900.[7] Además, como ya mencionamos, Rolland sostiene que el fundador del Teatro del Pueblo en Francia es Mauricio Pottecher, quien el 22 de septiembre de 1892, en el centenario de la fundación de la República, representó —con gran éxito— *El médico a pesar suyo* de Molière, en su pequeña villa de los Vosgos y, tres años más tarde, inauguró el Teatro del Pueblo en Bussang, con su obra *El Diablo mercader de gotas*, a la que asistieron 2000 personas (*cfr*. Rolland 1903 (1953):dedicatoria y 138-139). En relación con el teatro popular a nivel mundial, Rolland advierte que «se nos adelantó el extranjero» (*Ibíd*.:67), refiriéndose al teatro popular de Viena (Volkstheater), surgido en 1889. En esta misma línea, el autor suma al Schiller Theater, que abrió sus puertas en Berlín en 1894, dirigido por M. Loewenfeld. Empero, no hay una sola línea en *El Teatro del Pueblo* que se refiera al Teatro Libre o al Teatro de Arte (luego, La Obra), fundados en París en 1887 y 1891 respectivamente. Sobre esto, consideramos la posibilidad que Rolland no haya pensado al Teatro del Pueblo como parte de la genealogía comenzada por el Teatro Libre (aunque, a la distancia, vemos algún punto en común con este teatro, como por ejemplo, la preferencia por las piezas realistas).

Además, observamos que el Teatro del Pueblo no es solamente el nombre de un espacio en particular, sino una forma de llamar a los distintos teatros populares que fueron surgiendo. De hecho, es un término que —antes de que Rolland lo usara como título de su ensayo— él mismo ya lo había acuñado en 1900, y también lo habían utilizado en sus escritos Jorge Bourdon (1902),

[7] De hecho, el único texto suyo fechado en 1895 que cita Rolland en la bibliografía utilizada en su propio ensayo no se vincula a este tema, sino que se llama «Los orígenes del teatro lírico moderno».

Enrique Dargel (1903), Mauricio Kahn (1902) y Mauricio Pottecher (1903), entre otros.

Por otra parte, Romain Rolland sostuvo en *El Teatro del Pueblo* que el arte del pasado se estaba asemejando al material de un museo:

> …el arte del pasado está muerto en sus tres cuartas partes. Y esto no es una particularidad de nuestro arte francés (…) No sé si la sociedad que se eleva creará su arte. Pero sé que si no existe este arte, no hay más arte viviente, no hay más que un museo, una de esas necrópolis donde duermen las momias embalsamadas del pasado (Rolland 1903 (1953):17).

En este punto, vemos la primera similitud con el accionar de Leónidas Barletta, ya que también él presentó a su teatro como una forma artística nueva que llegaba para dar nivel a un contexto teatral que, a su criterio, se hallaba en ruinas. De esta manera, en el número 1 de *Metrópolis* (primer órgano difusor del Teatro del Pueblo), afirmó, en términos muy similares a los utilizados por Rolland: «(…) no tenemos teatro argentino. Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que sólo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio», a la vez que advirtió: «Para ese teatro de arte que se ambiciona, hemos contribuido fundando Teatro del Pueblo. Puede ser el peldaño inicial para alcanzar lo que se desea» (Barletta 1931: s/n).

A su vez, Romain Rolland, además de hacer un recorrido, en su texto, por los representantes de lo que él llama «el teatro del pasado» (Molière, la tragedia clásica, el drama romántico, el teatro burgués, el repertorio extranjero, las lecturas populares, la «obra de los treinta años de teatro» y las funciones de gala populares) enuncia los pasos anteriores que se dieron para la creación de un teatro popular (ubicando entre sus precursores a los filósofos del siglo XVIII que impulsaron la Revolución, sobre todo a Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, y a su discípulo Luis Sebastián Mercier), y propone un verdadero teatro del pueblo y para el pueblo (con características que desarrollaremos más adelante).

No obstante, no quiere decir que necesariamente tengan que actuar integrantes del pueblo —aunque si se tratase de grandes fiestas nacionales, sería deseable su participación (a diferencia de las obras que se ofrecen regularmente, donde la situación se complejiza)—. En este sentido, Rolland acuerda con el ya nombrado Pottecher, quien si bien convocó a actores del pueblo para las

funciones excepcionales de Bussang, se opuso a que aficionados actúen en el teatro popular de París: «¿Para qué lo haríamos en una ciudad donde existen tantos profesionales sin trabajo? No se llegaría sino a producir actores mediocres y engrosar el número de cómicos de la legua» (Rolland 1903 (1953):91). Así, Rolland sostuvo que el Teatro del Pueblo no era «un juego de aficionados» (*Ibíd.*:13). En este punto, encontramos otra coincidencia entre el pensamiento del autor francés y el de su colega argentino. Leónidas Barletta siempre repudió que calificaran de «aficionados» a los integrantes del teatro independiente. De esta manera, en el sexto número de la revista *Metrópolis*, se expresó: «Los cagatintas a sueldo llaman aficionados a los componentes del Teatro del Pueblo. Estos infelices no han tenido nunca nada, cuando lo tienen se sienten fastidiados» (s/a, 1931). Además, sobre esta categoría, Barletta agregó en un apunte que luego recogió Raúl Larra: «Aficionados son los que llevados de su entusiasmo montan una o dos obras por año, para un público muy entusiasta compuesto en su mayoría de parientes y amigos» (Larra 1978:95).

Las características del arte popular

Romain Rolland promueve en su texto un arte nuevo, destinado al pueblo (lejos de los intereses particulares y de partidismos políticos), y afirma la utilidad del teatro para transformar al público. Este propósito de renovación, a partir de la realización de un arte bello, Leónidas Barletta lo tiene presente desde el primer momento. En el artículo 2° de los estatutos del Teatro del Pueblo se expresó que este tenía como objetivo «Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo» (Larra 1978:81). En este apartado son varios los elementos a tener en cuenta. Uno es la predilección por los autores nacionales. Otro es la idea de pureza que sostiene Leónidas Barletta y que lo enmarca como un «artista ilustrado» (concepto sobre el que volveremos próximamente). También se pueden observar las diferentes connotaciones que se desprenden del término «experimental».[8] No obstante, nos detendremos en

[8] Al respecto, podemos decir que, aunque algunos medios o figuras utilizan los términos «experimental» e «independiente» como sinónimos (la revista *Metrópolis*, del Teatro del Pueblo; Enrique Agilda), otros no lo hacen (José Marial). En este sentido, Jorge Dubatti distingue tres categorías dentro del llamado «teatro de arte» —dos de las cuales corresponden a alternativas experimentales—, y encuadra el Teatro del Pueblo dentro de la tercera: «…la de los

la pretensión de devolverle el arte al pueblo —otro de los grandes principios de Romain Rolland— y la intención de los artistas de realizar un «buen teatro», concepto relacionado al «teatro de arte» y a la riqueza estética. Es decir, en los lineamientos fundantes del Teatro del Pueblo se observa el distanciamiento de la visión del teatro como pura diversión, pasatiempo o simple producto del intercambio comercial, y se deja en claro que el teatro debe tener calidad artística —además de una funcionalidad didáctica—. Para esto, los estatutos expresan que se podría recurrir tanto a clásicos del teatro universal como a autores nacionales aún desconocidos. En estos puntos, observamos una serie de diferencias en relación a la propuesta de Rolland, que detallaremos a continuación.

Dentro de las condiciones morales[9] que Rolland consideró que debía tener un teatro popular, se encontraba la necesidad de que el teatro funcionara como entretenimiento para los trabajadores: «La primera condición de un teatro popular es ser un sedante alivio», es decir, plantea un teatro que sirva para brindar «reposo físico y moral al trabajador» (Rolland 1903 (1953):82). Así, Romain Rolland afirma que es importante que el público no se aburra en el teatro. De esta forma, podría interpretarse que uno de los deberes del teatro popular sería comportarse como un entretenimiento, elemento que, como vimos en los estatutos del Teatro del Pueblo, Barletta tomaba como secundario. Empero, no se puede considerar que el autor francés promoviera un teatro popular como entretenimiento vacuo, ya que —como advertiremos en el desarrollo de las condiciones morales propuestas— su objetivo siempre fue el de mantener cierto equilibrio. Rolland también advirtió que los poetas debían tratar de que sus obras irradien alegría: «Es ser un poco despiadado pretender que, después de su vida triste, se le divierta todavía con el espectáculo de lo triste». En esta misma línea está la segunda condición propuesta por el teórico francés: «El teatro debe ser una fuente de energía», entendiendo que el teatro tenía que llevar al público a la acción, y no al estancamiento. Así, expresó:

"experimentales" de izquierda o filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una "vanguardia política", también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia las ideas de progreso y revolución, un teatro que optimiza sus posibilidades pedagógicas para favorecer el advenimiento de la revolución y una sociedad sin clases y para ilustrar al "proletariado" nacional» (Dubatti 2012a:69).

[9] Rolland define moral como «una higiene del espíritu y del corazón» (Rolland 1903 (1953):84).

> Que el teatro sea un baño de acción. Que el pueblo encuentre en su poeta un buen camarada de ruta, alerta, jovial, si es necesario, heroico, que pueda apoyarse en su brazo, y cuyo buen humor le haga olvidar las fatigas del camino. El deber de ese compañero está en conducirlo rectamente a la meta, sin que descuide enseñarle, durante el camino, a mirar bien a su alrededor (Rolland 1903 (1953):83).

La tercera condición fue: «El teatro debe ser una luz para la inteligencia. (…) El pensamiento del obrero se halla ordinariamente en reposo mientras su cuerpo trabaja: es útil que lo ejercite» (Rolland 1903 (1953):83). En resumen, los tres requisitos que, para Rolland, debía cumplir un teatro que quisiera ser popular eran la alegría, la fuerza y la inteligencia. Estos tenían que ser cumplimentados en su justa medida, ya que presentados en demasía, podían ser contraproducentes:

> El teatro popular deberá evitar dos excesos opuestos, que le son inherentes: la pedagogía moral, que de la obra viva extrae frías lecciones, lo que es a la vez antiestético y torpe (…), y el diletantismo indiferente que a toda costa quiere imponerse y divertir al pueblo (…) Ni buscar la moral ni buscar el placer. Sí, la salud (Rolland 1903 (1953):84).

Por lo tanto, Rolland no promovió un teatro predicador —adjetivo que, según él, le valía a las lecturas populares del pasado (*cfr.* Rolland 1903 (1953):43)—, aunque sí, le daba al artista un lugar de docente. En el caso de Leónidas Barletta, como ya mencionamos, su mirada era más radical. Jorge Dubatti lo cataloga como un «artista ilustrado», categoría adjudicada al «crea-dor teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto» (Dubatti 2012a 83). Además, Dubatti retoma los dichos del teatrista y sintetiza: «El teatro se transforma así, al decir de Barletta, en "la más alta escuela de la humanidad" (Larra 1978:106) y el artista en un educador, un guía, un rector, un ejemplo para la humanidad» (Dubatti 2012a:83).

Variedad de repertorios

En relación a un repertorio propicio para ser utilizado en el Teatro del Pueblo, Romain Rolland brindó algunas recomendaciones para los autores que desearan escribir obras. Estas deberían tener:

> 1°- Emociones variadas: el público popular acude al teatro para sentir y no para aprender; y como se entrega enteramente a sus emociones, exige que ellas sean variadas; (…) desea reposarse de las lágrimas con la risa, y de la risa con las lágrimas.
>
> 2°- Realismo verosímil (…).
>
> 3°- Moralidad simple: un público popular necesita, no por ingenuidad sino por salud, hallar en el teatro un apoyo «a la última convicción, que cada uno posee en el fondo de sí mismo, del poder de la victoria definitiva del Bien», y tiene razón de poseerla, pues es una fuerza necesaria a la vida, es la ley del progreso.
>
> 4°- Probidad comercial: «(…) porque existe una probidad por parte de los directores y autores en no robar al público, manteniéndolo encerrado durante cuatro horas, para luego darle solamente una hora y tres cuartos de espectáculo» (Rolland 1953:94).

A su vez, tuvo una mirada particular sobre la realización de los clásicos en el Teatro del Pueblo. Rolland se manifestó en contra de las palabras grandilocuentes, argumentando que el teatro popular no debía presentar nada que el pueblo no comprendiera y que «a menos de mutilarla, no se puede usar la tragedia del siglo XVIII más que para la lectura, y no para ser representada» (Rolland 1903 (1953):31). Si bien dijo detestar el hecho de que se tratase a los integrantes del público como si fueran niños (en consonancia con el desdén hacia el teatro predicador que expresó) y admitió que las figuras más grandes del arte dramático (Sófocles, William Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Friedrich Schiller) habían sido populares, Rolland consideró que era mejor evitar estos autores en el Teatro del Pueblo:

> Ciertamente, admiro a los grandes clásicos y con lo mejor de mi espíritu. Nutrieron casi exclusivamente diez años de mi juventud. A menudo me recojo en ellos, en mis horas de fatiga. ¡Pero qué lejos se hallan de esta vida, de mis ansias, de mis ensueños, de mi diaria lucha! (Rolland 1903 (1953):50).

En especial sobre William Shakespeare, opinó:

> Todo nos separa de Shakespeare (…). ¿Sería, pues, necesario desvestir a Shakespeare de la gracia preciosa y salvaje de su estilo? Tarea sacrílega,

> peligrosa y penosa para quienes lo aman. Y ello tampoco sería suficiente para salvaguardar la integridad de lo que aún quedase. Habríase de cortar, roer, limar en los caracteres y en la acción para ponerlos a tono con el gusto del público popular. (…) Sin duda, el pueblo se halla más cerca que el público actual con ciertas partes de la obra de Shakespeare, de sus instintos y sus actos tumultuosos; pero bien lejos todavía de su profundo pensamiento y sus miles de repliegues. Es miserable querer ajustar un gran hombre a la medida de la multitud (Rolland 1903 (1953):38).

Leónidas Barletta, por su parte, llevó a cabo un nutrido repertorio en su Teatro del Pueblo, dándoles un lugar importante a los clásicos. Como síntesis de la extensión y variación de los textos escogidos por el Teatro del Pueblo, tomamos las palabras de uno de sus actores, Elías Wacks:

> Soy de los que sienten satisfacción por el buen trabajo de los demás. Y sobre todo gran satisfacción de ser miembro del Teatro del Pueblo, fundador del teatro independiente, con un repertorio que, estoy seguro, nadie alcanzó en el mundo. Cuando uno piensa que el Teatro del Pueblo estrenó cerca de 300 piezas en treinta años, hizo conocer casi todo Shakespeare, casi todo Cervantes, Lope de Vega, Marlowe, Molière, Gogol, Goldoni, Plauto, Sófocles, Cocteau, O'Neill, y a todos los grandes poetas argentinos, cuando pienso que descubrió y difundió a Roberto Arlt, a Roberto Mariani, a Martínez Estrada, a González Tuñón, a Luis Cané y a tantos otros, siento orgullo de ser actor de esta compañía cuya finalidad es contribuir a elevar la cultura popular (López 1969:s/n).

Además, sobre los grandes clásicos del teatro universal, dejados de lado anteriormente o «adaptados» por la presunta dificultad que conllevaba entenderlos, Barletta —a diferencia de Rolland—sostuvo:

> ¿No se ha dicho insistentemente que ese era teatro de museo, para círculos especializados, para entendidos, para minorías? Otros pretendían que los clásicos se representasen adaptados, extrayendo de ellos lo que permitiera el lucimiento del intérprete, como si el teatro fuese una cuestión de habilidad acrobática. Pero estos críticos superficiales, que nos aconsejábamos [SIC] que hiciésemos la representación como ellos la habían visto hacer a tal o cual astro en tal o cual época pasada, eran hombres de pensamiento rutinario, a los que se les obligaba a improvisar en un día o

> dos un juicio que las más de las veces no se puede concretar ni en una quincena (Marial 1955:77).

Un teatro para todos

Romain Rolland observó la necesidad de que el teatro popular fuese accesible para todos —para lograr «que las localidades de precio modesto no sean más lugares de suplicio» (Rolland 1903 (1953):82)—, y que su primera cualidad fuera la de constituirse como un espacio de confluencia de todas las clases sociales. El caso del Teatro del Pueblo porteño fue similar en ciertos aspectos. Como se puede deducir desde la elección de su nombre, también pretendía ser accesible al público. Además, en sus estatutos disponía que el precio de las entradas sería el mínimo indispensable y que sus actores no iban a cobrar (más que un dinero simbólico, si lo llegase a haber) por realizar su trabajo. No recibía al público con suscripción previa, sino que, por el contrario, es conocida la anécdota que lo sitúa a Barletta al frente de su teatro haciendo sonar una campana para llamar la atención de la gente y que entrara a las funciones.

El Teatro del Pueblo tampoco contaba con ayuda del Estado. Esto último fue pactado en el artículo 4° de sus estatutos, donde se autodenomina independiente: «El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción» (Larra 1978:81). Empero, corresponde aclarar que Barletta aceptó las tres salas que el Estado le cedió. Una de ellas, la más importante, fue la del edifico de Corrientes 1530, otorgado en concesión al Teatro del Pueblo por veinticinco años, para fines artísticos y culturales, mediante la Ordenanza 8612 de 1937. Esta ordenanza fue derogada mucho tiempo antes de cumplirse el plazo, en diciembre de 1943, cuando se expulsó al conjunto de Barletta del edificio y se dispuso allí la creación del Teatro Municipal de Buenos Aires.

De alguna manera, puede pensarse que este lineamiento de Barletta sobre la independencia del Teatro del Pueblo del Estado se inspiró (aunque no miméticamente) en la propuesta de Rolland, quien, tomando algunos conceptos de Eugenio Morel y su *Proyecto de teatros populares* (1900), expresó:

> Estos teatros formarían asociaciones entre sí en las que todo sería puesto en común: actores, vestuario y decoraciones, bajo la vigilancia de un comité

> central y de su delegado, el director general. El Estado solo intervendría para ayudar a reunir los abonos, controlarlos a fin de que se cumplan los principios enunciados por los fundadores del teatro. No se le solicitaría subvención, ni garantía alguna. Los Teatros del Pueblo serían independientes, bajo la égida del Estado (Rolland 1903 (1953):81).

En relación a las condiciones materiales, Rolland también pretendió que estas llevaran a la igualdad. Así sostuvo que en un teatro popular era necesario que todas las localidades sean iguales, que el escenario sea lo suficientemente grande como para que entren en él las masas, que —en la medida de lo posible— se suprimiera la maquinaria, y que —preferentemente— se vea bien desde todos lados. Sobre la eliminación de la maquinaria, agregó:

> (…) creo que la supresión casi total de la maquinaria, habría de ser también una evolución bastante poderosa en otro sentido. Recuerdo las palabras de Michelet: «Un teatro simple y puro, en el que la potencia creadora del corazón, la joven imaginación de poblaciones nuevas, nos eximirán de tantos medios materiales, decoraciones deslumbrantes, etc., sin las cuales los débiles dramaturgos de esta época, no pueden dar un paso más»… El arte ganaría mucho al librarse de ese lujo pueril, del que es su esclavo, y solamente apreciado por los cerebros estragados de los mundanos superficiales inapetentes para experimentar la verdadera emoción del arte. En algunas funciones de la «Obra de los treinta años de Teatro», no fueron empleadas las decoraciones; y simples recitaciones sin decorado ni vestuario, producen, a veces, una impresión cien veces más real, que las representaciones más ostentosas (Rolland 1903 (1953):86).

A su vez, Barletta —en el periódico *Hora*, en enero de 1940—aportó su mirada sobre la preferencia de una puesta en escena también austera y señaló que los aportes realizados en ella por parte del teatro independiente fueron:

> La supresión del viejo sistema del apuntador en su consueta.
> La supresión del peluquero y maquillador.
> La supresión de las candilejas y de luz blanca.
> La supresión del decorado realista (Fos 2009:311).

Palabras finales

A lo largo de este trabajo, hemos comparado la propuesta que Romain Rolland realizó en su *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* (1903), con las acciones y los testimonios llevados a cabo por Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. Como se desprende de la lectura de estas páginas, Barletta tomó varios elementos de Rolland para realizar su tarea. Algunos fueron transpolados sin variaciones y otros sufrieron modificaciones. Además, él mismo propuso otras ideas, sirviéndose de muchas teorías, que fueron completamente distintas.

Gracias a los aportes de Romain Rolland —y a los de muchos otros pensadores y hacedores de teatro de Europa y de Argentina—, Barletta se nutrió de material para dar el puntapié inicial al gran movimiento que fue el teatro independiente en sus primeros años. A su vez, los elementos que fue tomando, más otros nuevos, se entremezclaron para conformar una práctica con características propias, que resultó novedosa en Buenos Aires, y que luego se fue expandiendo por dentro de la ciudad, por las distintas provincias del país y por algunas zonas de Latinoamérica.

REFERENCIAS

DUBATTI Jorge
2012a *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos.
2012b *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
FOS Carlos
2009 "Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana", en DUBATTI Jorge (coord.), *Historia del actor II. Del ritual dionisíaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires: Colihue, p. 307-324.
GONZÁLEZ VELASCO Carolina
2012 *Gente de teatro*, Buenos Aires: Siglo XXI.
PELLETTIERI Osvaldo (ed.)
2006 *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires: Galerna.

FUENTES

BARLETTA Leónidas
1931 "Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo", *Metrópolis*, 1:s/p.

LALOU René
(1962) *Medio siglo de teatro francés*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
LARRA Raúl
1978 *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires: Conducta.
LÓPEZ José Ariel
1969 "Reportaje al actor Elías Wacks por José Ariel López", *Conducta*, 1, 15:s/p.
MARIAL José
1955 *El teatro independiente*, Buenos Aires: Ediciones Alpe.
ORDAZ Luis
1957 *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 2º ed.
1992 "Leónidas Barletta: hombre de teatro", (en línea), (citado 12 de noviembre de 2015), disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm
PIANTANIDA Sandro
1925 "Para un teatro de arte en Buenos Aires", *Martín Fierro*, 17:s/p.
ROLLAND Romain
1903 *Le théâtre du peuple*, París: Cahiers de la quinzaine; (tr. esp.: *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Buenos Aires: Quetzal, 1953_2).
S/a
1926 "Fundación del Teatro de Arte", *Martín Fierro,* 33:s/p.
1927 "Algo más sobre teatro", *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista* marzo, 131:s/p.
1931 "Semilla", *Metrópolis,* 6:s/p.
YUNQUE Álvaro
1928 "El Teatro del Pueblo", *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 161: s/p.

ROLAND BARTHES
Sade, Fourier, Loyola
Fragments d'un discours amoureux

Reseñas

RESEÑAS

Strutturalismo e interpretazione. Ambizioni per una semiótica «minore»

Paolucci, Claudio
Lugar: Milano
Editorial: Bompiani
Páginas: 530
ISBN: 978-88-587-6020-8
2013

Con Eco a través de Peirce y Hjelmslev

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES
Centro de Investigación Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba (CIFFyH – UNC)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

En este trabajo Claudio Paolucci parece haberse propuesto saldar la vieja deuda equiana de explicar y argumentar la difícil convivencia de pragmatismo y estructuralismo en la semiótica interpretativa de Umberto Eco.

Aunque la semiótica equiana constituye un punto de necesaria referencia en los debates semióticos pasados y actuales, exhibiendo un alto nivel de adaptabilidad a las mutaciones disciplinares, lo cierto es que desde hace décadas subsiste cierta inconformidad académica en torno a la nunca muy bien explicada convivencia del pragmatismo peirceano y el estructuralismo hjelmsleviano en dicho proyecto semiótico.

Umberto Eco se propuso en su momento articular una mirada interpretativista con una teoría de los códigos, trazando puentes entre dos continentes pero también entre dos formas distintas de concebir tanto la producción de sentido como los objetivos y alcances de esa disciplina llamada semiótica. Y aunque este fue un proyecto que se hizo explícito en sus primeros trabajos teóricos sistemáticos —tanto en el *Trattato di semiótica generale* como en *Semiotica e filosofia del linguaggio*, para disiparse luego en obras como *Kant e l'ornitorinco*— ese pensamiento integrador sigue reapareciendo de manera implícita en trabajos recientes como es, por ejemplo, *Dire quasi la stessa cosa*. En este último ensayo, aunque no plantea esa articulación como objetivo, la asume sobrentendida cuando, partiendo de una semiótica enciclopédica e interpretativa, incorpora nociones tales como la de «sistemas» de signos.

En este libro, su discípulo Claudio Paolucci se hace eco de las dudas en torno a esa articulación y se empeña en clarificarla. Y lo hace siguiendo un camino extraño, aunque interesante: no niega las —evidentes— contradicciones que implicaría poner a trabajar juntas la semiótica pragmatista y la estructuralista, tal como las conocemos hasta ahora los semiólogos, sino que apuesta a poner en duda que esas dos semióticas sean, precisamente, como las hemos conocido hasta ahora todos nosotros.

Extraño camino aunque, probablemente, el único posible.

Para hacerlo propone abandonar momentáneamente las interpretaciones canónicas sobre las teorías de Saussure, de Hjelmslev y de Peirce, para abrazar una lectura «menor» de los padres de la disciplina.

Lectura «menor» dirá, en un doble sentido. Menor en el sentido de que se trata de interpretaciones que no tuvieron gran impacto en el campo disciplinar, que no alcanzaron el éxito y la difusión de las interpretaciones que se erigieron como «mayores» o de mayores consecuencias pero menor, también, en el sentido estadístico del término: se trata de lecturas que no son, por así decirlo, representativas ni prototípicas del total de las interpretaciones pero que igualmente forman parte del universo de las interpretaciones existentes. Se constituyen como lecturas marginales en relación al canon disciplinar, como desviantes de las lecturas que han sido establecidas (estabilizadas también si se quiere) con el paso del tiempo y de los debates académicos.

Pero esas interpretaciones canónicas son, según entiende Paolucci, el resultado de una serie de estandarizaciones, filtros, omisiones y exclusiones de aquellos elementos que son considerados menos importantes o, incluso, contradictorios.

Y es precisamente retomando esos elementos a veces contradictorios, a veces marginales, que Paolucci pretende ofrecer una interpretación del pensamiento de Saussure, de Hjelmslev y de Peirce que diluya las otrora insalvables diferencias.

De Saussure cuestionará, por ejemplo, la noción de «valor» como pura negatividad al estar, según sostiene, doblemente determinada tanto interna como externamente. Por una parte, el valor sería el resultado de las relaciones de los elementos dentro del sistema, y sólo dentro de éste, tal como la teoría del valor por negatividad sostiene. Pero, agregará, el propio sistema viene determinado en su valor por la relación diferencial y negativa que establece con otros sistemas, con eso «externo» al sistema primero y que en esa relación le otorga identidad. Esa identidad diferencial se convierte en una positividad que comparten los elementos al interior mismo del sistema y sin la cual el sistema mismo no tendría valor alguno. Intenta romper, con esta interpretación, la clausura en la noción de sistema y en la noción de valor.

Algo similar dirá en relación al pensamiento de Hjelmslev, que según su lectura menor concebía la noción de sistema como algo no completamente cerrado, ni del todo coherente y, todavía más, en clave no binarista. Claro está, para hacer esta lectura deberá prescindir del Hjelmslev del *Prolegómena*, aquel que fuera el más difundido y priorizar, en cambio, el Hjelmslev de *Estructura general de las correlaciones lingüísticas* y del *Résumé*. En relación al lingüista danés llegará a sostener que su pensamiento no es estructural sino rizomático.

Algo similar hará de Peirce, ponderando unos trabajos por sobre otros. Pero en este caso, priorizará la teoría del Peirce adulto por sobre los primeros escritos, a diferencia del caso anterior donde pondera los escritos más jóvenes por sobre los más maduros. Dirá en este caso, que la teoría de la semiosis inferencial basada en la predicación sobre el sujeto es, en realidad, una teoría inadecuada, embrionaria e incompleta en comparación a la que será su verdadera teoría de la semiosis, aquella basada en la lógica de los relativos (1870) y en la Ley del Sinequismo (The Law of Mind).

En la lógica de los relativos, sostiene Paolucci, los elementos sólo existen como tales en la relación diferencial que establecen con los otros elementos del sistema, estableciendo así una lógica equivalente a la del Estructuralismo, pero en clave triádica.

El desarrollo argumentativo de Paolucci es claro, detallado y rico en referencias bibliográficas a la vez que intelectualmente honesto en tanto reconoce que, a

pesar de ser éstas las lecturas que mejor se adaptan a una articulación entre paradigmas, no se trata de lecturas que deban ser preferenciales por ningún otro motivo más que este. La selección y ponderación que hace del Peirce adulto podría justificarse en la supuesta mayor madurez de su trabajo intelectual, pero en tal caso su preferencia por el joven Hjelmslev quedaría injustificada. Paolucci sabe esto y no lo oculta. El único motivo por el que privilegia esos trabajos y no los otros, es porque son más útiles a los fines de entramarlos entre sí, para complejizar la visión estructuralista, abrir la noción de sistema, relativizar el inmanentismo de la teoría de valor por negatividad y para ubicar la noción de sistema dentro el pensamiento peirceano.

Luego, en los sucesivos capítulos de una obra extensa y minuciosa, Paolucci se dedicará a la exposición de los elementos principales de la teoría equiana: la noción de enciclopedia como pensamiento en red, la relación entre las nociones de rizoma y estructura, el lugar que ocupan en ella las relaciones opositivas y diferenciales y, todavía más, se arriesgará a trazar vínculos entre el estudio de estas estructuras rizomáticas y algunas herramientas analíticas históricamente consideradas incompatibles como, por ejemplo, el cuadrado greimasiano.

Finalmente se detendrá en la relación que puede establecerse entre esta teoría y los aportes de la teoría Lotmaniana de la cultura, así como en los préstamos y disidencias que mantiene con la fenomenología por la otra. Más importante todavía, desarrollará los vínculos posibles del paradigma interpretativo con las teorías de la enunciación, haciendo ingresar a la discusión la cuestión (sistemáticamente evitada por Eco) de las prácticas sociales y de las puestas en acto de los signos. Sobre ellos brinda un análisis exhaustivo y claro, abriendo la teoría equiana a diálogos tan fructíferos como necesarios.

El libro se encuentra escrito en un italiano fluido y fuertemente descriptivo, de fácil lectura incluso para un lector no italo parlante. A lo largo de todo el trabajo Paolucci buscará trazar no unas lecturas «correctas» de las distintas corrientes teóricas en las que abreva (si por correctas comprendemos algo así como las más representativas del total de las producciones de cada pensador), sino unas lecturas intencionalmente seleccionadas por conveniencia. Por conveniencia con miras a fundamentar una teoría semiótica de la complejidad que pueda dar cuenta tanto de las reglas y de las regularidades, como de los usuarios y de los usos; de las estructuras, de los enunciados, de las enunciaciones y de los procesos interpretativos.

El trabajo de Paolucci es detallado y su lectura estimulante. Tal vez le haga decir al pensamiento equiano mucho más de lo que el propio Umberto Eco estaría en

condiciones de decir (incluso a Saussure y también a Hjelmslev). Probablemente las lecturas «menores» que ofrece sean demasiado menores como para lograr justificar la articulación teórica que arriesgó Eco en su momento y, sin embargo, tal vez sea la mayor sistematización teórico epistemológica que se haya hecho de la semiótica interpretativa fundada por él.

CLAUDIO PAOLUCCI
Strutturalismo e interpretazione.
Ambizioni per una semiótica «minore»
Milano: Bompiani
2013 (prima edizione digitale da edizione Studi Bompiani giugno 2010)

SOMMARIO (ABBREVIATO)

0. Introduzione. Per una semiotica «minore»

1. Verso una semiótica della complessità. Tre riletture «minori»di tre grandi autori «maggiori»: I classici di Saussure, Hjelmslev e Peirce

2. Gli enunciate: testi, pratiche, culture. Semiotica e fenomenologia

3. Una nuova teoria della differenza

4. Semantica e semiótica, espressione e contenuto

5. Enunciazione ed effeti di soggettività: per una teoría unificata dell'enunciazione

Riferimenti bibliografici

Claudio Paolucci es Profesor asociado de Semiótica y Filosofía del Lenguaje de la Universidad de Bologna (Italia) y miembro del Colegio del Doctorado en Filosofía, Ciencias, Cognición y Semiótica del Departamento de Filosofía y Comunicación de la Universidad de Bologna. Discípulo de Umberto Eco, es también colaborador frecuente de prestigiosas revistas europeas de semiótica como *VS-Versus*, *Nouvaux Actes Sémiotiques*, o *Italian Journal of Cognitive Sciences*. Además de su labor docente e investigativa (fuertemente orientada a explorar los cruces entre la teoría de Peirce y las ciencias cognitivas), Paolucci se desempeña actualmente como Secretario de la Sociedad Italiana de Filosofía del Lenguaje y desde 2014 es el coordinador científico de la Escuela Superior de Estudios Humanísticos de la Universidad de Bologna.

NOVEDAD EDITORIAL

Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)

Cetrángolo, Aníbal Enrico
Lugar: Madrid
Editorial: Biblioteca Nueva
Páginas: 344
ISBN: 9788416345090
2015

Desde su creación se ha reconocido la ópera como un objeto cultural rico de potencialidad emblemática. Esa característica se estudia aquí con ocasión de la migración masiva de europeos hacia el Río de la Plata. La ópera, para aquellos viajeros, representaba la patria dejada atrás, en cambio, para los que los recibían significaba un símbolo de progreso, de la Europa cuya aceptación se anhelaba.

Este texto se articula en función de las diferentes situaciones relacionales que se dieron entonces: la inicial admiración de los locales hacia la cultura italiana, la actitud paternalista, arrogante, de aquellos europeos y, por fin, el rechazo que ejerció el nacionalismo local sobre una de las mayores comunidades extranjeras.

En todas estas dinámicas la ópera fue utilizada por los grupos en pugna. Fue empleada para la construcción de una simbología nacional tanto en función del proyecto liberal como del proyecto místico arcádico. La pervivencia de los nacionalismos puede explicar la escasez de estudios sobre el tema. Reconocer la participación de personas y la influencia de objetos no nativos en la invención de una liturgia nacional que se pretende exclusiva, puede sentirse aún como una herida narcisista.

ANÍBAL ENRICO CETRÁNGOLO

Ópera, barcos y banderas: el melodrama
y la migración en Argentina (1880-1920)
Madrid: Biblioteca Nueva
2015

ÍNDICE (ABREVIADO)

PRÓLOGO, Fernando J. Devoto

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. MÚSICA ITALIANA EN TIEMPOS DE PRESTIGIO

CAPÍTULO 2. MÚSICA ITALIANA Y COLONIZACIÓN

CAPÍTULO 3. MÚSICA ITALIANA Y RECHAZO

EPÍLOGO. LOS ARGENTINOS Y EL REPERTORIO

BIBLIOGRAFÍA

APÉNDICE 1. INTÉRPRETES QUE ESTRENARON PAPELES LÍRICOS Y QUE SE PRESENTARON EN BUENOS AIRES

APÉNDICE 2. CARGOS ASUMIDOS Y COMPOSICIONES PATRIÓTICAS ARGENTINAS COMPUESTAS POR MÚSICOS ITALIANOS

APÉNDICE 3. PRIMERAS AUDICIONES ARGENTINAS PRESENTADAS POR ARTISTAS ITALIANOS RESIDENTES EN EL PAÍS

APÉNDICE 4. CATÁLOGO DE OBRAS DE ENRICO BERNARDI

APÉNDICE ICONOGRÁFICO. DOS OBRAS DE ENRICO BERNARDI

Aníbal Cetrangolo nació en Buenos Aires y reside en Italia. Es doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid. Dirige el Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana y coordina un grupo de estudio de la Sociedad Internacional de Musicología. Colabora con las más importantes enciclopedias musicales. Fue docente del Instituto de Arte del Teatro Colón y de diferentes conservatorios y universidades italianas. Como músico ha dirigido numerosas óperas y oratorios del período inicial del género y ha restaurado músicas del siglo XVIII.

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XII, Nº 29, diciembre 2015

Copyright 2015 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados