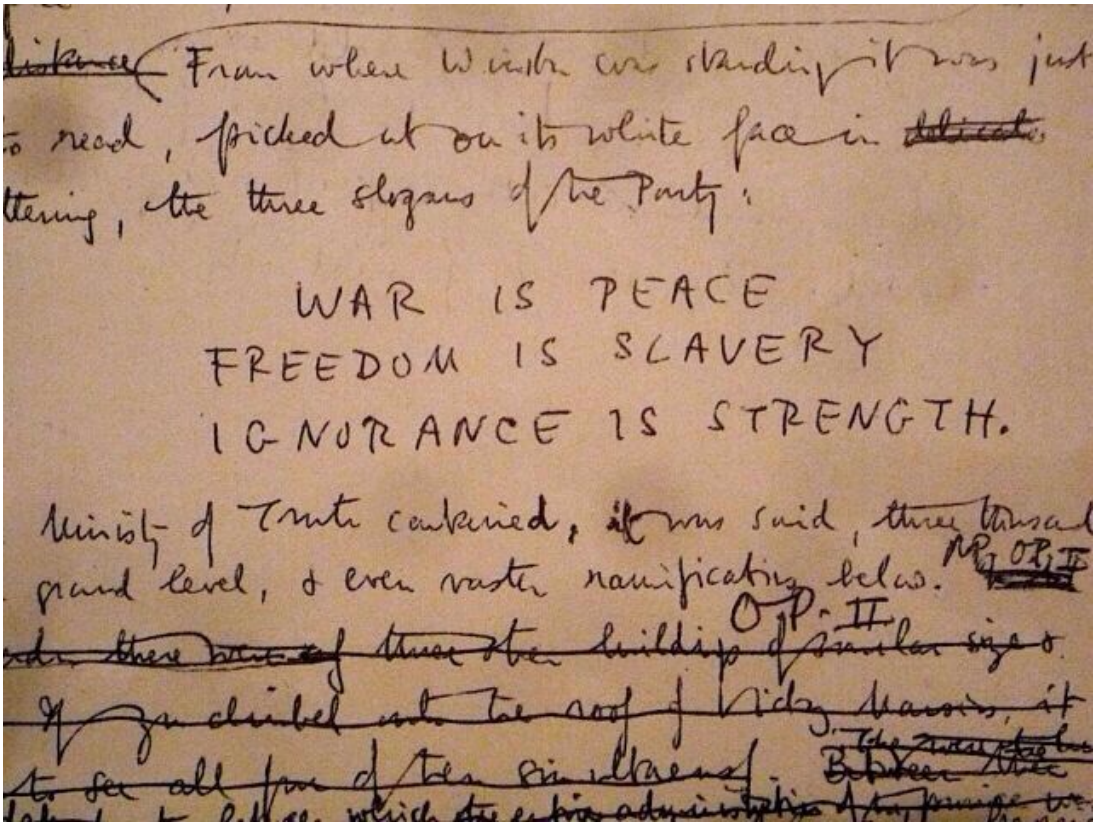
AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

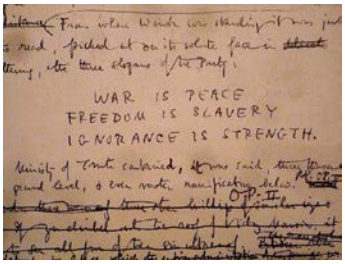
Buenos Aires | año XIII | nº 31 | diciembre 2016



1984,George Orwell (detalle de manuscrito

Copyright 2004-2016 © 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 XIII, nº 31, diciembre 2016



Detalle de Manuscrito de *1984*
George Orwell

Copyright 2016 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados

CUERPO EDITORIAL

DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL

Dr. Hugo R. Mancuso
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, R. Argentina

VICEDIRECTORA
Dra. Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Dr. Ignacio Weber
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina

CONSEJO EDITORIAL
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Massimo Casali
CNR/IIRS , Roma, Italia
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS Bruxelles/Namur

COLABORADORES
María Mercedes Niklison
Universidad de Buenos Aires
Ana Marta Ballester
Universidad de Buenos Aires
Ana María Morilla
Universidad del Museo Social Argentino

CONSEJO CIENTÍFICO

Renato Barilli
Università di Bologna, Italia
Alicia Bernasconi
Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos
CONICET, Buenos Aires, R. Argentina
José Emilio Burucúa
Universidad de San Martin, Buenos Aires, R. Argentina
Miguel Ángel Canone
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica, Torino, Italia
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Massimo Gilardi
Istituto Gramsci, Roma, Italia
Clara Kriger
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Luigi Lombardi Satriani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Irénne Marcille
Academia de Ciencias, Moscú, Rusia
Floyd Merrell
Purdue University, Indiana, USA
Walter Mignolo
Duke University, Durham, North Carolina, USA
Mario Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Rosa María Ravera
Asociación Internacional de Estudios Semióticos
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Raffaele Simone
Università di Roma Tre, Roma, Italia
Shigeaki Sugeta
Waseda University, Tokyo, Japón
Oscar Traversa
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina

MIEMBROS HISTÓRICOS

Juan Azcoaga [1925-2015]
César A. Cabral [1917-2011]
Tullio De Mauro [1932-2017]
Umberto Eco [1932-2016]
Emilio Garroni [1925-2005]
Julio Godio [1939-2011]
Jury Lotman [1922-1993]
Luis Jorge Prieto [1926-1996]
Thomas Sebeok [1920-2001]

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 al **Vicedirectora** (redaccion@adversus.org) y a **Prosecretaría de Redacción** (iweber@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.

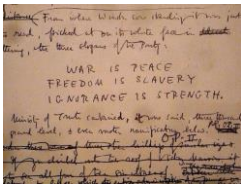
Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. La decisión será comunicada en un plazo no mayor a los 120 días.

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



AdVersuS

Presentación	**Indagaciones acerca de la postverdad**	1-46
Artículos	**Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual** ALEJANDRA NIÑO AMIEVA, HUGO R. MANCUSO	48-86
	La realidad en la prosa narrativa de Eduardo Mendoza y Andrea Camilleri GIOVANNI CAPRARA Y DANIEL ROMERO BENGUIGUI	87-117
	Herramientas socio-semióticas para abordar las narrativas de la protesta en medios gráficos masivos VANESA COSCIA	118-140
	Operaciones enunciativas de subjetivación en el discurso de la cartografía artística actual como estrategia de dialogicidad y contra-conducta DIEGO MASSARIOL	141-165
Notas	**La *lágrima solitaria* en las *Leyendas* de Bécquer** VLADIMER LUARSABISHVILI	167-177
	Libros-álbum: entre la duda y la sospecha MIRTA GLORIA FERNÁNDEZ	178-188
	La pragmática de la comunicación no verbal de Raphael ESTRELLA FERNÁNDEZ JIMÉNEZ	189-212
Reseñas	**TRAVERSA Oscar, *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2014**	214-218

Presentación editorial

PRESENTACIÓN EDITORIAL

Indagaciones acerca de la postverdad

«¡Las palabras son importantes!»[1]
«La libertad habrá sido un episodio»[2]

1. Una aproximación lexicográfica. La repetición indiscriminada («replicancia»)[3] de una palabra es uno de los síntomas definitorios de que nos encontramos ante un «evento posmoderno»: *i.e.* un «show» en contexto de *reality* televisivo que devasta y diluye los tecnicismos.

Entonces, rindiendo tributo al dios secular, repetiremos que la palabra del año fue «*post-truth*», término definido[4] como «relativo o que denota circunstancias en las cuales la objetividad de los hechos influye sobre la opinión pública menos que la emoción o la convicción personal».[5]

El dato no deja de tener un legítimo interés epistemológico al ser un indicador de tendencias lingüísticas y por eso culturales; máxime si tenemos en cuenta el formidable corpus de ciento cincuenta millones de palabras del inglés global analizado. El procedimiento de elección se basa en la confección de una lista de

[1] Nanni Moretti. *Palombella rossa*. Roma: Sacher Film, 1989. Literalmente: «*Le parole sono importanti*».

[2] Han 2014: 9.

[3] El término replicancia es usado frecuentemente (Mancuso 2005a) en el contexto de la semiótica bachtiniana con el sentido de «respuesta» —preferentemente conflictiva o alternativa— a una prótasis dialógica, en el sentido de «réplica». Asimismo la replicancia implica siempre una dimensión responsiva, activa, eventualmente performativa. En el contexto de la genética biológica, por su parte, se define la replicancia como el fenómeno por el cual el material genético se copia o duplica no reproductivamente. El uso vulgar indica simplemente una *repetición* automática (en particular en el ámbito de las redes sociales) o la *imitación* acrítica de un comportamiento o moda, perdiendo así toda especificidad responsiva que constituía su característica enunciativa original. Por otra parte, la repetición iterativa, constante, permanente, redundante es una técnica fundamental de las manipulaciones comunicativas (*Cfr.* Bernays 1928; Orwell 1949; Eco 1962).

[4] Ver <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016> (citado 18/11/2016).

[5] Literalmente: «post-truth, an adjective defined as 'relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief» (*Ibidem*).

concordancias lexicográficas de fuentes escritas y orales y debe cumplir con una condición excluyente: la *internacionalidad*.[6] Es decir, debe ser comprendida sin dificultad en todos los países anglófonos, con presencia activa en las tres grandes variantes dialectales: la británica; la americana y la australiana.[7]

[6] Desde el punto de vista lexicográfico, resulta mucho más relevante señalar: a) que un término sea elegido como palabra del año no implica que necesaria y automáticamente ingrese a la nueva edición del *Oxford English Dictionary [OED]* (New York-Oxford: Clarendon Press, 1989, 2016) ni a otros diccionarios de referencia de la lengua inglesa como el *Cambridge International Dictionary of English* (Melbourne: Cambridge University Press, 1995, 2016); el *Collins English Dictionary*. *Complete and Unabridged* (Glassgow: Harper Collins, 2004: 2016) o el *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. *Eleventh Edition* (Springfield (Massachusetts) 2003, 2016) en los cuales el término *post-truth* no se registra ni siquiera en las ediciones papel u *on-line* de 2016. La elección no es la coronación del término como nuevo lexema del inglés estándar sino la simple constatación cuantitativa y objetiva del incremento de su uso, el cual puede ser absolutamente coyuntural y pasajero. b) La palabra del año no necesariamente es acuñada en el mismo año en que es elegida como tal. En efecto, *post-truth* circula como tecnicismo por lo menos desde la publicación del ensayo *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life* de Ralph Keyes en 2004. En los últimos años se difundió especialmente en el contexto de las redes sociales y blogs de opinión, asociándola al concepto de «emociones fuertes» que se disocian de su contrastación fáctica. Es decir, es una adaptación del viejo amarillismo periodístico al contexto digital contemporáneo. Otro antecedente es el artículo del dramaturgo Steve Tesich quien definió a los ciudadanos estadounidenses como «un pueblo libre, que ha decidido libremente (…) vivir en un mundo *posterior a la verdad*» (1992: 13). El concepto, en su sentido más preciso se refiere al predominio de un *relato* aceptado exclusiva o principalmente por motivos pasionales. Este fenómeno tiene numerosos antecedentes históricos, en particular la obra de Edward Bernays-Freud sobrino de Sigmund, creador de la propaganda política contemporánea (1928). Para mayores detalles sobre los procedimientos lexicográficos se recomienda Mugglestone 2012.

[7] Concomitantemente a esta difusión cuantitativa del término *postruth* en el inglés global se supo de la confusa e incierta tentativa de *Facebook* de limitar la circulación de noticas «falsas» (o de líneas editoriales no compartidas por la empresa) modificando lo que eufemísticamente se llama «algoritmo de noticias», a fin de «no influir los destinos políticos mundiales» con «reacciones emotivas» que pudiesen condicionar a los «electores». Este intento de auto-censura de *Facebook* ¿es síntoma de debilidad o de falta de confianza en la «sociedad abierta» pregonada desde inicios del Siglo XX? La cuestión que no deja de ser inquietante, además de discutible el procedimiento. Es decir: ¿quién, cómo y cuándo decidirá esta «limitación» y de qué modo se podría verificar su validez? (ver Thielman, S. "Facebook fires trending team, and algorithm without humans goes crazy", *The guardian*, (citado 29/08/2016), disponible en: <https://www.theguardian.com/technology/2016/aug/29/facebook-fires-trending-topics-team-algorithm>

2. Una lengua siempre más pobre aunque siempre políticamente más correcta. El incremento del uso de un término es un indicador significativo de un estado de cosas que excede preferencias y estilos y que se refiere a una masa crítica de tendencias intersubjetivas en conflicto, contrastables y eventualmente interpretables. Por otra parte,[8] la palabra del año 2016 connota una disputa de implicancias ontológicas ya que postula la superación («post») —de hecho o desiderativa— del concepto metafísico por excelencia («verdad») ya refutado o relativizado por gran parte de la literatura relativista postmoderna:[9] a la era *post-moderna* debería corresponder una modalidad *post-verdadera*. Esta genealogía es consistente y coherente: lógica y argumentativamente era su conclusión más probable sino forzos*a*. *La postverdad es hija legítima de la postmodernidad, no su negación*. Es el criterio de verdad propio del relativismo. Es decir, una época que habría quebrado las categorías metafísicas mediante el análisis liberador de toda represión y la desmitificación de sus malestares sublimados *debe ser* post-verdadera. O dicho de otra manera: *la postverdad es el desiderátum último de la revolución cultural, condición de posibilidad del empoderamiento y visibilización de los colectivos alternativos.* Por otra parte, la eficacia de los teóricos postmodernos y de los arqueólogos del saber por la superación epistemológica del concepto de verdad ontológica y de criterio de verdad por correspondencia y de la metafísica veritativa fue tal que se pudo postular una nueva retórica y su correspondiente gramática generativo-transformacional de lo decible (políticamente correcto), así como proponer una intervención disruptiva de la

[8] En los años anteriores, las palabras seleccionadas fueron términos carentes de espesor ideológico: en 2015 *emoji*; en 2014: *vape* y en 2013: *selfie*. Pero, otros neologismos difundidos en 2016 —que siguen a *post-truth* en la lista de concordancias lexicales— no casualmente fueron: *alt-right* (derecha alternativa)*, woke* (alguien obsesivamente atento ante las injusticias sociales y, por extensión, intelectualoide) *, latinx* (latino hispano, en género neutro)*, brexiteer* (partidario de la Brexit) *y glass-cliff* (miembro de una minoría que escaló socialmente con los riesgos que eso conlleva), todos con análoga carga ideológica y en un campo semántico cercano al de postverdad.

[9] Véase Lyotard 1979; Vattimo 1980; 1989; Lipovetsky 1983; 1987. Consultar también: Barilli 1974; Baudrillard 1983; Berman 1970; 1982; Carravetta & Spedicato 1984; Deleuze & Guattari 1972; 1976; Eagleton 1996; 2015; Epstein 1991; Foucault 1969; 1975; Harvey 1990; Jameson 1991; Lash 1990; Lyotard 1983; Madison 1990; Norris 1992; Williams 1989.

naturaleza con el afán de reconstruirla, humanizarla y no tan sólo intervenirla, aún a riesgo de caer en un nuevo determinismo de matriz sociológica.[10]

No obstante, lo fáctico nunca es totalmente previsible ni solidario con nuestras hipótesis que pueden devenir muy fácilmente en inconsistentes. Por ende la tesis relativista de la post-verdad, repentinamente, es repudiada (o por lo menos *modulada*) por la *intelligentzia* «progresista» (derivación sincretista del pensamiento socialista en su versión post-soviética). Contra todo empecinado pronóstico del globalismo[11] la «historia», la «lucha de clases» y el «nacionalismo» (o por lo menos la resistencia culturalista) se dio cita en los principales eventos políticos de los últimos años.[12] Con incredulidad, con indignación, casi con resentimiento, no pudiendo aceptar o entender la serie de derrotas electorales que se dieron sin solución de continuidad[13] los otrora apóstoles del relativismo (prótasis de la postverdad) devinieron velozmente de «posmodernos radicales críticos» en «progresistas ilustrados»[14] que —como toda hegemonía— descalifica a las masas cuando no legitiman las pretensiones de las nuevas élites intelectuales.[15] Sin embargo, lo que no se comprendió acabadamente es que lo que se llama, *aquí y ahora*, postverdad *simplemente*

[10] Que llega a postular incluso un «género» sexual en el reino vegetal y animal y no sólo (lo que es coherente con la propia teoría) en la cultura humana.

[11] Entenderemos por «globalismo» a un conglomerado *prima facie* heterogéneo, absolutamente trasversal y por ello «bizarro» y surrealista, tanto que hace no más de veinte años hubiese sido inconcebible: las Naciones Unidas, el Comité Nobel, el papado de Jorge Bergoglio, el Partido Demócrata de los Estados Unidos, el Foro de Sao Paulo, la Unión Europea, partidos cuasi-nacionalistas latinoamericanos, los partidos socialdemócratas y socialcristianos europeos, ONG varias y —¿sorprendemente?— los grandes entes financieros (en particular el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la Banca Central Europea) y los *pools* periodísticos ligados a las finanzas transnacionales (como *Wall Street Journal; Washington Post; New York Times o The Economist* entre tantos otros patrocinadores privados (desde Bill Gates a Georges Soros). A un viejo anarquista de principios del Siglo XX este colectivo le hubiese producido sorpresa, incredulidad y posiblemente repugnancia.

[12] Baste citar, el referéndum por el Brexit en el Reino Unido, el referéndum constitucional italiano, el referéndum por el armisticio con las FARCS en Colombia y las elecciones presidenciales de los Estados Unidos refutando los pronósticos «lógicos», «deseables» y rechazando los resultados buscados por los otrora apóstoles de la postverdad.

[13] Y que posiblemente aún se den.

[14] En definitiva, positivistas o neo-iluministas.

[15] La causa de este rechazo sería, según este progresismo, «el predominio de las emociones, de las creencias y de las supersticiones por encima de la razón» o —recurriendo al púlpito moral— «a causa del egoísmo de los proletarios aburguesados y avaros». La racionalidad política desde siempre se asoció a la «verdad» que, aun cuando fuese relativa, era parcialmente racional.

reconoce el hiato existente entre la verdad revelada (a los intelectuales orgánicos) *y la verdad sentida* (por las masas «reaccionarias»).[16]

Desde esta perspectiva, síntoma de que nos encontramos ante la postverdad es el intento constante por negar y cambiar el hecho, principalmente pasado. Por su parte, George Orwell en su novela *Nineteen Eighty-Four* ya había advertido que un mundo en el cual se alteraron totalmente los *parámetros objetivos* (estadísticas) y los *registros históricos* (pasados) para adaptarlos a los objetivos propagandísticos del poder de turno es forzosamente un mundo en el cual se puede manipular fácilmente las *intersubjetividades* (opiniones). Insistimos, *no se trata de la lectura alternativa* (incluso relativa) *del hecho sino la falsificación del mismo*. No, la *reconstrucción de una genealogía explicitando lo implícito* (no habría nada de objetable en estos casos) sino la *invención* de otra imaginada,[17] puramente *ficcional que se presenta como fáctica*[18] con la ilusión de cambiar la percepción del pasado[19] para legitimar el *status quo* y, por lo general, el saqueo (material y simbólico) del presente. De allí que sea trasversal y no exclusiva de algún circunstancial colectivo político particular, cualquiera sea su ropaje ideológico de coyuntura.[20]

---

[16] Entiéndase bien, no es necesariamente el «pensamiento débil» o la «aplicación sistemática del pensamiento crítico en una heurística del conocimiento» sino, por el contrario, la entronización de las peores emociones, las más irracionales por encima de la razón entendida como «metodología de la sospecha» lo que entroniza la postverdad la cual, explicitada, se vuelve contra sus factores. Ver, en este y muchos otros aspectos, los notables y premonitorios *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley y *Animal Farm* (1945) y *Nineteen Eighty-Four* (1949) de Georges Orwell.

[17] Sobra decir que es la estrategia más recurrida, desde tiempos inmemoriales, por los políticos: inventarse una genealogía que los coloque en el momento justo con las personas justas; desde Sargón de Akkad hasta Rómulo y Remo, pasando por Moisés o cualquier estadista contemporáneo.

[18] Normalmente la postverdad se reconoce, además, por su vocación de voltear estatuas, sea la de Josef Stalin, sea la de José Millán-Astray y Terreros.

[19] No es tampoco la aniquilación del enemigo y su celebración, como la expresada por Catón el Mayor ante el Senado: «*Carthago delenda est*» (Plutarco, *Vita Cato maior*, 27; Plinio M., *Naturalis Historia*, XV, 74; Floro, *Epitomae*, 18; Livio *Bellorum omnium annorum*, 31, 4; A. Vittorius, *De viris illustribus*, 47, 8; Livio, *Ab Urbe condita*, XLIX) o por Julio César quien al referirse a la conclusión de su campaña en las Galias exclama: «*His rebus gestis (…) pacatam Galliam*» (*De Bello Gallico*, 3, §7) sino la ilusión de que ese enemigo, jamás existió o, en su defecto, que era la encarnación del «mal absoluto y único» y que por ello no se merecería «ni justicia».

[20] La presente afirmación no debe confundirse tampoco con una característica epocal que no es más que otra emanación de la postverdad: *i.e.* no se está repitiendo el lugar común de las agrupaciones «movimentistas», que, desencantadas de la política, proponen modelos de acción

Por ello, siendo un *paradigma epocal*, se presenta como un giro copernicano también de la metodología de la investigación social y de la gobernanza global, basada (insistimos) en la *falsificación del hecho* en el contexto de una *epistemología hiperrealista ingenua* (Eco 1977) *que cruza la voluntad de la autocracia ancestral con la manipulación fáctica del deseo puro en una alquimia fanático-supersticiosa que procrea proposiciones confusas, siempre incontrastables*. Así, el sujeto —al no poder contrastar mínimamente ningún dicho— puede negar o ignorar palmariamente la evidencia[21] o apelar a una función fática del lenguaje que va más allá de cualquier epopeya y que lo instala en la espera indefinida.[22] Sería la *transmutación de la transmutación de todos los valores*, una superación de la deconstrucción nietzscheana en clave hiper-dialéctica en la que sólo importa la manifestación *testimonial* de lo dicho como expresión de una insistente y ciega voluntad sin ley que invalida la conciencia crítica y la acción comunicativa (Reich 1933; Fromm 1941; Marcuse 1964). El hablante padece el pensamiento único en toda su intensidad, mediante la imposición de una normativa, falsamente neutra, no aceptando, no queriendo ver lo que otros hablantes (fuera de la alienación absoluta) se permiten percibir, sentir y por ende expresar. El pensamiento único, instrumentado en los eslóganes políticamente correctos, se revela como una brutal *estructura de censura* que diseca el sujeto en una parodia insustancial del justiciero.[23]

«El texto está ahí y produce sus propios efectos»[24] y eso es precisamente lo que teme, pavorosamente, la gramática políticamente correcta: la *obra abierta* es la némesis de la censura mundialista que patrocina la deconstrucción *si y sólo si* no la contradice, como expresión última y única de su (supuesto) rechazo a la determinación. Eso explica, lo vemos nuevamente, la mutación del progresismo de un «democratismo populista» (que proponía el voto universal en el no lejano 1900) a un «iluminismo elitista» (arrepentido de ese voto universal) recurriendo

no mediados por el «político profesional» sino que por el contrario apunta a una tendencia antropológica profunda que busca acumular en beneficio propio, pulsional, no racional, acomodando el medio a su deseo.

[21] Como por ejemplo seguir creyendo en la presunta inocencia de su líder político aun cuando la evidencia fáctica sea abrumadoramente contraria.

[22] Expresado en frases tales como: «el futuro nos pertenece»; «finalmente tendremos el país que nos merecemos»; «alcanzaremos inevitablemente el destino manifiesto», etcétera. No casualmente el tópico de la espera fue tan próspero en el drama trágico existencial: Buzzati 1940; Sartre 1944; Beckett 1952.

[23] Aquí, el militante, el revolucionario, el jihadista, etcétera.

[24] *«Il testo è lì, e produce i propri effetti»* (Eco 1983:5).

—cada vez que resulte necesario— a una carta comodín: el macro-relato objetivo (racionalista, universalista e incluso civilizatorio) que permita «entender bien» y superar, sea la «sensación de inseguridad», sea «la perspectiva pesimista» a la que el «sentido común» —por definición insatisfecho y reaccionario— siempre recurre.[25] El objetivo es claro: *inducir las interpretaciones deseadas clausurando el texto abierto*.

Apocalípticos o líquidos o integrados (según conveniencia y coyuntura). En cierto sentido, tanto Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1964), Allan Bloom en *La clausura de la mente americana* (1987) y Zygmunt Bauman en *Vida líquida* (2006) habían anticipado esta superficialidad epocal en la cual la traición ya no es traición porque juega simplemente como una posibilidad más del mismo *simulacro discursivo*. Personas, teorías, grupos, pueden adscribirse inopinada y alternativamente, entre los *críticos apocalípticos* o entre los *conformistas integrados*; entre los partisanos de la *revolución permanente* o de los *colectivos asimilados*. Las líneas divisorias ya no son ni claras ni distintas; los bordes ni estables ni permanentes. El enemigo puede volverse —inmediatamente, *sin mediación ni capitulación*— no sólo en aliado táctico y en copartícipe (estratégico) necesario sino incluso en «camarada de militancia». Los extremismos se diluyen en la medianía de intereses comunes, los únicos *permanentes*. Edad líquida en la que el contenido se acomoda a su circunstancial continente.[26]

Pero el deconstruccionista sabe que la deconstrucción sólo alcanza su realización plena no sólo cuando el texto-objeto es deconstruído por la interpretación del *lector modelo solidario* (de primer grado) y del *lector cooperante*

[25] Estas aporías se ejemplifican perfectamente en dos series televisivas opuestas y apodícticas del optimismo y el pesimismo futuristas absolutos: *Star Trek* (1966-1969) de Gene Roddenberry y *The Walking Dead* de Robert Kirkman.

[26] De allí que la sucesión de derrotas electorales de los últimos meses obligase al progresismo mundialista no sólo a mutar de «deconstruccionista» a «neo-ilustrado»; de «postestructural» a «neo-realista» sino a apelar nuevamente al relato veritativo y objetivo, en nombre de pautas civilizatorias que había oportunamente rechazado de modo virulento a favor de la «diferencia». En consecuencia, ahora la refuta en defensa de la «verdad» esta rebelión de los hechos a la que bautizó como «post-verdad», respuesta a la incomodidad causada por los rebautizados «populistas» o por los «anti-políticos».

(de segundo grado) sino cuando la *tercera voz* habilita al *lector modelo de tercer grado* la deconstrucción de la *lectura semiótica del interpretante*.[27]

Esta *meta-reacción* o *reacción-cuasi-refleja* del progresismo ilustrado está siendo variada y confusa pero se podría sistematizar provisoriamente en tres categorías básicas:

a) Integradísimos. Este grupo se inclina por un meta-mensaje de una intolerancia feroz cuya estructura argumentativa podría formalizarse así: *más allá de la percepción* (siempre equivocada) *de las masas no-ilustradas*[28] *la evidencia es irrefutable*: *la humanidad progresa adecuadamente* (Serres 2016: 18). Es imperativo, por ende, valorar los notables logros del progreso social, económico y político del Siglo XX:[29] a pesar de lo dicho y escrito (incluso por el mismo Serres) *el mundo vive su mejor época de los últimos tres mil años*. La percepción negativa está «equivocada» y es consecuencia de la influencia del pesimismo de Thomas Hobbes y de la dialéctica hegeliana, las cuales postularon

[27] Bachtin [1997]; Eco 1990; 1992; 1994; Mancuso 1990, 2005a; 2005b; 2006; 2007; 2010; 2013. Ver también: Culler 1982; Currie 1998; De Man [1996].

[28] Es decir: las clases medias siempre aburguesadas; los ignorantes que no acatan la revelación del apocalipsis ecológico; los proletarios ingratos que viven en la «falsa conciencia»; los supersticiosos que se refugian en ilusiones religiosas; los reaccionarios que persisten en proponer la familia como instituto social; los egoístas varios que no se resignan a perder un mínimum de la propia propiedad privada y los duros de corazón que no aceptan el pobrismo como *non plus ultra* del deseo, etcétera.

[29] Es fundamental subrayar un punto: podríamos coincidir —*prima facie*— con esta afirmación (o no) pero no es ésta la cuestión que se discute en esta sede sino que lo que se ensaya es un análisis narratológico de ciertos textos no como metatextos (verdaderos o falsos) sino como textos-objetos en situación de apertura. Por su parte, vale recordar que Michel Serres (1930) desde el inicio de su carrera fue un prolífico ensayista filosófico, lingüístico y epistemológico cuyos ejes de reflexión fueron a) la violencia de la Segunda Guerra (en particular los combates en las ciudades francesas y las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki) y b) la consecuente violencia reductivista de la filosofía de la ciencia que privilegió un metalenguaje único para la expresión y circulación de los contenidos contrastados sin suficiente «sensibilidad» como para dar cuenta de los cruces e intercambios entre las distintas disciplinas postulando la metáfora de Hermes o de los «ángeles custodios» como los mensajeros entre los humanos para producir las traslaciones entre los variados dominios del saber, inclinándose por la libre y no-censurada circulación del conocimiento. Sin embargo, en un reflujo que ya se nos aparece como constante de la posmodernidad tardía (Mancuso 2016) vuelve a ratificar la necesidad del control de la circulación de la información a fin de evitar el ruido comunicacional y las contaminaciones en el caudal informativo.

en exceso «la labor de lo negativo»[30] Si bien los últimos milenios —según Serres— fueron «un baño de sangre permanente» como consecuencia de «la labor de lo negativo» [¿dialéctica negativa?] ha llegado el momento del «inicio de una nueva era que nos permite ver el futuro con optimismo a condición de no volver al pasado sino de profundizar el actual *status quo* "post-bélico"».[31] Más aún:

> Si se busca en Internet [sic][32] «causas de mortalidad en el mundo» (…) saldrán las cifras oficiales facilitadas por la Organización Mundial de la Salud.[33] No son datos de Michel Serres, sino de la OMS. Bueno, pues se verá que la causa menos frecuente de muerte en la actualidad es «guerras, violencia y terrorismo». Muere infinitamente más gente a causa el tabaco y de los accidentes de coche. Así que hay una gran contradicción entre el estado *real* [sic] de las cosas y la forma en que lo estamos percibiendo [¿Sensación de inseguridad? ¿Percepción de pobreza?] porque vivimos como si estuviéramos inmersos en un estado de violencia perpetua, pero

[30] Uno de los tópicos, precisamente, de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer 1947; Horkheimer & Adorno 1947).

[31] Serres entiende lo «post-bélico» como lo posterior a la Segunda Guerra Mundial y a las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Es decir, en las antípodas de Martin Heidegger por ejemplo, la explosión de las bombas atómicas no fue el inicio del fin sino el inicio irreversible de la paz. En cierto sentido se inscribe en la misma línea de Johan Norberg para quien, «el género humano, en contra de lo predicado a los cuatro vientos por "muchos profesionales del desastre" nunca ha vivido una época tan larga y tan intensa de paz. Y muy especialmente Europa occidental que (…) vive un verdadero paraíso, con una paz que dura ya 70 años, ¡70 años, algo nunca visto desde la guerra de Troya!» (2016: 21).

[32] Señalamos que su fuente privilegiada, prioritaria y casi exclusiva es una ambigua y genérica «internet» donde podríamos también confirmar la existencia de «alienígenas ancestrales perviviendo en un universo paralelo en la Atlántida revivida» o cualquier otra afirmación «post-verdadera». No asombra que sea un defensor «extremo» del valor de Wikipedia como «única fuente necesaria para la educación contemporánea».

[33] Las cifras de la Organización Mundial de la Salud —recordemos, dependiente de las Naciones Unidas— son presentadas, simplemente, como indubitables. Tanto que no requeriría ulterior contrastación, lo cual sería, además, políticamente incorrecto. Es una vuelta al criterio de autoridad, que nos recuerda más a un contra-reformista español del siglo XVI y no a un intelectual postmoderno. En cuanto a la autoridad científica y moral de la OMS se recuerda el anuncio de su entonces directora, Margaret Chan, cuando predijo sin hesitar, una inminente pandemia mundial de gripe A (H1N1) de dimensiones apocalípticas que causaría millones de víctimas a menos que se hiciese «un masivo *tratamiento global con un único antiviral que producía un único laboratorio* médico». Luego, este nuevo virus de gripe aviar fue mucho menos grave y letal que la gripe común (Mancuso 2012).

> eso no es *real* [sic][34] en absoluto (Serres 2016: 33).

Más adelante, luego de negar «el desastre histórico como fatalidad» Serres bautiza a la actual como «la edad dulce»: «Así como hubo tres maneras de degollarse —militar, religiosa y económica— lo que yo llamo la edad dulce se declina en tres maneras que tratan sobre la vida y el espíritu: médica, pacífica y digital» (2016: 93). Esta última, la digital, se equipara incluso a un «renacimiento de la humanidad a pesar de los abusos que con ella se cometen [y] sus efectos en un futuro no muy lejano serán parecidos a los de la invención de la escritura y la imprenta»[35] (2016: 94).

> [Luego de la Segunda Guerra Mundial] gracias al alud de progreso y avances científicos iniciados con la penicilina y (…) con la química, la biología, la farmacia, la higiene y las políticas sanitarias, la seguridad social y la OMS (…) han permitido constatar el aumento vertiginoso de la esperanza de vida en todo el mundo y las victorias sucesivas en la lucha contra el dolor de los enfermos [incluso mitigando su agonía, con la eutanasia]. (…) No nos damos cuenta de *verdad* [sic] hasta qué punto sufrieron nuestros antepasados y no somos conscientes de todos los medicamentos que tenemos y que nos ayudan a vivir mejor y a combatir el dolor. ¡Pero si el rey Luis XIV tenía los mejores médicos a su alrededor y se pasó la vida chillando porque tenía una fístula anal incurable! Hoy, eso se arregla con una pequeña intervención quirúrgica y tres días de antibióticos. (…) Auschwitz e Hiroshima constituyeron las bisagras definitivas entre el horror y la esperanza: con la explosión de Hiroshima triunfa y a la vez se acaba la edad de la muerte (Serres 2016: 95-9).[36]

[34] Obsérvese la insistente repetición de términos tales como «real», «verdad», «en realidad». Comentarios similares valdrían también para ciertos gestos del neo-realismo filosófico de autores como Markus Gabriel (2013); Quentin Meillassoux (2013). Ver también Mancuso 2015.

[35] Estas afirmaciones, en rigor, nada tienen de novedoso. Este proceso y más ya fue explicado pormenorizadamente por Marshall McLuhan desde los cincuenta (McLuhan 1962; McLuhan *et al*. 1964; 1968; [1989].

[36] Lo escrito por Serres, más que el ensayo de un intelectual comprometido parecería ser el panfleto de un publicista de la industria farmacéutica o de las grandes corporaciones transnacionales.

El metamensaje es claro: «*Todo procede óptimamente*».[37] Negarlo sería «post-verdad».[38]

b) Los apocalípticos de siempre. Una variante de la «demostración objetiva» y de la recurrencia al relato veritativo (*i.e.* «la humanidad progresa adecuadamente») es el volver a insistir en el desastre inminente, ahora ya no referido a las condiciones de vida de las clases trabajadoras sino de la «madre tierra». La prédica ecologista parecería ser para muchos el último recurso de las izquierdas aleccionadas por el colapso del socialismo real para erosionar el «capitalismo salvaje». Pero, bien visto, el ecologismo podría leerse, por el contrario, como un nuevo recurso para salvar, precisamente, al capitalismo global y expansivo (bajo un ropaje amable de palabras «correctas» e «inclusivas», oralidad pura sin prácticas derivadas o totalmente simuladas e insuficientes) mediante la explotación sustentable no sólo, o no tanto, de los recursos «materiales» sino de las condiciones de posibilidad de la «*plusvalía*»: extraña palabra, jamás pronunciada por ninguno de los colectivos progresistas.

Recientemente, Slajov Zizek (2017) advierte justamente sobre

> (…) el riesgo que significa naturalizar el drama del medio ambiente a través de mecanismos de la psique y la cultura que lejos están de solucionar este grave flagelo (…) [pues] estamos siendo confrontados por algo completamente fuera de nuestra experiencia colectiva y que realmente no lo vemos, incluso cuando la evidencia es abrumadora. Para nosotros, ese «algo» es una explosión de enormes alteraciones biológicas y físicas en el mundo que nos ha estado sosteniendo» (2017: 14).

Según Zizek, el mundo está frente a una amenaza que abarca varios puntos: a) crecimiento de la población; b) consumo de recursos; c) emisiones de gas

[37] Se reitera un punto: no ponemos en discusión la exactitud (total o parcial) de tales afirmaciones —no es el objeto de la presente nota editorial— sino que tratamos de leer los supuestos e implicancias y principalmente las consecuencias pragmáticas y narrativo-textuales de las mismas.

[38] Ciertamente la paradoja más sorprendente es que el progresismo, al quedarse prácticamente sin líderes victoriosos globales, por haber sido derrotados en las urnas (Hillary Clinton; los candidatos anti-Brexit; Matteo Renzi) ha adoptado como líder al que nunca nadie hubiese pensado: al mismísimo papa Francisco. Es decir, el líder de la retrógrada y siempre odiada Iglesia católica, ahora es el líder de los que siempre odiaron y denostaron a esa iglesia, tal como lo reconoció el *Wall Street Journal* (ver Rocca 2016).

carbón; y d) extinción masiva de las especies. Aunque la humanidad todavía no haya tomado conciencia,

> (…) una cosa es segura: un extraordinario cambio social y psicológico está ocurriendo justo delante de nuestros ojos: lo imposible se está haciendo posible. (…) [luego] una vez que la catástrofe ocurre, [el hecho] es «re normalizado», percibido como parte de la normalidad de las cosas, como si siempre hubiera sido posible. La brecha que hace posible estas paradojas es la que existe entre conocimiento y creencia: sabemos que la catástrofe (ecológica) es posible, probable incluso, pero no creemos que realmente suceda (Zizek 2017: 14).

La observación de Zizek no deja de ser profunda: el recurso de la «normalización» (*i.e.* «naturalización») para mantener el *status quo* (o sea, una variante de la «postverdad») para impedir el repudio masivo del «sistema de producción» [capitalista o mejor dicho, consumista]. Pero, sorprendentemente, la consecuencia pragmática de tal revelación «maximalista» *no es la discusión sobre el sistema de producción sino la propuesta tácita del perfeccionamiento del sistema de producción* mediante prácticas que deberían ser «sustentables», lo que perfeccionaría (recordemos a Serres) las modalidades imperfectas del sistema de producción.

Es decir, el maximalismo del apocalíptico Zizek es tan extremo (y por ello literalmente impracticable) que lo que provoca en las masas es la aceptación (¿utópica?) de la necesidad de perfeccionamiento del sistema de producción a fin de evitar las consecuencias no deseadas del mismo (la contaminación y el agotamiento de materias primas) pero, simultáneamente, sin renunciar al «consumo perpetuo», *quid* del sistema de *reproducción social*[39] y ya no sólo de

[39] El concepto de «reproducción social» supera y en mucho al reduccionismo marxista de la determinación económica que se centra en un abstracto «capitalismo» del que nadie puede ni quiere salir. Remitimos para comprenderlo a Rossi-Landi 1985, en particular a los capítulos 2, 3 & 8. Ver también Mancuso 1990. De hecho, hasta el agudo polemista Byung-Chul Han, luego de señalar las limitaciones del marxismo clásico y del neomarxismo de autores contemporáneos (como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Toni Negri, Giorgio Agamben y Bernard Stiegler, demostrando que sus paradigmas son insuficientes para explicar la postmodernidad) recae en un reductivismo análogo aunque de corte contenutístico cuando concentra su crítica solamente en el «neoliberalismo» excluyendo a las otras tendencias del globalismo postmoderno que es en nuestra opinión la clave interpretativa del fenómeno de la postverdad por el progresismo ilustrado —entre los cuales también se debería incluir a Han (2014)— y que es lo que aúna a la nueva alianza de capitalistas y liberales, religiosos postconciliares y socialistas democráticos.

la simple acumulación de capital. O sea Zizek critica el capitalismo actual (consciente o no de ello) con instrumentos teóricos propios del capitalismo (o de su contracara el comunismo) del siglo XIX, con lo cual su crítica no sólo es inactual e ineficaz sino de consecuencia incierta: por ejemplo, al afirmar que los desastres ecológicos del futuro no harán otra cosa que darle mayor impulso al capitalismo [¿el capitalismo es entonces una fatalidad?] contra el cual se limita, no obstante, a postular un ambiguo y tímido determinismo pesimista:

> (…) la típica forma de disuasión fetichista a propósito de la ecología (…) dice que «todos estamos amenazados pero realmente no lo creo, así que no estoy dispuesto a hacer algo realmente importante como cambiar mi estilo de vida» (…) o «sé muy bien que realmente puedo influir para evitar el proceso que puede conducir a mi ruina (…) pero sin embargo es demasiado traumático para mí aceptar esto», así que (…) [todo] *carece de sentido* [sic]. (…)
>
> [Si bien] La ecología es hoy uno de los principales campos de batalla ideológicos, hay en acto toda una serie de estrategias para ocultar las verdaderas dimensiones de la amenaza ecológica[40] por lo que podemos sospechar que todo este paradigma de la Madre Naturaleza arruinado por nuestra arrogancia está equivocado (Zizek 2017: 15).

Por lo que, inmediatamente después, Zizek nos sorprende al advertir explícitamente de los riesgos de caer en el «anticapitalismo moralizante» [sic] o sea:

> [Hay que evitar caer] (…) en el relato que critica a aquel capitalismo que se apoya en la ambición ilimitada de poder y de riqueza de los capitalistas. (…) En el capitalismo contemporáneo, por el contrario, la ambición del individuo queda subordinada al capital impersonal que sólo se preocupa por reproducirse y expandirse. Como consecuencia de ello emerge la tentación de manifestar que lo que se necesita en estos momentos para

[40] Explica Zizek:: «1) es un fenómeno marginal, no digno de nuestra preocupación, la vida sigue, la naturaleza cuidará de sí misma; 2) la ciencia y la tecnología nos pueden salvar; 3) dejar la solución al mercado; 4) presión al superego sobre la responsabilidad personal en lugar de grandes medidas sistémicas: cada uno de nosotros debería hacer lo que puede, reciclar, consumir menos, etc.; 5) quizás lo peor de todo es la defensa de un retorno al equilibrio natural, a una vida más modesta y tradicional mediante la cual renunciamos a la soberbia humana y volvemos a ser hijos respetuosos de nuestra Madre Naturaleza» (2017:16).

> vencer a la amenaza ecológica es más *egoísmo iluminado* [sic][41] (2017: 15).

Es decir se auspicia una reconversión del capitalista «impersonal» en uno de «carne y hueso» para oponerse a las corporaciones anónimas. Pero, renglón seguido, Zizek se vuelve a rectificar al indicar que el conflicto entre el capitalismo y la ecología aparenta significar un conflicto entre el «egoísmo utilitario patológico» y el actuar en aras del «bien común de la humanidad». Sin embargo, un análisis más profundo de la cuestión pone en evidencia que lo que sucede es exactamente lo opuesto. En efecto:

> (…) son nuestras preocupaciones ecológicas las que están basadas en el sentido utilitario de la supervivencia y como tales carecen de la dimensión ética apropiada (…) [pues] defendiendo el interés *ilustrado*, en su máxima expresión, [defendemos] el interés de las generaciones futuras en contra de nuestro interés inmediato. Si buscamos la dimensión ética en todo este asunto, la encontraremos en el compromiso incondicional del capitalismo con su propia reproducción siempre creciente: (…) por el bien de la reproducción del sistema como fin en sí mismo[42] (Zizek 2017: 15).

Zizek concluye haciendo un llamamiento a la post-humanidad:

> Esto significa que, en el momento en que llegamos a ser lo suficientemente poderosos como para afectar las condiciones básicas de nuestra vida, tenemos que aceptar que somos sólo otra especie animal en un pequeño planeta [«la casa común»]. Una nueva manera de relacionarnos con nuestros alrededores es necesaria una vez que nos damos cuenta de esto*: ya no es un trabajador heroico expresando sus potencialidades creativas y sacando los recursos inagotables de sus alrededores* [subrayado nuestro][43] sino un agente mucho más modesto colaborando con sus alrededores,

[41] Nótese también la reiteración de otros dos términos insistentemente: «iluminado» e «ilustrado». Por ello hablamos de un «progresismo iluminado» o «ilustrado».

[42] O sea, explicitando la afirmación: *es necesario reducir la naturaleza a cultura*. No intervenirla —lo que se ha hecho siempre— *sino transformarla en puramente humana*, lo cual implica —en nuestra opinión— devenirla en *hipermercancía*.

[43] Esta es una cita implícita, indudablemente parodiada, de un texto central de Marx, los *Manuscritos económico-filosóficos:* «(…) el hombre real, corpóreo, en pie sobre la tierra firme y aspirando y exhalando y sudando todas las fuerzas naturales (…)» (1844 [1968]: 193). Posiblemente resulte demasiado *démodée* o demasiado «sudoroso» para la sensibilidad postmoderna.

> *negociando permanentemente un nivel tolerable de seguridad y estabilidad*.[44] (…) Lo que importa en la reproducción capitalista es la *circulación automejorada centrada en el beneficio* (…). De manera que, para establecer este nuevo modo de relacionarse con nuestros alrededores, es necesario un cambio político-económico radical, lo que Sloterdijk llama «*la domesticación de la cultura animal salvaje*» (…) en el momento en que aceptamos plenamente el hecho de que vivimos en una Nave Espacial Tierra, la tarea que se impone con urgencia es la de *civilizar las propias civilizaciones*, de imponer la *solidaridad universal y la cooperación entre todas las comunidades humanas*, una tarea que resulta tanto más difícil con el aumento continuo de la *religión sectaria y la violencia «heroica» étnica* y la disposición a sacrificarse uno mismo [¿se refiere a los terroristas suicidas o a patriotas que deciden morir por su patria?] para la causa específica de uno. La superación del expansionismo capitalista, la amplia cooperación internacional y la solidaridad que también deberían ser capaces de transformarse en *un poder ejecutivo dispuesto a violar la soberanía del estado*[45] [sic] (Zizek 2017:15).

Es decir, el capitalismo —concluye Zizek— es malo no por el «plusvalor», no por «la explotación del hombre por el hombre» sino por la religión (que siempre es sectaria) y por el nacionalismo (que siempre es racista y xenófobo) que le son ajenos (o sea ¿el egoísmo sería ajeno al capitalismo?). Más aún, si se anulasen estos «vicios» (como proponía hace siglos el iluminismo y la masonería) inmediatamente el capitalismo se convertiría en «un capitalismo bueno (ilustrado)» o sea en un «comunismo trascendental» [¿será el de China?] como el patrocinado desde la Segunda Posguerra por los omnímodos organismos supranacionales. Y ya no deberían preocuparnos —no se explica el «cómo» ni el «por qué»— las amenazas ecológicas,[46] la maldad humana, las guerras o el

[44] El «héroe-trabajador» descripto por Marx en los *Manuscritos* es reducido a un mercader fenicio, que no «trabaja», que no «transforma» que se limita a «negociar» en pos de un «nivel tolerable» [sic] de «seguridad» y «estabilidad». El proletario postmoderno, así presentado, es la viva imagen de la burocracia sindical que es un factor más de poder y de explotación.

[45] Ante esta notable confesión (que no deja de ser también postverdadera) no es de extrañar que un «*white trash*» del medio-oeste norteamericano escuche más a Donald Trump que a los apóstoles del ecologismo apocalíptico (Zizek) o del optimismo ingenuo (Serres) o las mil y una variantes de post-religión y post-política.

[46] Por otra parte, más allá de la eventual veracidad de las predicciones ecologistas, es claro que se elude totalmente la advertencia acerca de los potenciales costos de la reducción del capitalismo, si es que esto fuese posible. ¿Cómo se compatibiliza tal vuelta a la pre-modernidad con una sociedad hedonista, individualista, inmanentista y consumista? ¿Se entiende, por ejemplo, lo que implicaría, abandonar los aires acondicionados? ¿Los automóviles, la refrigeración de los alimentos o la industria farmacéutica tan elogiada por Serres? Ver, además, las propuestas de la Carta Encíclica *Laudato si'* del papa Bergoglio en

hambre. Es decir —repitiendo a Serres— se anuncia el advenimiento de una «edad dulce» a pesar de que no lo parezca.

Pero, precisamente, entre Serres y Zizek permanece un vacío atroz, en el que miles de millones de personas —como rebaño sin pastor— quedan a merced de las fauces de discursos confusos y contradictorios, distraídos de la única opción posible que asegurará la supervivencia del capitalismo tardío sin necesidad de modificarlo, opción de la que ya nadie habla[47] pero sobre la cual se ha

particular las propuestas «para el cuidado de la casa común» (24.05.2015: §5: 44). Por ello es interesante la definición dada por Umberto Eco al definir al Papa no como un «jesuita argentino sino paraguayo» en busca de la utopía jesuita del «santo experimento paternalista» de las reducciones guaraníticas del siglo XVII (*L'Espresso*, 31.07.2013: 88; in 2016).

[47] Véanse por ejemplo los 22 números del *Correo de la Unesco* de los años 1973 y 1974 (Paris: Ediciones de la Unesco) que insistentemente pregonaban sobre los riesgos del crecimiento de la población y de la necesidad de su control. Ver, por ejemplo, los ejemplares: «Para que la tierra no se consuma» (enero 1973); «¿Y mañana cuántos?» (mayo 1974); y «Año mundial de la población» (julio-agosto 1974). Entre las notas generales, presentes todos los meses restantes (en los que se presentaban otras temáticas fundamentales como las minorías culturales, la descolonización de África, el origen del hombre, el arte contemporáneo) eran frecuentes los artículos editoriales que insistentemente pregonaban por «un mundo sin fronteras» [sic] y por «un nuevo orden económico mundial globalizado» [sic]. Otros números de estos años trataban ciertos temas también significativos, que demuestran claramente que ya en esos años se estaba delineando una nueva agenda mundial —para bien o para mal— en acto en la actualidad y patrocinada por la misma ONU y otros organismos transnacionales dependientes o solidarios (como el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial y ahora la Unión Europea y el Banco Central Europeo). Lo confirma números tales como: «El rompecabezas de la droga» (mayo 1973); «La vida privada en peligro» (julio 1973); «Predecir y cambiar el tiempo» (agosto-septiembre 1973); «Lo que el sol nos promete: las energías renovables» (enero 1974) y gran cantidad de números que de un modo u otro postulaban una teoría performativa *in nuce* de multiculturalismo activo y antinacionalista. Se detecta siempre la misma estructura narrativa: a) se presenta el problema con aparente imparcialidad señalando el hecho; b) se publican artículos con tesis diametralmente opuestas; c) para luego concluir más o menos tácitamente que son *problemas ya sin solución* (por ejemplo la difusión del consumo de drogas o el cambio climático o la internacionalización de la economía) por lo que se imponen forzosamente opciones extremas o supuestamente no deseadas (por ejemplo, «aceptar el consumo de drogas»; «cambiar la matriz energética», etcétera); d) concluyendo siempre en postular como única solución posible la drástica e irreversible disminución de la población estableciéndose una clara *deadline*: como máximo para fines del siglo XXII (luego de alcanzar un pico máximo de 12.000 millones en el 2120) a fin de retrotraer la población a su punto de equilibrio óptimo (*i.e.* 1300 millones como en 1850). Volvemos a repetir lo que afirmamos reiteradamente a lo largo de este ensayo: más allá de las opiniones personales o de la veracidad o no de tales predicciones, lo que nos interesa explicitar aquí es un *programa narrativo implícito* cada vez más performativo y actualmente en acto.

pregonado por décadas: *la drástica y rápida reducción de la población mundial, único modo de compatibilizar consumo, sustentabilidad y capital*. El «cómo», el «quiénes» y el «cuánto» de tal reducción es la única y no menor incógnita de la que no se habla obviamente.

c) Kákista líquida.[48] Para «explicar», «dar cuenta de» e incluso *justificar* este estado de cosas, hace ya años Zygmunt Bauman postuló el exitoso (editorialmente) término teórico «vida líquida».[49] Como todo en la postmodernidad, a medio camino entre la legitimación y la consolación pacificadora. Su tesis postula que en la sociedad actual todo es «líquido». Las condiciones de vida y de acción y las estrategias de respuesta se modifican con tal celeridad que no pueden consolidarse ni traducirse «en hábitos y costumbres estables» [sic]:

> Nuestro mundo avanza a un ritmo vertiginoso pero sin rumbo, cambia compulsivamente, pero sin consistencia. No hay tiempo para que las cosas echen raíces. La precariedad es el signo —y el sino— de nuestro tiempo. Siempre hay que estar empezando y terminando. Pareciera que el imperativo categórico fuera estar poniéndose al día constantemente. Las cosas se adquieren y se desechan con una celeridad compulsiva. Las capacidades se tornan discapacidades en un abrir y cerrar de ojos. La apelación a la experiencia es signo de decrepitud. Se impone la velocidad frente a la duración, la aceleración frente a la eternidad, la novedad frente a la tradición, el consumismo frente a la ciudadanía:[50] *El consumidor es enemigo del ciudadano*. Hemos pasado del miedo al cambio al miedo al estancamiento (Bauman (2008): 166).

La vida líquida se caracteriza, por ser una

> (…) cultura del desenganche, de la discontinuidad, del olvido; una cultura que no educa en la reflexión en profundidad, ni en la actitud de búsqueda, sino en la ojeada fugaz, en *dejá vu*. No hay convicciones firmes, sólo opiniones diletantes que pueden cambiar de un día para otro, tanto en la política como en el debate intelectual. Cada vez hay menos personas

[48] En griego clásico, literalmente: «las cosas malas», «lo malo».
[49] Ver en particular (2004); (2005); (2006); (2008); (2011); (2014); (2015).
[50] O, con más contundencia, «*gattopardismo*» al decir de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958).

> dispuestas a dar su vida por algo o por alguien. Se ha pasado de la figura del mártir a la del héroe como camino más rápido para conseguir celebridad (Bauman 2008: 57-8).

El martirio significa solidarizarse con «un colectivo al que la mayoría discrimina, humilla, ridiculiza, odia y persigue». El mártir «pone la lealtad a la verdad por encima de cualquier otro cálculo de ganancia o beneficios mundanos (materiales, tangibles, racionales y pragmáticos)» (Bauman (2008): 60). Aquí radica precisamente la diferencia entre los mártires y los héroes modernos: «Estos hacen cálculos sobre las pérdidas y las ganancias de sus acciones y esperan obtener beneficios de su sacrificio. Mientras que la muerte de los mártires es "inútil", no se entiende que pueda existir un "heroísmo inútil"» (2008: 60).

La utopía de la modernidad se ha convertido «en blanco y presa de llaneros, cazadores y tramposos solitarios: uno de los muchos trofeos de la conquista y la anexión de lo público a lo privado» (Bauman (2008): 200). Por lo que calificar a una persona, a un colectivo o a un proyecto de utópicos no es precisamente positivo. Constituye una descalificación absoluta. Se identifica con quimera, fantasmagoría, ilusión, sueño irrealizable, evasión de la realidad, renuncia a las responsabilidades del presente. Por ello, el individuo vive en permanente asedio. Cuanto más se empeña en afirmar su individualidad, más asediado se ve por la sociedad: «*La individualidad es una tarea que la propia sociedad de individuos fija para sus miembros*» (Bauman (2008):31). El auge de la individualidad supuso el debilitamiento progresivo de los lazos sociales:

> ¿En qué consiste entonces el viaje de autodescubrimiento? En una mera feria global de comercio al por mayor de recetas de individualidad. Los elementos auténticamente individuales de cada persona terminan por convertirse en moneda de uso común, en estándares sin valor. (…) Vivimos un proceso de fragmentación y de segmentación, de diversidad individual y social. Lo que exige (…) el desarrollo de un sentido de conciencia y responsabilidad sociales, la interacción con otras personas, el diálogo, la comprensión mutua, la gestión y resolución de los conflictos (Bauman (2008) 166).

E insiste, citando a Arendt en que el distanciamiento de la política y de lo público se ha convertido en la «actitud básica del individuo moderno, quien, alienado del mundo, sólo puede revelarse verdaderamente en privado y en la

intimidad de los encuentros cara a cara» (Bauman (2008):172). Es por ello que Bauman (y gran parte del progresismo ilustrado) se enfrenta a una decisión clave: ¿cuál es la posibilidad de convertir el espacio público en lugar de participación duradera, de diálogo permanente, de debate y de confrontación entre el consenso y el disenso, en vez de ámbito de encuentros fugaces y casuales? Su respuesta es hiperbólica y por ello ambigua, ya que en su opinión esa conversión sólo es posible creando un espacio público nuevo y *global*, que se traduzca en una *política planetaria adecuada*, un *escenario igualmente planetario*, un *análisis global de los problemas provocados a escala global y una responsabilidad realmente planetaria*. Ello exige reformar el tejido de las interdependencias e interacciones globales. Hiperbólica pero coherente con el discurso dominante: los males líquidos —si lo son, porque como dijimos Bauman es muy ambiguo con respecto a si son males— solo se resuelven con *globalización*; con *dimensión planetaria*: abolición de fronteras, de límites, de diferencias. *Devenir el «individuo egoísta» en un «individuo global» o sea «solidario».*

He aquí, entonces, que finalmente estamos capacitados para leer la evidencia implícita, cuidadosamente ocultada entre tantas contradicciones. *La clave de todas las claves para leer la postmodernidad y aceptarla o refutarla*. Es decir, parafraseando una tesis cara al progresismo ilustrado militante: «los problemas de la globalización se solucionan con más globalización». Es la globalización y no el capitalismo o el socialismo o la ecología la clave de la disputa. *La globalización es la verdad: el horizonte de expectativas de la posmodernidad que lo adjetiva como irreversible*. Todo lo que la habilita, viabiliza y estimula será aceptado sin exclusión ni crítica, cualquiera sea el precio, como *verdadero*. Todo intento de refutación, todo diálogo, toda replicancia será acallada por —se anticipó— una censura feroz que catalogará cualquier duda, disidencia o pregunta como «populismo», «fascismo», «xenofobia» o lo que fuere. No obstante, la esperanza se resiste a reconocer la jurisdicción «de lo que es» (la *globalización*) y a someterse al «dictamen de la realidad» (la *globalización*). Lo único que deberá hacer la globalización es explicar por qué no siguió el criterio marcado por la esperanza. Y junto a la esperanza, la apelación a la utopía: la globalización mundial y universal.[51] El mundo exterior (global) tiene que

[51] No sólo se postula una Federación de todos los países del globo sino incluso una «Federación Unida de Planetas» si eso fuese posible, tal como se propuso en la serie televisiva *Star Trek*, *non plus ultra* del globalismo en su versión universalista. La fábula narrativa no deja lugar a dudas: La Federación incluye innúmeros planetas de gran parte del Universo, se gobierna como mega-

«demostrar su inocencia ante el tribunal de la ética», no viceversa. Y por el momento no le va a ser posible demostrarla, porque dicho tribunal está sometido al asedio del mercado (global), que es el mejor ejemplo de inmoralidad (según Bauman) y el mercado de la utopía es el mercado global, con lo que contradice su propio, declamado, objeto. Es un final ficcional, literario, ni siquiera ensayístico, pero no contrastable.

¿Entonces *Vida líquida*, es una crítica o una apología del globalismo postmoderno? Es postverdadero. Es ambas cosas. El libro *Vida líquida* es, precisamente, líquido.

En este punto se nos imponen dos preguntas harto incómodas:

1) En medio de tantas y tantas palabras, épicas revolucionarias, postrevolucionarias y manifiestos: ¿Qué hay del *plusvalor*? ¿Qué de la *alienación*? ¿O de la *distribución de la riqueza*?

2) Progresistas ilustrados como Serres (integradísimo), como Zizek (apocalíptico) o como Bauman (líquidos), *¿son o se hacen*?

Preguntas que se pueden resumir en otra:

3) ¿Hasta dónde llega la (in)conciencia, la complicidad o el negacionismo?

Sin praxis significativas concretas que den sentido a la existencia no se acepta una vida o una muerte heroica. Esa nostalgia (por falsa, por imperfecta o por post-verdadera que fuere) basta para aceptar el riesgo de una vuelta atrás (desde el punto de vista del progresista) pero que para el marginal excluido y amenazado es preferible a un futuro evanescente, abstracto, acongojante y sin esperanzas máxime si se siente descartado por el sistema-mundo.[52]

---

estado federal, pero es claramente terra-centrista: el centro de la Federación —cuya capital es la ciudad de San Francisco de California— es un planeta Tierra que si bien es un único estado *multiculturalista* es claramente anglo-centrista: todos hablan un inglés devenido en *nova lingua franca* no sólo del planeta sino del universo y la cultura terráquea está asimilada casi sin excepción a la *koiné* cultural y lingüística norteamericana de la época: se consumen gaseosas, pollo frito, hamburguesas, las naves están bautizadas con nombres de próceres norteamericanos, es un multiculturalismo hegemónico e integrista que se pretende absoluto y que sólo subsidiaria y tolerantemente incluye a las culturas alienígenas si y solo si aceptan la hegemonía terráquea. Es decir no deja de ser un *Imperium*, amable pero imperial y hegemónico.

[52] Nada de esto pasó desapercibido a los comunistas democráticos europeos (los que se habían enfrentado a los estalinistas luego de combatir al nazismo) quienes consideraban que entregarse y convertirse en una izquierda amigada con el globalismo produciría «el abandono de los ideales partidarios, la ruina del pueblo y el enriquecimiento de los dirigentes». Esta

Pero lo más inquietante, metodológicamente, es la descalificación y/u omisión de los hechos no deseados, sin el menor esfuerzo por rectificar las hipótesis y los métodos de contrastación, aún a riesgo de desdecir y contradecir los propios fundamentos teóricos e ideológicos ya seculares.[53] El pueblo «retrógrado», con nostalgia por un pasado nacional (en Estados Unidos, en el Reino Unido o en Europa) excluido del consumismo (al cual, sin embargo, es esquizofrénicamente impelido) vaciado de un *éthos* común, carente de ligazones simbólicas, no puede no leer al otro como un «invasor» el cual, a su vez, no sólo es activamente evangelizador sino también militarmente beligerante).[54] Nada de lo acontecido debería asombrar.

Indicios textuales. No obstante, como se recordó insistentemente, «el texto está allí y produce sus propios efectos». Sólo se impone su lectura, *sin omitir ni obviar,*[55] reconocer como mínimo su presencia contundentemente material, aun cuando fuere marginal o residual. Incluso cuando resulte incómodo o desagradable o cuando no fuere en absoluto solidario con las aspiraciones

disputa se puso de manifiesto, por ejemplo, durante la llamada «svolta della Bolognina» (desde el 12/11/1989 al 03/02/1991) que llevó a la disolución del Partido Comunista Italiano y al abandono no sólo de sus símbolos partidarios, sino también de los postulados socialistas del viejo partido fundado por Antonio Gramsci y Palmiro Togliatti. Esta mutación del PCI está tematizada, entre otros tópicos, en el citado film de Moretti (1989).

[53] El progresismo ilustrado defensor, desde la Revolución Norteamericana de 1776 o la Francesa de 1789, de la libertad de prensa y de la voluntad popular («*Vox populi, vox Dei*»), intenta censurar los mensajes considerados «post-verdaderos» repudiando no sólo el contenido y la praxis de sus opositores políticos sino a sus secuaces (*i.e.* los votantes: «*le peuple*») que se convierte en un enemigo más.

[54] Sorpresa, justificación post-fáctica, subestimación, repudio, incluso desprecio, fueron las reacciones típicas de gran parte del periodismo ante los citados eventos electores. Véanse por ejemplo: J.P.P. [sic] "The lessons for political journalists from the presidential election of 2016", *The Economist* (14.11.2016); [citado el 24.12.2016] disponible en: <http://www.economist.com/blogs/democracyinamerica/2016/11/covering-trump-0> ; Toca, G. "Estábamos ciegos: ¿por qué no vimos venir a Donald Trump?", *EsGlobal* (10.11.2016); [citado 08.12.2016], disponible en: <https://www.esglobal.org/estabamos-ciegos-no-vimos-venir-donald-trump/>.

[55] No deja de ser metodológicamente perturbador que en la última década y no casualmente, se haya asociado la «metodología cualitativa», precisamente, a la omisión, al recorte arbitrario e intencional de la muestra o a la elección de un límite de resolución anodino o simplemente inopinado.

sostenidas.[56] Caso contrario se corre inevitablemente el riesgo de naufragar en una parodia, más que teórica carnavalesca, al no sostenerse en ninguna praxis consistente ni coherente con el objetivo declamado: *no se puede conocer no sólo lo que no fue interpretado* (con los riesgos que implique) *sino ni siquiera observado. Por ende, no hay* (no puede haber) *praxis. Sólo simulacro.*[57]

Este simulacro se evidencia al recurrir a categorías «post-verdaderas» como la «post-verdad» para dar cuenta de un estado de cosas que refutaría o por lo menos modularía la tesis sostenida sin dejar de recurrir, de ser necesario, a la severa admonición moral.[58] Otra opción sería suponer que el asombro de la *intelligentzia* contemporánea se deba simplemente (*Occam's razor* mediante) a una supina ignorancia[59] que la llevó a desconocer palmariamente claros indicios textuales, como los residuos contraculturales (y potencialmente revolucionarios)[60] que escapaban a la teoría reductiva con la que simulaban comprender la compleja historia contemporánea.[61]

---

[56] En cuyo caso se impondría el dialogo responsivo en búsqueda de alguna replicancia alternativa. Esta cuestión nos conduce directamente a la cuestión de la replicancia dialógica de M. M. Bachtin ([1997]; Mancuso 2005), lo cual excede la resistencia moral del progresismo postmoderno.

[57] Claramente la «praxis» es la acción dialógico-replicante a una interpretación. A la luz de los manuscritos éticos de Bachtin esta afirmación resulta evidente (Bachtin [1997]; Mancuso 2005).

[58] Este juego discursivo es un indicio indiscutido del afirmarse de una nueva oligarquía vertiginosamente arribista, no menos dañina que cualquiera precedente. De hecho, no hubiera habido mucho que agregar a lo ya explicado hace décadas por W. Reich (1933) y E. Fromm (1941) sobre la psicología del nazismo o de las profecías contenidas en la obra de José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1929).

[59] La izquierda europea y americana del siglo XIX y principios del siglo XX había hecho del estudio y del conocimiento el único bien en sí, nunca suficiente, nunca repudiable, jamás negativo. Por ende la conclusión forzosa es que esta pseudo-neo-izquierda «progresista» simplemente dejó de estudiar abandonándose a un cómodo decadentismo, justificada por la lábil revolución cultural sesentista y un simulacro de intelectualidad centrado en la fácil adopción de «ismos» sorprendentes o frases altisonantes, sostenido en las lecturas parciales de las cubiertas de tapas y contratapas o en discursos justificados exclusivamente «*pour épater les bourgeois*».

[60] Como taxativamente afirma Gramsci: «Un determinado momento histórico-social no es nunca homogéneo, más aún es rico de contradicciones. Este adquiere "personalidad", es un "momento" del "desarrollo" (…) ¿No es acaso igualmente "representativo" del "momento" también quien expresa los elementos "reaccionarios" y los anacrónicos?» (Gramsci [1977]: 3). Ver también Rossi-Landi 1985; Mancuso 1990.

[61] Como señaló reiteradamente Rossi-Landi (1972; 1985) la cuestión de los residuos textuales es fundamental para comprender la mistificación teórica propia del positivismo y del *pensamiento no-dialéctico*, aun cuando se autocalifique de marxista.

Tomemos por caso los versos de uno de los nuevos *poètes maudits* como el «*execrable*» Charles Bukowski, quien —con intuición visionaria— advertía sobre la *brutalidad del cambio de roles en acto en la sociedad postindustrial* y del curioso fenómeno que él mismo define como que «La esclavitud nunca fue abolida, sólo fue extendida hasta incluir a todos los colores».[62] En el poema «Giving thanks» («Dando las gracias») (1992 [2002]: 217-20) ya podía leerse:

Debo admirar
a la más abusada de las especies
humanas:
el varón blanco
norteamericano
de clase media.
(…)
nuestro varón blanco
norteamericano de clase media
nunca protesta
(…)
pero, dice el
coro políticamente correcto,
eso es porque está corriendo con
ventaja!

puede ser,
o tal vez no
todo lo que sé es
que para un escritor
es bueno y agradable
y no es quejoso
y es un buen tópico para mí
Puedo abusar de él
y pegarle
Puedo mentirle,
rebajarlo,
humillarlo en un
poema,
Puedo abusar de él
en los cuentos, novelas y
obras de teatro
y aguanta todo
sin una
queja
en nuestra muy restrictiva
sobreprotectora
sociedad
es muy bueno para un escritor
tener uno como él
(…)

el varón blanco norteamericano
de clase media
el objeto
de todos los bufones,
el payaso,
el bruto,
el espectador de tv,
el perro
el bebedor de cerveza,
el cerdo
(…)
del que se puede abusar
sin decir nada,
él sólo encenderá un cigarro
fresco
se acomodará en su
sillón y tratará de
sonreír

he aquí este
olvidado héroe!

ahora, vamos,
adelante
ódiame.

[62] Literalmente: «*Slavery was never abolished; it was only extended to include all the colors*». La cita corresponde a una carta de Charles Bukowski a su editor John Martin del 8 de diciembre de 1986. Ver Bukowski [1999]: Vol. III: 21.

El descontento profundo de inmensos sectores de la sociedad norteamericana[63] y de todo el mundo no era un secreto críptico ni irrelevante. Incluso tenía sus vates[64] y no ciertamente ignotos. *El texto estaba allí y producía sus propios efectos*, aun cuando nadie, académicamente, los leyese.[65] De hecho, los indicios

[63] Otros ejemplos no menos relevantes son Homer Jay Simpson de la serie animada *The Simpson Family* de Matt Groening y los amigos Stan Marsh, Kyle Broflovski, Eric Cartman y Kenny McCormick de la sitcom animada *South Park* (1997-2016) de Trey Parker y Matt Stone.

[64] Sigue el poema completo en inglés: «Giving thanks»: «I have to admire / that most abused of the human / species: / the white American / middle-class / male. / as a writer/ I have been criticized for/ writing unkindly of / females; / other writers have been / criticized / for writing unkindly of / Blacks, / Orientals / homosexuals, / lesbians, / Amerindians, / the aged, / the unborn / the newly / born / the lame / or the Chicanos / the Jews / the French / the Italians / the Greeks / the English / or the / whatever's. / actually, / making mild minor / sport of / or criticizing / almost any minority / group / has ruined the / careers of not only / writers but / politicians / sports commentators, / and people in / entertainment. // it is a touchy age. / everybody is on the / defensive. / you must not / speak unkindly about / us, / they say, / or / we will finish / you / off! // now for a writer, / this is grade-a / hell. / a good writer / must simply let / it all go, / regardless. // if I find a Black / or a woman / or a dog / or a cripple / or a tree / or a child / or an Oriental / individually / obnoxious / I think it is my / duty to describe / them as / such. // I often describe myself / as obnoxious, / for example. / I demand that all territories be open for / criticism! // I will not / be guilty of / treading / heavily / on the truth! // even so, / I still give everlasting / thanks / to the white American / middle-class / male / who can still be trashed and / insulted and demeaned again and / again / and no one ever protests, / and he never protests, / he just doesn't give a / damn. // but, oh, says the / politically correct / chorus, / they're just too satisfied / with their mundane / existence! // yes, some of them / are, / but not all of them. / some of them are / just as heroic / as homosexuals / and lesbians / and feminists, / and Blacks, / and all the etcetera; / and in some cases, / even more / so. / but our white American / middle-class male / never protests / when I find him / out of / order. // but, says the / politically correct chorus, / that's because / he's running the / show!// maybe, / maybe not. / all I know is / that as a writer / he's a good and fair / and uncomplaining / target / for me. / I can abuse him / and punch / him, / I can lay him / low in the / poem, / I can abuse him / in stories, novels and / screenplays, / and he'll take it all /without a / whimper./ in our very restrictive / overprotective / society / it's great for a writer / to have one such/ wide-open / playground to play / around / in.// so again here's to / the white American middle-class / male, / the butt of / all the jokes, / the clown, / the brute, / the watcher of tv,/ the dog, / the drinker of beer, / the sexist pig, / the bumbling husband, / the fat-bellied / dim-witted / nincompoop /who will take every / possible abuse / and say / nothing, / he'll just / light a fresh / cigar, / shift uncomfortably in his / chair and try to / smile. // here's to this / forgotten / hero! // now, go / ahead, / hate / me».

[65] Nótese que tras las elecciones presidenciales norteamericanas, los intelectuales, las corporaciones periodísticas y los artistas comprometidos de Hollywood, repitieron literalmente los mismos cualitativos que enumera Bukowski en su poema para referirse a los votantes de

textuales del descontento larvado, no sólo estaban en un escritor «marginal» como Bukowski sino que también circulaban masivamente en la contracultura punk incluso promocionada y amplificada por los mismos *mass-media* hegemónicos:[66]

> Rebelión blanca, una rebelión toda mía
> Rebelión blanca, quiero una rebelión
> Rebelión blanca, una rebelión toda mía
> Rebelión blanca, quiero una rebelión toda mía.
> Los negros tienen un montón de problemas
> Pero no se preocupan por tener que tirar un ladrillo
> Los blancos van a la escuela
> Donde te enseñan cómo ser obtuso
> Y todos obedecen
> Exactamente como les dicen
> Y nadie quiere ir a la cárcel.
> Todo el poder está
> en manos de los ricos (...)
> Mientras caminamos por la calle
> demasiado miedosos para intentarlo.
> (...) nadie quiere ir a la cárcel. (...)
> Rebelión blanca, yo quiero una rebelión toda mía.

El texto está ahí y produce sus propios efectos: éstos simplemente *no* fueron leídos, solamente porque refutaban las hipótesis más optimistas o más *cool*[67] de lo políticamente correcto. Indudablemente y de modo irreversible «*something*

Donald Trump y una argumentación similar justificó la derrota por el Brexit en el Reino Unido o por la fallida reforma constitucional en Italia.

[66] Canción «White Riot» del álbum *The Clash* del grupo homónimo, escrita por Joe Strummer y Mick Jones, (London: Universal Music Publishing Group, 1977). El texto completo es: "White riot - I want to riot/ White riot - a riot of my own/ White riot - I want to riot/ White riot - a riot of my own/ Black people gotta lot a problems/ But they don't mind throwing a brick/ White people go to school/ Where they teach you how to be thick./ An' everybody's doing/ Just what they're told to/ An' nobody wants/ To go to jail!/ All the power's in the hands/ Of people rich enough to buy it/ While we walk the street/ Too chicken to even try it/ Everybody's doing/ Just what they're told to/ Nobody wants/ To go to jail!/ Are you taking over/ Or are you taking orders? Are you going backwards/ Or are you going forwards?"

[67] Se insiste en un punto que debería resultar obvio: la cita no implica que concordemos con la argumentación de Bukowski o *The Clash*. Solamente se señala que los indicios estaban y que fueron ignorados, por una suma de causas pero ninguna inocente.

changed» pero no en 2016 con la «oportuna» validación de *post-truth* como palabra del año (contemporáneamente a las derrotas electorales del progresismo mundial), sino décadas antes aun cuando no se quisiese advertir.

Hay dos formas de olvido-mentira: el directo (o literal) y el indirecto (o mistificado). Los que señalan Bukowski o *The Clash* son olvidos simples, directos: se obvia e ignora lo repudiado; se lo pierde en la indiferencia, se lo minimiza radicalmente con la infantil esperanza de su disolución merced a la no-difusión.[68]

Pero también está el olvido de la mistificación (*in-strictu sensu)* post-verdadera. Es decir, corrigiendo la definición del *Oxford Dictionary*, no es «la creencia basada en lo emotivo» (pues salvo que se sea un realista absoluto e inocente —muy, muy inocente— nadie puede pensar seriamente que la «verdad» exista como categoría puramente lógica y desapasionada, pura y abstracta) sino la «creencia empecinada» en la que aun cuando los hechos —en sentido lato— refutan una y otra vez lo afirmado, se la acepta: a) por *redundancia*; b) por omisión flagrante de análisis lógico y c) por falta de contrastación factico-empírica.[69]

O sea, desde nuestro punto de vista, no es postverdadera la creencia de los «*white trush*» sino la omisión de los progresistas que no aceptan el diálogo con la disidencia. O, dicho de una manera más sutil y abstracta, la postverdad es la consecuencia de no haber comprendido adecuadamente lo que el neo-marxismo[70] llamó por comodidad y absoluta limitación teórica, «la sobre-determinación». Entender la multi-causalidad como determinante de todo fenómeno, sólo puede llevar a concluir que su aceptación o no, depende de complejos mecanismos de verificación y contrastación no sólo racionales ni lineales. No se debería hablar entonces de «post-verdad» sino de «efecto de post-verdad» así como se habla de «efecto de realidad» (Barthes 1968) que es propio de *una a-sistematicidad y de una no-exhaustividad teórica, típica de la*

[68] Técnica ya advertida por Platón en *La Republica* (particularmente el libro II), donde se trata el tema de la verdad, la mentira y la conveniencia o no de la censura. No está de más recordar la advertencia de Gramsci de que ninguna hegemonía nunca es ni homogénea ni absoluta (Gramsci [1975]). ¿No es que los progresistas son gramscianos? ¿Cómo lo omitieron?

[69] Vista así la post-verdad repite, no casualmente, el esquema narratológico del mito urbano.

[70] Con la única excepción de Antonio Gramsci y solo parcialmente de Althusser 1996. La bibliografía directa o indirectamente relacionada a la cuestión es amplia y variada, ver como muestra: Todorov 1989; 1991a; 1991b; Coletti 1977; 1980; Habermas 1973; 1976; Derrida 1993; 1996; Schaff (1997).

fragmentariedad postmoderna, de la contrastación «líquida» que a) confunde lo cuantitativo con una simple adición lineal (sumatoria) y repetitiva de lo mismo y; b) no comprende lo cualitativo como *una metonimia de lo fáctico*.

O sea, dicho de una manera aún más simple: una sociedad «cae» en la «postverdad» y sus «iluminados» se asombran de ello, *si y solo si* los aventureros y los ignorantes controlan, regulan y explotan los medios de expresión, todos ellos, en una *iteración* redundante e infinita con intenciones oligárquicas. No es la dimensión emotiva la que define la post-verdad sino la persistencia en el error (*i.e.* la no-contrastación) máxime cuando se refiere a proposiciones contrastables, empírica y no-metafísicas. Verificables y en nada interpretables. *La postverdad no es una interpretación alternativa (inevitable, deseable) sino la consecuencia de una palmaria no-contrastación*.

Luego, esta «imprecisión» epistémico - metodológica se completa oportunamente con:

> a) la *falsificación cuantitativa* del pasado y no sólo del presente (*i.e.* se cambia el dato);[71]
>
> b) la brutal *reducción* que lleva a postular lo *cualitativo* como recorte arbitrario e interesado de la muestra según los propios intereses (interés bruto en sentido vulgar y lato); y
>
> c) la consecuente *confusión* de lo «*cuantitativo como mucho cualitativo»* e, inversamente, de lo «*cualitativo como poco cuantitativo»* (se ignora, el espesor metonímico, metafórico y abductivo de la cualidad) típica reducción de la llamada «inducción de las gallinas».

A esta desprolijidad absolutamente inconsistente, el progresismo neo-ilustrado la contrabandea como «neo-marxismo»; «postcomunismo»; «postmodernidad»; «apertura»;[72] «superación de las ideologías»; «vida líquida»; «fin de la historia»; «fin de los grandes relatos», «pensamiento débil», «postcolonialismo», «crítica *queer*», etcétera[73] e incluso (¡en el colmo de la audacia!) «dar cuenta de la

[71] Remitimos nuevamente a las novelas ya citadas de Orwell y de Huxley y al teórico (hipotextual) de la «postverdad», Edward Bernays-Freud.

[72] Se aclara que muchos de los términos teóricos aquí enumerados son absolutamente insustituibles y totalmente positivos en nuestra opinión, como «apertura». Lo que aquí se señala es su difusión carnavalesca y paródica como eslóganes superficiales y retóricos.

[73] Nuevamente se aclara que estas afirmaciones no implican necesariamente despachar sin más los logros o al menos las agudas observaciones de la post-modernidad, de la deconstrucción o

sobredeterminación mediante la aceptación de la multicausalidad». Éticamente, podríamos simplificarlo con una cita contundente en su simplicidad: la conocida «*mala fe*» sartreana.

Efectos no deseados de nuestras prácticas o de cómo ganar una guerra a cualquier precio. Un fenómeno que venimos constatando en los últimos años es lo que podríamos llamar el «síndrome del arrepentimiento» (Mancuso 2016; Steiner 2016), síntoma que ratificaría la «insoportable levedad del ser» postmoderno.

De hecho, ya Skinner nos había advertido (1971) —siguiendo reflexiones centrales de Ch. S. Peirce— que la tragedia humana podría sintetizarse precisamente en la imposibilidad de predecir no digamos todas sino algunas de las principales consecuencias de nuestros actos. Esta observación nos permitirá colegirla con otra praxis humana y muy particularmente postmoderna: el uso y abuso del doble estándar evaluativo, en gran medida «causa determinante» de la post-verdad.

Christopher Lasch publicó ya en 1977 un libro que a la luz de lo acontecido resulta significativo y en algunos aspectos premonitorio: *Refugio de un mundo despiadado*. Este libro se continuará, dos años después, con *La cultura del narcisismo* (1979)[74] que se completará con *La revolución de las elites y la traición a la democracia* (1994) en el que corrige parcialmente la tesis de Ortega y Gasset al sostener que la democracia no está amenazada por las masas volubles («populistas») sino por «las élites compuestas por los gerentes, los universitarios, los periodistas, los funcionarios que la usan para su propio provecho desnaturalizándola», especialmente cuando dicen representar a las masas desfavorecidas.

Según Lasch, entonces, luego de un prefacio en el que cae en todos los lugares comunes del progresismo (en el que se define como de «extrema izquierda») se defiende de los ataques virulentos de esa misma izquierda que lo considera

del posestructuralismo, de ciertas meditaciones post- o neo-marxistas (o, mejor, materialistas históricas), sino que bajos estos motes se esconden asesinos seriales del pensamiento.

[74] Donde estudia el individualismo y hedonismo de la cultura narcisista (*i.e*. postmoderna) que se resume en el apotegma: «si actúas pensando únicamente en ti, estás haciendo el bien», cuyo modelo a seguir es el del «emprendedor» o «manager» exitoso —preferentemente digital, informático— que piensa únicamente en sus propios intereses, cueste lo que cueste socialmente y a pesar de cualquier campaña propagandista en contrario.

«maravillosamente reaccionario» [sic][75] para luego centrarse en el objetivo principal de su libro, una rigurosísima crítica a las pretensiones (no sólo epistemológicas sino también éticas) de la ciencia social moderna.

Inicialmente afirma que los diversos «ismos» de la nueva izquierda (por ejemplo «el *feminismo* como el *radicalismo cultural* de la década de 1960 que le dio origen,[76] son simplemente *ecos de la cultura que dicen criticar*» (1977: 18)) no comprendieron en lo más mínimo el rol de «la familia como organizador de la comunidad» y que cualquier acción que la lesione será fatal para la cultura[77] hasta el punto que:

> (…) la ciencia social moderna al sostener que el principio de interdependencia gobierna toda la sociedad actual, tergiversa la socialización de la reproducción [de la especie], mediante la expropiación de la crianza del niño por parte del Estado y de las profesiones relacionadas con la salud y el bienestar, por ello niega que son los hombres los que hacen su propia historia y realizan los cambios sociales, aun en condiciones que no eligen y a veces con resultados opuestos a los deseados (Lasch 1977: 21).

En realidad el mundo moderno se inmiscuye en todo y destruye la privacidad. La ética del trabajo, alimentada en la familia nuclear, cede el paso a una *ética de*

[75] Recordemos que el año 19797 era el ápice de la Guerra Fría, con una URSS en decadencia irrefrenable, con una socialdemocracia confundida y atemorizada y con un euro-comunismo «deliberativo». En ese contexto, ¿qué significaría ser «maravillosamente reaccionario» y qué «ultraizquierda»? Reconstruir las connotaciones resulta fundamental aunque difícil y oscuro. Solo podremos inferir algunas conclusiones a partir de los síntomas textuales que indicaremos. Ahora bien, podemos señalar aquí otro caso de doble estándar: Lasch fue calificado como «reaccionario» por la izquierda a la que él dice pertenecer por exponer lo que aquí expone con cierta solvencia técnica y con graves acusaciones al sistema-mundo; no obstante, un autor como Hani Ramadan (2015) que propone —como mínimo— una vuelta *in toto* a la familia patriarcal y teocéntrica islámica del siglo VIII no sólo es aceptado sino elogiado por esa misma izquierda que en 1979 criticaba a Lasch por exponer la razón de ser y los supuestos beneficios culturales de la familia nuclear en su contexto específico.

[76] Ver por ejemplo: Moi 1985; Solanas 1968; Deepwell 1995; Mignolo 2005a; 2005b.

[77] En nuestra opinión Lasch replica (contesta) dialógicamente la tesis David Cooper 1971; 1974.

la supervivencia[78] y de la *gratificación inmediata* que incentiva el individualismo y el hedonismo.

Luego, glosa y repite la tesis de Max Weber referida al matrimonio, reiterando e insistiendo en las conocidas conexiones entre protestantismo y capitalismo, los cuales —con su repudio de las virtudes monásticas de pobreza y castidad— se ensalza

> (…) un nuevo concepto de casamiento basado en la prudencia y la previsión [interés] que van de la mano con el nuevo valor de la *acumulación del capital*. El matrimonio dejó de ser un acuerdo entre los padres o las familias. Se dejó de lado el matrimonio arreglado [en defensa del linaje] en nombre de un nuevo concepto de familia como refugio frente a un mundo comercial e industrial, altamente competitivo y frecuentemente brutal. Marido y mujer, según esta ideología, encontraría solaz y renovación espiritual en la compañía mutua. Por ello, *con la revolución industrial el hogar dejó de ser el centro de producción, la mujer dejó de trabajar para dedicarse a la crianza de los hijos y ser ángel consolador de su marido*. *Es en la era industrial, en el victorianismo y no antes, que la mujer resultará sometida a su marido* (Lasch 1977: 22).

Luego, esta mutación social profunda se relaciona con otra, de tipo simbólico y organizativo: si a comienzos de la edad moderna (siglo XV) la iglesia o la catedral constituían el centro simbólico de la sociedad, en el siglo XIX el poder legislativo (el parlamento) ocupó su lugar y, en la postmodernidad el hospital. Por ello, según Lasch, con la medicalización de la sociedad, las personas comenzaron a equiparar las desviaciones no con el delito (mucho menos con el pecado) sino con la enfermedad, y la jurisprudencia médica reemplazó la forma judicial más antigua destinada a proteger los derechos privados. Con el surgimiento de las profesiones asistenciales (terapeutas de todo tipo) durante las tres primeras décadas del siglo XX, la sociedad invadió a la familia y tomó a su cargo muchas de sus funciones seculares:

> La psiquiatría/psicología se ha transformado en la sucesora moderna de la religión, pues ahora los psiquiatras no sólo tratan a los pacientes sino que

[78] Una ilustración del síndrome de soledad postmoderna y de la hostilidad de lo exterior se tematiza en el film de Peter Greenaway, *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* de 1989 (London-Paris: Elsevier-Vendex).

> proponen cambiar los patrones culturales para difundir el nuevo credo del *relativismo*, la tolerancia, el crecimiento personal y la madurez psíquica. El cura [y la cura] de almas cedió el paso a la higiene mental; la búsqueda de la salvación a la paz emocional y la guerra contra el mal a la guerra contra la ansiedad. Ahora la opinión esclarecida se identifica con la medicalización de la sociedad:[79] la autoridad de los padres, los curas y los legisladores, resulta condenada como expresión de desacreditadas formas de disciplina autoritarias y supersticiosas [o sea, «post-verdaderas»], y su autoridad es sustituida por la de los médicos y psiquiatras [autoridades positivas, verdaderas]. La amistad entre padres e hijos se alza como la nueva religión y la socialización como terapia[80] (Lasch 1977: 24).

Lo central en este punto, para Lasch, es que como compensación de la invasión del Estado en la *privacy*[81] —aunque se declame lo contrario— se enmascara en la «verdad» de tal intervención (la objetividad de la ciencia) pero se estimula simultáneamente el hedonismo individualista el que puede entrar en contradicción con el «sanitarismo objetivo» teniendo ambos una y sólo una única justificación: el *consumo*.[82] Incluso, agregaríamos nosotros, el *consumo médico, incluso inútil y suntuario*. El mismo que tanto elogia, en su universalización, Serres y su apología de la OMS.

Acto seguido Lasch entra de lleno en el núcleo duro de su polémica, de una actualidad apabullante: propone un agudo y extenso revisionismo sociológico contemporáneo a partir del análisis crítico de ciertas conductas activamente promocionadas por la «pseudociencia» sociológica postmoderna, las que

confluyen todas en la erosión de la familia nuclear.[83] En otras palabras acusa a la sociología actual de militar a favor de la imposición de un nuevo modelo

[79] Que tanto entusiasma a Michel Serres.

[80] *In media res* Lasch realiza una pequeña historia de la sociología norteamericana desde Pitirim Sorokin hasta Talcott Parsons, así como de la sociología heterodoxa con Carl Zimmermann, Willard Waller y Thorsein Veblen, de los que Lasch se siente más próximo, muy particularmente de este último y su libro *Teoría de la clase ociosa* (1899).

[81] No podemos no remitir nuevamente a Orwell 1949.

[82] En la obra de Lasch [1932-1994] se pueden señalar dos influencias fundamentales: el marxismo y pensadores anárquicos como Guy Debord y Cornelius Castoriadis. En este último se podrían encontrar respuestas alternativas a las problemáticas que nos ocupan en esta sede (Castoriadis 1969, 1973, 1975).

[83] A saber: a) el redescubrimiento de la familia extensa; b) el restablecimiento del amor romántico y, c) un amplio ataque a la familia nuclear como fuente y causa de todo lo patológico de la sociedad contemporánea.

cultural post-familiar justificado, no en una legítima praxis política, sino contrabandeada como «ciencia positiva». Por ello, en el capítulo final («La autoridad y la familia: ley y orden en una sociedad permisiva») resume la tesis central de su obra:[84] la sociología postmoderna boicotea el modelo de familia-refugio de la domesticación burguesa, justificando teóricamente a una multiplicidad de activistas como «las feministas, los defensores de la moderación, los reformistas de la educación, los sacerdotes liberales, los penalistas garantistas, los terapeutas, los burócratas sociales y los médicos». Todos ellos constituyen la *intelligentzia* de la nueva ideología de la familia y de la nueva religión de la salud. Luego, la proliferación del asesoramiento médico y psiquiátrico, debilita la ya vacilante confianza de los padres en sí mismos y la familia lucha por adaptarse al ideal impuesto desde afuera por el conocimiento «verdadero y positivo» implosionando. Así los padres derivan mayormente su responsabilidad en los terapeutas o en los pares del niño. La ausencia del padre,[85] rasgo estructural de la familia norteamericana, hace que el niño sin autoridad proyecte los impulsos prohibidos hacia afuera y termine transformado el mundo en una pesadilla. El hombre (varón y mujer) moderno se enfrenta al mundo sin la protección de las pasadas formas de paternalismo y maternalismo clásico y otras formas sustitutas o subsidiarias más o menos benévolas, siendo por tanto *incapaz de internalizar la autoridad*, a la cual vive como inevitablemente malévola por causa del padre ausente o escindido por la «alienación paternal». Lo que una vez fue orden ahora es caos perpetuo, quedando a merced de los oportunistas políticos.

Por ello, *la ley separada del concepto de justicia se convierte sólo en un instrumento mediante el cual las autoridades imponen obediencia*. Así el funcionario que tolera una transgresión (en nombre del garantismo) coloca al delincuente en deuda con él y expone al transgresor al chantaje: la corrupción es una forma sutil de control social de la masa «corrompida» por los mismos males que el poder provoca e incita.[86] Esta masa, literalmente descastada, depende de ahora en más de la discrecionalidad y benevolencia del gobernante. El ciudadano se reduce a cliente quedando, *sine die*, a disposición del tribuno de

[84] Que resulta de sumo interés precisamente por el espesor polémico que conlleva. Ver también Lasch 1997.

[85] Varón o figura simbólica sustituta. La influencia freudiana en este punto, es evidente.

[86] Esta dialéctica perversa se verifica perfectamente en la perversa cuestión de la penalización-despenalización del consumo de drogas ilegales.

la plebe y sustraído a la potestad de sus jueces naturales, los cuales, como toda institución, resulta disecada y vaciada de autoridad. *Republica morta est*.

Esta conclusión, además, puede ser extendida —de modo análogo— para leer diversamente uno de los temas más inquietantes de la actualidad, tabú indecostruible del progresismo mundialista y *leit-motiv* del populismo nacionalista reactivo: el de los flujos migratorios hacia los centros de las economías centrales del G20:[87] contrariamente a lo afirmado no es del todo claro que las mareas migratorias sean prioritaria o mayoritariamente prófugos de guerras, persecuciones y miseria. En gran medida es una migración económica pero no debida al hambre extremo sino al deseo de consumo, *suntuario, educativo y sanitario*:

> (…) los datos muestran que frecuentemente parten en su mayoría individuos relativamente prósperos deseosos de mejorar su propia situación económica, personas que pueden pagar cifras elevadísimas para viajar ilegalmente a Europa y evitar así los programas migratorios legales de la Unión Europea (…) como por ejemplo de Senegal o Ghana, sin conflictos, con buen crecimiento económico (…) los motivos económicos [entendido como fuga de miserables] no explican migraciones de cientos de miles de personas (…) así como tampoco explican los supuestos beneficios económicos de aceptarlos masivamente (…) (Fontana 2016: 9).

Por el contrario, amén de posibles e irreversibles consecuencias geopolíticas y sociales no debidamente cuantificadas, lo más probable será la quiebra definitiva del estado de bienestar socialdemócrata y el hundimiento de las condiciones de empleo de las economías más y mejor reguladas del mundo —las de Europa Occidental— y la imposición *manu militari* de la precarización y pauperización laboral (como ya ocurrió por otra parte en Sudamérica, entre 1880-1930). Son, en gran medida, migraciones que lo que hacen es *extender el mercado global de consumo a millones de personas que estaban excluidos del mercado de consumo (suntuario)*, supuestamente tan criticado por el progresismo mundialista, agravando en consecuencia las condiciones de producción que se propone evitar y el deterioro ecológico. Nada tienen de «fenómenos espontáneos» aunque sí causas absolutamente variadas y a veces contradictorias:

[87] Es decir, hacia los Estados Unidos, Europa Occidental, Australia, Argentina y en menor medida Sudáfrica.

> Creo que casi ninguna de estas explicaciones sea realmente sostenible para explicar el fenómeno en su totalidad. Una serie de consideraciones y reflexiones permite imaginar que dicho fenómeno, más que explicable mediante análisis técnicos y valoraciones económicas, haya sido previsto y querido para modificar la estructura social y religiosa de nuestra civilización, en la práctica para redimensionar el catolicismo (religión absolutista, fundamentalista y dogmática) [según la opinión de la cultura "*politically correct*" hoy hegemónica] en el mundo global que pretende culturas homogéneas y, quizás, una sola religión universal, una religión muy laica, tipo luteranismo o, mejor aún, una religión muy gnóstica, tipo el ambientalismo (Gotti Tedeschi 2016:21).

En efecto,

> (…) el Nuevo Orden Mundial, que tuvo su centro ideológico imperial en la administración de Obama/Clinton y en la ONU, impuso en estos años, además de la *deregulation* económica, la *deregulation* ética y antropológica para barrer la identidad y reducir a todo y todos a individuo consumador; impuso una fanática "religión ambientalista", la permisividad absoluta con el islam (con la prohibición obamiana de hablar de un «terrorismo islámico» siempre respetada por el papa Bergoglio) y la lectura en clave positiva de la mareas migratorias, como fenómenos que hay que favorecer de todos los modos posibles. Viéndolo de cerca, son exactamente estos los pilares ideológicos de todo el pontificado de papa Bergoglio, iniciado precisamente en la época de Obama.[88]

Esta cuestión, que sintetiza posiblemente toda la disputa en torno a la postverdad (de «unos» y de «otros») muestra claramente cómo los globalistas apelan a una argumentación postverdadera al imposibilitar la discusión racional en torno a los fenómenos migratorios masivos, así como los que reaccionan ante dicho fenómenos obviamente también recurren a la misma técnica argumentativa y (pseudo)contrastiva de corte esencialista y eminentemente *economicista*. Lo cierto es que el capitalismo tardío mediante esta aparente disputa lo que está imponiendo irreversiblemente es la aceptación de un

[88] Socci, A. "N ei discorsi del Papa al posto di Gesu spuntano I profughi", *Libero*, 20.02.2017: 30-33.

hipermercado católico[89] literalmente global, basado en el consumo irrestricto, que a hechos consumados, será (o esperan sea) irreversible.

¿Qué hacer? La pregunta de Lenin (1902 [1981]) truena trágicamente en nuestro presente. Así como su admonición de que «el izquierdismo [¿progresismo?] es la enfermedad infantil del comunismo» (Lenin 1920 [1978]). ¿O deberíamos decir, del *consumismo*? El *lapsus linguae* es tentador: *el izquierdismo es la enfermedad infantil del consumismo*. Más aún, su condición de posibilidad.

Imaginemos un «ricorso» a Giambattista Vico[90] de quien —parcialmente— se derivan algunos fundamentos de la dialéctica hegeliana y marxista.[91] La teoría social de Vico es una refutación, *avant la lettre*, del mayor publicista postmoderno, Francis Fukujama y su tesis del fin de la historia (1992). Lo reseñado (postverdad o sea: mareas migratorias «espontáneas» de refugiados que buscan más consumo; hipermercado consumista global; consecuencias no deseadas o contrarias a lo declamado cualquiera sea la propuesta; socialistas serviles al capitalismo; capitalistas que promueven socialistas para lanzarlos contra el enemigo común; neo-nacionalistas pro-capitalistas; críticos sociales que concluyen que no hay nada que criticar; líderes religiosos que postulan la post-religión y tantas otras e infinitas aparentes contradicciones) no indica irrefutablemente que *la cultura actual no es que vaya a cambiar sino que ya ha cambiado profundamente y que además ya estaba todo anunciado*, por lo que de nada vale asombrarse a riesgo de confesarse orate, negacionista o cómplice.

Se impone recordar que la historia no sigue en absoluto un progreso lineal, sino que es un proceso de «eventos magníficos y progresivos»,[92] no es un proceso que vaya hacia un fin ni un destino prestablecido. Por el contrario, la historia procede por «idas y vueltas» («*corsi e ricorsi*») por lo que sabe de

[89] Recordar que «católico» significa «universal». A este primer sentido se remite aquí. Inicialmente al menos.

[90] Se remite a Marx [1953]: 389; Lukács (1960): 448; 711; 754.

[91] Así como el progresismo —se dice— se derivaría de Gramsci. El problema es que estas genealogías muchas veces resultan parcialmente inconsistentes pues parecen inspiradas no en la lectura crítica de las obras remitidas sino en una lectura rápida de las sobrecubiertas de los libros.

[92] En palabras de Vico: «magnifiche sorti e progressive» (1725, 1744, [1983]: Libro II, Sezione II, Cap. 2, 345)

interrupciones, inversiones o repeticiones que la «desvían continuamente de su incierto destino». Más allá de nuestras previsiones o deseos, la historia, tarde o temprano, siempre nos desmentirá.

Vico había distinguido tres épocas, tres edades de la humanidad como metonimia del decurso dialéctico de la historia:

a) la primera, es la *edad del sentido* («*senso*») es decir de lo «sacro», del «mito», de la revelación primigenia en la que todo se explica mediante la referencia a la divinidad pero en su faz «antropomórfica». Por lo tanto, como proyección de lo humano en lo eterno, esta edad incluye también su dimensión violenta y bárbara y sus consecuencias forzosas, como la guerra de las religiones: derramamientos de sangre, violencia y luchas en nombre de Dios que está en el lugar del hombre como proyección del hombre mismo.

b) En segundo lugar, a la edad del sentido, sigue la *edad de la fantasía*: era de héroes, de empresas formidables, en la que se fundan y construyen ciudades, germen de los estados nacionales.

c) Y finalmente, la *edad de la razón*, la época de las repúblicas libres, del diálogo, de un cierto cosmopolitismo, de la expansión y de la unidad.

Ahora bien, estas tres épocas no son lineales, es decir no son en rigor «eras» o «edades» que se suceden alternativamente sino más bien tres modelos de «posibilidades constructivas» de la cultura humana, complementarios que pueden sucederse o convivir en una misma época en una o en varias regiones del globo. Formas o estructuras constructivas que nunca son idénticas sino tendenciales y que buscan ser hegemónicas aunque nunca absolutas. «Sentido», «fantasía» y «razón» se suceden, se mezclan y alternan en un «*corso e ricorso*», en un «ida y vuelta» ni absoluto ni definitivo.

El «*retornar*» se da bajo nuevas formas o ropajes superficiales que reproducen lo fundamental de la estructura, un resurgir siempre cíclico y siempre novedoso. Un eterno retorno de lo (casi) igual, de lo mismo-diverso, *como-si* se repitiesen los mismos eventos que no son los mismos. El «*ricorso*», el retornar, el resurgir, es una aproximación y una inevitable traición (como todo lenguaje): los eventos nunca son idénticos, pueden presentar un aire de familia pero nunca identidad, lo que no implica tampoco un extrañamiento absoluto.

Aplicado a nuestro presente, rápidamente podemos verificar que en efecto vivimos desde 1945 una época de la «razón», un disminuir paulatino de las

guerras masivas, una época del afirmarse de las repúblicas (democracias liberales y sociales) que aspiraron a un abstracto ideal cosmopolita, progresiva y parcialmente realizado.

Una máxima gramsciana, de raíz claramente viquiana, advierte que «ninguna hegemonía es ni homogénea ni absoluta»: tampoco la de la globalización y no hay nada, absolutamente nada que se pueda hacer para impedirlo. Como tampoco se podrá —ni ahora ni nunca— impedir el resurgir de las religiones o de los estados nacionales o de los imperios. En la historia no hay dogmas, no hay absolutismos, solo tendencias que rápidamente se pueden desvanecer o debilitar ante el «*ricorso*» de lo *quasi*-idéntico.

Por eso, en rigor, no hay «ocaso de…» (ni de los «estados nacionales» ni de la «globalización») tan sólo el reconocimiento de nuestra limitación y de nuestra vulnerabilidad, como individuos, como colectivo y como especie: toda construcción antes o después, se derrumba. Por otra parte, los ideales de la «razón» no son superiores a los ideales del «sentido» ni de la «fantasía», también porque la razón no está exenta de debilidades, como la corrupción o la hipocresía. Repetimos, *no son modelos sucesivos* (como creyeron el Iluminismo y su hijo legítimo, el Positivismo) sino principios constructivos imponderables, complementarios y alternativos. El mundo puede modelizarse como un *Imperium* y un *universum* y por ende como un *mundus* (sometido a la *pax romana,* a la *pax hispanica o pax americana)* pero nunca deja de ser y de comportarse como un *pluriversum*.

Por ello, en gran parte de Oriente, están retornando (posiblemente nunca se habían ido) los dioses con toda la furia de las más arcaicas de las épocas e invaden un Occidente disecado por el sueño de la razón absoluta y la comodidad hedonista. Pero en ese Occidente (donde volvió a correr sangre provocada por causas exógenas, arcaicas, «superadas») retorna la fantasía, de los que para bien o para mal vuelven a soñar con la reconstrucción de nuevos espacios colectivos (los estados nacionales) no de su simple repetición se entiende, sino de un nuevo inicio.[93]

[93] Por eso estos nuevos estados nacionales —como pasó infinidad de veces en el pasado— no necesariamente serán idénticos a los «superados». El Reino Unido de la Brexit podría no incluir a Escocia; la España futura podría dividirse como durante la ocupación arábiga y la unitaria Francia podría separarse entre una iluminista y una islámica… o lo que la historia permita. Nada es irrevocable ni indefinido, todo es efímero, más allá de cualquier fetichismo.

Final del juego. Ahora bien, en este punto es legítimo formularse una cuestión inquietante.

¿Qué tienen en común los partidos socialdemócratas europeos, la facción clintoniano-obamiana del Partido Demócrata norteamericano, el socialismo del siglo XXI, el pobrismo gnóstico post-católico y los organismos supranacionales con el capitalismo financiero post-neoliberal?

Las respuestas podrían ser variadas y relativamente consistentes (materialismo, inmanentismo, güelfismo, fetichismo, oportunismo, etcétera) pero —parafraseando a Jorge Luis Borges— podríamos afirmar que no los une el amor sino el espanto:[94] es decir, *el absoluto repudio por los estados nacionales, la idiosincrasia, la libertad (¡sí, la libertad!) y la legítima objeción de conciencia*.

También podríamos explicitar una cuestión muy delicada que queda pendiente: ¿qué hay del terrorismo islámico?[95]

Posibles respuestas alternativas, complementarias, no contradictorias, nos permiten inferir que:

a) es una consecuencia no deseada del proceso iniciado por los colectivos hegemónicos ante citados; y/o

b) es un instrumento funcional y por funcional estimulado y tolerado, por el progresismo ilustrado para erradicar los últimos resabios de los estados nacionales modernos y su consecuente resistencia culturalista; y/o

c) es otra brutal manifestación de la «doctrina de shock»[96] en pos del disciplinamiento social, mediante la terapia del desastre, arquetípica del capitalismo tardío del cual el progresismo ilustrado no sería más que su superestructura legitimante.

Cada uno de estos heterogéneos colectivos es un jugador más (¿aliados? ¿cómplices?) del gran juego que vuelve a jugarse pero cuyo resultado será —como ocurrió cada vez que se jugó desde el inicio de los tiempos— de

[94] Nos referimos al verso «No nos une el amor sino el espanto» del poema «Buenos Aires» del libro *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé, 1923).
[95] Término censurado por la retórica políticamente correcta. Apelamos al lector para reponerlo por su cuenta y riesgo. Se sabe que en nuestra época hay tópicos cuya simple discusión está prohibida por ley.
[96] Klein 2007.

resultado incierto. Nada ni nadie pueden garantizar una resolución, siempre imprevista y decepcionante para cada *gamer*. *Vico dixit*.

Por último, nos permitimos insistir en una cuestión terminológica de espesor teórico:[97] hemos dicho «post-neoliberal» pues consideramos que seguir hablando de «neoliberalismo»[98] —por otra parte como causa única de todos los males— es, en nuestra opinión, totalmente inactual, ineficaz y de una ingenuidad atroz. Salvo en los años de la *reganomics* pura o del tacherismo post-Malvinas, el neoliberalismo fue y es insostenible y utópico y fue ni más ni menos que un correctivo coyuntural, un instrumento, una terapia de «shock extrema» (Klein 1997) pero no una política de estado a largo plazo. Se podría explicar, muy claramente, en términos gramscianos como una *acción de dominio*, por definición y naturaleza, limitada en el tiempo. En cambio, la acción hegemónica del post-capitalismo actual hay que buscarla —como consecuencia de su propia auto-revolución[99] de fines del Milenio (Godio-Mancuso 2006)— en la tentativa de imponer un equilibrio entre una práctica *capitalista,* de ser necesario morigerada, *pero siempre regulada a favor de los grandes grupos hiper-concentrados y cercanos al poder*[100] y la *propaganda cultural del progresismo ilustrado como instrumento de legitimación postverdadera*. Es decir, asociar la izquierda al poder para ocultar la percepción de explotación.[101]

La fórmula **{capitalismo protegido (+) progresismo cultural}** es innegablemente la matriz hegemónica de la reproducción social del siglo XXI, cuya diferencia específica es la imposición del globalismo.

No obstante, dado que ninguna hegemonía es absoluta, sería oportuno recordar el único límite de la historia:

[97] Esta crítica no opaca ciertos logros de innegable valor expresivo, aun cuando caiga muy fácilmente en demasiados lugares comunes y eslóganes superficiales —propios de la gramática políticamente correcta— así como la prédica del papa Bergoglio u otras expresiones postmodernas propias del progresismo ilustrado.

[98] ¡Como hace Han aún en su último ensayo de 2014 y tantos otros repitiendo automáticamente un lugar común que ya nada significa!

[99] Auto-revolución que no fue leída por las izquierdas, como mínimo obnubiladas por la revolución cultural del progresismo ilustrado, si no fueron sus cómplices…

[100] Como por ejemplo, el salvataje de los bancos de Obama del 2008 o las políticas hiper-proteccionistas de los gobiernos que se inscriben en el socialismo del siglo XXI latinoamericano a favor de grupos económicos cercanos o que hacen parte del poder.

[101] Incluso la propia auto-explotación del capitalista como la define magníficamente Han.

> Semejante a las hojas de los bosques, así las generaciones de los hombres. En otoño el viento las dispersa por la tierra, (…) y de esa misma tierra, abonada por sus desechos, otras brotarán en la estación primaveral. De igual manera sucederá con las generaciones humanas: unas nacen y otras mueren (…) [y] fagocitadas por el tiempo, caerán irrevocablemente en el más absoluto de los olvidos (Homero, *Ilíada*: VI, 146-155).

Insistimos: *el texto estaba, está y estará siempre allí y sigue y seguirá produciendo efectos*, mayormente imprevisibles, en el ámbito de una semiosis ilimitada. *Sic transit gloria mundi*.

REFERENCIAS

ALTHUSSER Louis
1965 *Lire le Capital*, Paris: PUF.
BACHTIN Michail M.
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
BARILLI Renato
1974 *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'esta postmoderna,* Milano: Fabbri Bompiani.
BARTHES Roland
1968 «L'effet de réel», *Communications*, 11, 1:84-89
BAUDRILLARD Jean
1983 *Les Stratégies fatales,* Paris: Grasset.
BAUMAN Zygmunt
1993 *Postmodern ethics,* Oxford: Blacwell.
(2004) *Modernidad líquida;* México: FCE, 2004.
(2005) *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*,(México: FCE.
(2008) *Vita líquida*, Bari: Laterza.
(2011) *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona: Paidós.
(2014) *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
(2015) *Ceguera moral. Pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Barcelona: Paidós
BECKETT Samuel
1952 *En attendant Godot* , Paris: Minuit.
BERMAN Marshall
1970 *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*, London; New York: Verso Press, 2009.

1982 *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York: Verso Press.
BERNAYS-FREUD Edward
1928 *Propaganda,* New York: Liveright Press
BLOOM Allan
1987 *The Closing of the American Mind,* New York: Simon & Chester.
BUKOWSKI Charles
[1999] *Letters of Charles Bukowski. Edited by S. Cooney*, Boston: Black Sparrow Press.
1992 [1994] *Sifting Through the Madness for the Word, the Line, the Way,* New York: Harper Collins Publishers
BUZZATI Dino
1940 *Il deserto dei tartari;* Milano: Rizzoli.
CARRAVETTA Peter e SPEDICATO Paolo
1984 *Postmoderno e letteratura,* Milano: Bompiani.
CASTORIADIS Cornelius
1969 *Socialisme ou barbarie*, Paris: Seuil.
1973 *La Société bureaucratique*, Paris: Seuil.
1975 *L'institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil.
COLLETI Lucio
1977 *Il marxismo e il "crollo" del capitalismo*, Roma-Bari: Laterza.
1980 *Tramonto dell'ideologia,* Roma-Bari: Laterza.
COOPER David
1971 *The Death of the Family*, London: Penguin.
1974 *Grammar of Living*, London: Penguin.
CULLER Jonathan D.
1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism,* Ithaca: Cornell Univ. Press.
CURRIE Mark
1998 *Postmodern Narrative Theory,* Houndmills: Macmillan.
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).
DEEPWELL Katy (Ed.)
1995 *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies,* Manchester and New York: Manchester University Press.
DELEUZE Gilles & Félix GUATTARI
1972 *L'Anti-Edipo, Capitalisme et schizophrénie,* Paris: Minuit.
1976 *Rhizome*, Paris: Minuit, (Repris dans *Mille-Plateaux*, 1980).
DERRIDA Jacques
1993 *Spectres de Marx,* Paris: Galilée.
1996 *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Galilée.
EAGLETON Terry
1996 *The Illusions of Postmodernism*, London: Oxford University Press
2015 *Hope without Optimism,* London: Oxford University Press.

ECO Umberto
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani; (tr. esp. *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1984).
1964 *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani.
1977 *Dalla periferia dell'Impero,* Milano: Bompiani.
1983 *Postille al nome della rosa*, Milano: Bompiani.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
1992 *Interpretation and Overinterpretation,* Cambridge: Cambridge University Press.
1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P.
2016 *Pape Satàn Aleppe. Cronache di una società liquida,* Milano: La nave di Teseo.
EPSTEIN William (Ed.)
1991 *Constesting the Subject*, West Lafayette: Purdue University Press.
FONTANA Stefano
2016 "Migrazioni e cause economiche", in AA. VV., *Il caos delle migrazioni, le migrazioni nel caos. Ottavo rapporto sulla Dottrina sociale della Chiesa nel mondo*, Roma: Edizioni Cantagalli, pp. 3-9.
FOULCAULT Michel
1969 *L'Archéologie du savoir,* Paris: Gallimard.
1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison,* Paris: Gallimard.
FROMM Erich
1941 *Escape from Freedom*, New York: Farrar & Rinehart.
FUKUYAMA Francis
1992 *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
GABRIEL Markus
2013 *Warum es die Welt nicht gibt*, Berlin: Ullstein.
GODIO Julio & Hugo R. MANCUSO
2006 *La anomalía argentina: de la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Madrid-Buenos Aires: Miño y Dávila.
GOTTI TEDESCHI Ettore
2016 "Demografia, migrazioni e capitalismo", in AA. VV. *Il caos delle migrazioni, le migrazioni nel caos. Ottavo rapporto sulla Dottrina sociale della Chiesa nel mondo*, Roma: Edizioni Cantagalli, pp. 18-25.
GRAMSCI Antonio
[1975] *Quaderni del carcere,* Torino: Einaudi, 4 vol.
[1977] *Letteratura e vita Nazionale*, Roma: Editori Riuniti.
HABERMAS Jürgen
1973 *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus,* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
1976 *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
HAN Byung-Chul
2014 *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, Frankfurt: S. Fischer Verlag.
HARVEY David
1990 *The condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell.
HORKHEIMER Max

1947 *Eclipse of Reason*. *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft.* Frankfurt am Main: S. Fischer [1967].
HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor W.
1947 *Dialektik der Aufklärung,* Amsterdam: Philosophische Fragmente.
HUXLEY Aldous Leonard
1932 *Brave New World;* London: Chatto & Windus.

JAMENSON Fredric
1991 *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, NC: Duke University Press.
KEYES Ralph
2004 *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, New York: S. Martin Press.
KLEIN Naomi
2007 *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Toronto: Knopf.
LASCH Christopher
1977 *Haven in a Heartless World: The Family Besieged*, New York: Norton.
1979 *The culture of narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations,* New York: Norton.
1994 *The Revolt of the Elites: And the Betrayal of Democracy*; New York: Norton.
1997 *Women and the Common Life: Love, Marriage, and Feminism*, New York: Norton.
LASH Scott
1990 *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge.
LENIN (Vladimir Il'ič Ul'janov)
1902 *¿Qué hacer?*, Moscú: Dietz, 1981.
1920 *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo*, Moscú: Mir, 1978.
LIPOTEVSKY Gilles
1983 *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain,* Paris : Gallimard.
1987 *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris: Gallimard.
LUKÁCS György
1960 *Der funge Hegel und die Probleme der kapitalischen Gesellschaft*, Berlin: Aufbau Verlag.
LYOTARD Jean-François
1979 *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.
1983 *Le Différend,* Paris: Minuit.
MANCUSO Hugo R.
1990 "La investigación literaria en el marco de una teoría semiótica de la cultura", *AdVersuS* [en línea], I, 1 (citado 12/05/2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo2-lainvestigacionliteraria.htm>
2005a *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bajtin*, Buenos Aires: Paidós.

2005b "Ética de la lectura", *AdVersuS* [en línea], II, 4 (citado 12/05/ 2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro4/presentacion/presentacion1.htm>

2006 "Significado, comunicación y habla 'común': la cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgenstein y Antonio Gramsci", *AdVersuS* [en línea], III, 6-7 (citado 12/5/2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier_mancuso.htm>

2007 "*Veritas in dictum* El significado de lo absoluto y su expresión simbólica", *AdVersuS* [en línea], IV, 8-9 (citado 12/05/2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo_mancuso.htm>

2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein,* Buenos Aires: SB.

2012 "Del error, de la duda y otras cuestiones conexas", *Acta Psiquiátrica y y Psicológica de América Latina*, 58, 2, 2012:73-75.

2013 "Contextos de acción y contextos de interpretación", *AdVersuS* [en línea], IX, 24: 14-34 (citado 12/05/2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-24/articulos/X2402.pdf>

2015 "Nueva *disputatio* en torno al realismo", *Acta Psiquiátrica y Psicológica de America Latina*, 61, 2: 89-90.

2016 "El fin de la [Post]-Modernidad o de la restitución del mundo", *AdVersuS* [en línea], XIII, 30 (citado 02/04/2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-30/articulos/XIII3001.pdf>

MARCUSE Herbert

1964 *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society,* Boston: Beacon Press.

MARX Karl

[1953] *Das Kapital*, Berlin: Aufbau Verlag.

[1968] *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, Leipzig: Reclam.

MEILLASSOUX Quentin

2013 *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Paris : Aux forges de Vulcain.

MCLUHAN 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.

MCLUHAN H. Marshall & FIORE Quentin

1968 *War and Peace in the Global Village,* New York: Bantam.

MCLUHAN H. Marshall & POWERS Bruce R.

[1989] *The Global Village,* Oxford: Oxford University Press; (tr. esp.: *La aldea global,* Barcelona: Gedisa, 1993).[2]

MADISON Gary Brent

1990 *The hermeneutics of Postmodernity*, Bloomington & Indianapolis: Indiana Uni. Press.

MIGNOLO Walter

(2005)a "La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas", *AdVersuS* [en línea], II, 3 (citado 12/05/2016),

disponible en:
<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>
(2005)b "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales", *AdVersuS* [en línea], II, 4, (citado 12/05/2016), disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm>
MOI Toril
1985 *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London & New York: Methuen.
MUGGLESTONE
2012 *Lexicography and the OED. Pioneers in the Untrodden Forest*, Oxford: Oxford University Press.
NORBERG Johan
2016 *Progress: Ten Reasons to Look Forward*; Stockhom: Dedalus.
NORRIS Christopher
1992 *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, London: Lawrence & Wishart.
ORTEGA Y GASSET José
1929 *La rebelión de las masas*, Madrid: El Sol.
ORWELL George (BLAIR Eric Arthur)
1945 *Animal Farm;* London: Secker and Warburg.
1949 *Nineteen Eighty-Four* (1984); London: Secker and Warburg.
RAMADAN Hani
2015 *La famille in Islam, structure et finalité ou comprendre et protéger le foyer*, Paris: Ecole Polytechnique.
REICH Wilhelm
1933 *Die Massenpsychologie des Faschismus,* Köln : Kiepenheuer & Witsch, [1971].
ROCCA Francis
2016 "How Pope Francis Became the Leader of the Global Left", *Wall Street Journal* (22/12/2016: 18-19).
ROSSI-LANDI Ferruccio
1972 *Semiotica e ideología*, Milano: Bompiani
1985 *Metodica filosofica e pratica dei Segni*, Milano: Bompiani.
SARTRE Jean-Paul
1947 *Huis Clos*; Paris: Gallimard.
SCHAFF Adam
(1997) *Noticias de un hombre con problemas,* Madrid: Taurus.
SERRES Michel
2016 *Darwin, Bonaparte et le Samaritain*; Paris: Le Pommier.
SKINNER Frederic
1971 *Beyond Freedom and Dignity*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
SOLANAS Valerie
1968 *Scum (Society For Cutting Up Men). Manifesto,* New York: Olympia Press.
STEINER George
2016 "Estamos matando los sueños de nuestros niños", *El país* (España): 1 de julio, 18-21.
TESICH Steve

1992 "The Watergate Syndrome: A Government of Lies", *Nation* (13/01/1992: 13-14).
TODOROV Tzvetan
1989 *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris: Seuil.
1991a *Face à l'extrême*, Paris: Seuil.
1991b *Les morales de l'histoire*, Paris: Grasset & Fasquelle.
TOMASI DI LAMPEDUSA Giuseppe
1958 *Il gattopardo*; Milano: Feltrinelli.
VATTIMO Giani
1980 *Le avventure della differenza*, Milano: Garzanti.
1989 *La società trasparente*, Milano: Garzanti.
VEBLEN Thorstein
1899 *The Theory of the Leisure Class, New York: MacMillan.*
VICO Giambattista
1725 *Autobiografia. Poesie. Scienza Nuova*, Milano: Garzanti. , 1744, [1983]
WILLIAMS Raymond
1989 *The Politics of Modernism*, London and New York: Verso.
WOLFREYS Julian
1998 *Deconstruction: Derrida*, Houndmills: Macmillan.
ZIZEK Slajov
2017 "Lecciones sobre el apocalipsis del aire", *Página/12*, 02 de enero: 14-16.

ARTICULOS

[Original]

Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual

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

Resumen: Se ha discutido, en el ámbito de la semiótica visual la dificultad de interrelación de los planos teóricos con los metodológicos, de modo que posibilite estimar su fuerza heurística. En tal sentido, si bien la comprensión de la producción artística visual como *artificio semántico-pragmático que pide ser actualizado* (*i.e.* texto) se presenta como pertinente, el problema subsiste en el establecimiento de un método de análisis que instituya pautas *más concretas* en el recorrido de tal actualización interpretativa, atendiendo a su especificidad. Nuestro objetivo en este trabajo es discutir una metodología para el abordaje de la producción estético-artística. Con tal fin presentamos: *a)* en primer lugar *consideraciones previas* sobre las nociones de *texto* y de *cooperación interpretativa entre lector modelo y autor modelo*; *b)* en segundo lugar proponemos una metodología de análisis de la producción estético-artística a partir de la interrelación entre la tipología de los modos de producción sígnica propuesto por Umberto Eco y la tríada peirceana: *interpretante*, objeto y *representamen*; para, finalmente, *c)* concluir con una reflexión sobre las particularidades de este aporte teórico-metodológico y sus posibilidades de expansión.

Palabras clave: Modos de producción sígnica – *Topic* – Tríada peirceana – Umberto Eco.

[Full Paper]

Guidelines for a Semiotic Methodology of Visual Analysis

Summary: It has been discussed, within the field of visual semiotics, the difficulty of interrelating theoretical and methodological levels, so as to make it possible to estimate their heuristic strength. In this sense, although the understanding of visual artistic production as *a semantic-pragmatic artifice that demands to be updated* (i.e. text) is presented as pertinent, the problem remains in the establishment of a method of analysis that establishes more specific guidelines in the course of such interpretative updating, according to its specificity. Our objective in this work is to discuss a methodology for the aesthetic-artistic production approach. To this end we present: *a)* firstly *previous considerations* on the notions *of text and interpretative cooperation between model reader and model author*; *b)* secondly, we propose a methodology of analysis of aesthetic-artistic production based on the interrelation between the typology of the modes of sign production proposed by Umberto Eco and the Peircean triad: *interpretant, object* and *representamen*; and finally, *c)* conclude with a reflection on the particularities of this theoretical-methodological contribution and its possibilities of expansion.

Keywords: Modes of Sign Production - Topic - Piercean Triad.

Introducción

La dificultad, —en el ámbito de la semiótica visual—[1] en la interrelación de los planos teóricos con los metodológicos, de modo que posibilite estimar su fuerza heurística, ha sido continuamente discutida. La semiótica, entendida como ciencia básica de lo social (Mancuso 2010), configura un abordaje de sumo interés para superar la tendencia a usar la imagen sólo como fuente ilustrativa de problemáticas socio-culturales o bien, apartándose de estas últimas, como sistemas autorreferenciales apenas conectados con lo cultural. En este sentido, la noción de «texto» propuesta al interior de la semiótica, conforma una herramienta que posibilita elidir el «contenidismo» enmascarado en los análisis formalistas, aún en las primeras indagaciones más dependientes de la lingüística (Eco *et al.* 1970) y expandir las investigaciones interesadas en proponer una semiótica visual con mayor potencia explicativa y que dé cuenta de la dimensión pragmática de las significaciones estéticas, históricas y sociales implicadas en la producción de configuraciones significantes («obras»), desde una perspectiva de conjunto.

No obstante, si bien la comprensión de la producción artística visual como *artificio semántico-pragmático que pide ser actualizado* (Eco 1979a) se presenta como pertinente, el problema subsiste en el establecimiento de un método de análisis que instituya pautas *más concretas* en el recorrido de tal actualización interpretativa, atendiendo a su especificidad.

Nuestro objetivo en este trabajo es discutir una metodología para el abordaje de la producción estético-artística. Con tal fin presentamos: *I)* en primer lugar *consideraciones previas* sobre las nociones de *texto* y de *cooperación interpretativa entre lector modelo y autor modelo* (Eco 1979b); *II)* en segundo lugar proponemos una metodología de análisis de la producción estético-artística a partir de la interrelación entre la tipología de los modos de producción sígnica y desarrollos posteriores propuesto por Umberto Eco (1975,

[1] Se ha destacado que la denominación «semiótica visual» amén de remitir a sólo una modalidad sensorial, es conflictiva: «(…) Tales locuciones, presuponen en cada caso, que existe una disciplina unitaria (éste es el sentido de "semiótica" en singular) que subsume todas las actualizaciones del sentido cuando ellas se manifiestan sobre la base de una misma sensorialidad ("visual")» (Klinkenberg 2005:19). La clasificación peirceana de los signos no está asociada de manera directa a sensorialidades específicas. El término «semiótica visual», estrictamente da cuenta de la existencia de un campo institucionalizado que aborda el cine, la televisión, la pintura, la fotografía, la publicidad, el video o la caricatura, etc.; en este sentido deben entenderse las referencias en este trabajo, *i.e.*, como campo disciplinar.

1979a, 1997) y la tríada peirceana: *interpretante*, objeto y *representamen* (Peirce 1904); para, finalmente, *c)* concluir con una reflexión sobre las particularidades de este aporte teórico-metodológico y sus posibilidades de expansión.

I. Consideraciones previas y comunes

a) Texto

La preocupación por la proposición de un concepto de texto que excediera su carácter lingüístico y en línea con el proyecto de aplicarlo —con los debidos ajustes— a producciones no literarias y verbales, aparece tempranamente en la reflexión de Umberto Eco. Ya en «Prospettive di una semiotica delle arti visive», «texto» era entendido como «máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo» (Eco 1979a (1984):8). Tal posibilidad de actualización deviene necesaria en cuanto un texto —particularmente el estético— está «plagado de espacios en blanco» debido a razones de economía (a menos que interfieran en su producción propósitos didácticos excesivos, extrema pedantería o un alto grado de represión),[2] por lo que requiere ser activado (puesto en funcionamiento). La generación (enunciación) de un texto, asimismo, implica la aplicación de estrategias para predecir no sólo los movimientos del lector, sino también acontecimientos casuales, aun calculados probabilísticamente; en otros términos, el texto «deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (Eco 1979b (1999):80). Además, el texto no sólo se apoya en las posibles competencias del lector (modelo), sino que también contribuye a crearlo (instituirlo). Desde luego no solo lo *ausente* requiere ser repuesto (esto es lo *no dicho* en la superficie del texto) sino lo *presente* en él demanda de la cooperación de un lector para resultar un *interpretante final* (lectura).

Las nociones anteriores requieren asimismo una precisión complementaria sobre el denominado *autor modelo;* en esta perspectiva se distingue del autor empírico cuyas intenciones resultan relativamente irrelevantes, pues una vez que se enuncia un texto (se *inscribe* y se *escribe* en la semiosis), interesan sus efectos, *i.e.* lo que el texto dice «en virtud de su coherencia textual y un sistema

[2] Se trata de textos no estéticos, no se da en ellos una tensión abductiva que pueda desatar un proceso interpretativo. Nada impide la lectura estética de un texto no propuesto como tal, pero en ese caso ingresaríamos en la zona de uso del texto, lectura aberrante o sobreinterpretación (Eco 1992, 1994).

de significación subyacente…» (Eco 1992 (1995):68); es la intención del texto la relevante (*intentio operis*) y es la que se propone relacionar «dialéctica» y *agonísticamente* (Merrell 1994) con la *intentio lectoris* o intención del *lector modelo*.

Cabe traer aquí las consideraciones bachtinianas sobre el signo ideológico: a él le es inherente una *valoración* en cuanto «arena de la lucha de clases» (Voloshinov/Bachtin 1929 (1992):49) y una *orientación*. Es decir, un signo (y un texto) nunca es unívoco; en determinadas circunstancias históricas, uno —o algunos— de sus significados prevalece sobre otros y tal valoración se dirime en la cultura; por otro lado, siempre está orientado (hacia *Otro*), *i.e.* es inevitable y potencialmente dialógico (abierto), aun cuando se proponga monológico (Bachtin [1997]). Asimismo, y desde una perspectiva culturológica un texto es además (o por lo antes expuesto) un «generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado» (Lotman 1981(1996):82); en otros términos, es un dispositivo complejo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y generar otros nuevos (*ibíd.*).

El texto estético-artístico presenta algunas particularidades: supone una manipulación de la expresión que provoca (y es provocada) por un reajuste del contenido,[3] operación que confluye en un proceso de cambio de código y con ello un nuevo tipo de visión del mundo:

> En todos estos sentidos, el texto estético representa un modelo de «laboratorio» de todos los aspectos de la función semiótica: en él se manifiestan los diferentes modos de producción, como diferentes tipos de juicio, y se plantea, en definitiva, como *aserto metasemiótico* sobre la naturaleza futura de los códigos en que se basa (Eco 1975 (2000):367).

Tal reconsideración de los códigos propuesta en una estructura compleja, en la que conviven diferentes niveles y conexiones laberínticas con posibilidades y probabilidades de fugas semiósicas (si bien controladas por la misma estructura) no sólo mantiene la semiosis entrenada sino que posibilita su expansión en cuanto desafía los límites de los contenidos existentes y su organización.

[3] Esta idea es deudora de la teoría de la performatividad de Pareyson, entendida en este horizonte como la interdependencia —en la obra— entre forma y contenido, *i.e.* ésta como materia formada (Pareyson 1954, 1966).

b) Cooperación interpretativa

Conforme a lo explicitado en *a),* un texto postula la cooperación de un lector como condición de su actualización; tal cooperación es entre dos *estrategias textuales* (la del autor modelo y la del lector modelo). Esta última cuestión involucra interrogantes relativos a los límites del texto y los aspectos posibles a actualizar en él, problemas trabajados (entre otros autores) por Eco, perspectiva que, entendemos, propone un abordaje con la suficiente amplitud como para comprender diversos tipos (visuales, escritos, sonoros) sin derivar en una generalidad que impediría atender a sus particularidades.

Así, ante el universo del texto (que incluye su autor modelo), el lector modelo debe realizar algunos movimientos cooperativos (tendientes siempre a su actualización) en diferentes niveles del mismo,[4] en el orden de la *expresión* y en el orden del *contenido* actualizado, considerando al interior de este último, aspectos tanto *intensionales* (semánticos) como *extensionales* (pragmáticos). Un ingreso plausible a la complejidad del texto —artificio concebido para producir un lector que, en cuanto modelo, pueda reconocer la *intentio operis* (la estrategia semiótica)— es a partir de la conjetura abductiva (Peirce [1929]). La convocatoria a este tipo de razonamiento ante los problemas del texto —y podríamos afirmar que toda enunciación artística presenta un problema, una pregunta a explicitar, una respuesta (abierta y por ello) a discutir, *i.e.* es potencialmente dialógica (*cfr*. Bachtin [1997], Mancuso 2005)— implica un deslizamiento desde los habituales razonamientos deductivos e inductivos (también necesarios) y el ingreso a una suerte de *asociación creativa* (*musement*) en la formulación de una hipótesis que pueda «contrastarse» en el texto (Sebeok 1991). Esta tensión abductiva o sensación imprecisa implica la puesta a prueba de nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas. Luego, la cooperación entre autor y lector modelo resulta en una lectura que, a modo de *interpretante final* (histórica, no universal, destinada a generar mayor o menor consenso, provisional y sujeta a discusión, aunque se presente como definitiva) afirma con mayores derechos lo que el texto *no dice*, antes que aquello que

[4] La noción de nivel es a los fines teórico-metodológicos y no implica necesariamente un *escaneo* del texto en forma gradual y jerarquizada, de hecho, es posible circular por el texto realizando saltos en el mismo; no obstante, es un principio organizador de valor heurístico (modelo, esquema) ante el cual, el principal desafío es no confundir tal modelo con el texto mismo.

dice;[5] (no enuncia una supuesta «verdad», a lo sumo impugna «verdades establecidas»). Finalmente, es el texto mismo quien regula que tal cooperación no derive en el *uso* del texto (sobreinterpretación). Esto no implica la imposibilidad de afirmar algo sobre lo que el texto dice, pero sí que lo afirmado sobre él (su interpretación) es *una* lectura (sujeta a mayor o menor consenso, de acuerdo a su modo de argumentación y «contrastación»).

II. Metodología de análisis de la producción visual

Tal como al inicio consignamos, la discusión acerca de los criterios teórico-metodológicos de análisis e interpretación de la producción visual ha sido frecuentemente abordada en el ámbito de la semiótica.[6]

Las reflexiones de Eco durante los años 90, dan cuenta de su interés en retomar aspectos en torno a la *percepción*, avanzando en una serie de problemas que definirá como *prolegómenos de una semántica cognitiva*; para Eco «La semiosis perceptiva (…) no se desarrolla *cuando algo está en lugar de otra cosa*, sino cuando a partir de algo por proceso inferencial se llega a pronunciar un *juicio perceptivo* sobre ese mismo algo, y no sobre otra cosa» (Eco 1997 (1999):147; el destacado es propio). De ese modo, releerá su tipología de las maneras de producción sígnica propuesta en su *Tratado de semiótica general* (1975) para incluirla en su proyecto general de elaboración de una teoría «en la que se fundieran semántica y pragmática».[7]

De la exhaustiva revisión y actualización que Eco emprendió en *Kant y el ornitorrinco*, nos interesa aquí precisar sus consideraciones sobre el proceso perceptivo, el que tiene su inicio en «una zona vaga y pantanosa entre *firstness, secondness* y *thirdness*» (Eco 1997(1999):132). En tal sentido las nociones de tipo cognitivo (TC), contenido nuclear (CN) y contenido molar (CM), resultan de interés para dar cuenta de las posibilidades de una actualización interpretativa

[5] Las conclusiones de Peirce y el más conocido falsacionismo popperiano en la investigación científica, serían igualmente aplicables a la cooperación interpretativa, alejada de la búsqueda de una *verdad* en el texto.

[6] *Cfr*. Garroni 1972, Eco 1979a, 199b, Grupo μ 1992, Fabbri 1998 entre otros; para un panorama de tal discusión, ver Niño Amieva 2011.

[7] Al hacerlo, Eco intentaba «atemperar una visión eminentemente "cultural" de los procesos semióticos con el hecho de que, sea cual sea el peso de nuestros sistemas culturales, hay algo en el *continuum* de la experiencia que pone límites a nuestras interpretaciones, por lo cual (…) [sostenía] aquí el debate entre realismo interno y realismo externo *tendería a componerse en una noción* de realismo contractual» (Eco 1997 (1999):11).

que considere el proceso perceptivo y convenientemente relegue problemáticas específicas de las ciencias cognitivas. En otros términos, no se trata tanto de establecer «qué sucede en nuestra mente cuando percibimos algo (...), sino cómo (...) [lo] reconocemos, expresamos e interpretamos» (Eco 1997 (1999):158). Específicamente se trata de indagar en el aspecto semiótico de los procesos cognitivos.

En tal sentido, Eco propondrá la noción de *tipo cognitivo* como una suerte de regla o procedimiento para construir la imagen de algo; esto es, sería lo que permite «unificar la multiplicidad de la intuición» (*Ibíd.*:154) postulable sobre la base de los fenómenos de reconocimiento, identificación y referencia feliz y que puede nacer ya de una experiencia perceptiva previa o bien ser transmitido culturalmente como *contenido nuclear*.

Si el *tipo cognitivo* es de naturaleza privada y del ámbito de la semiosis perceptiva, el *contenido nuclear*, en cambio, —sostendrá Eco— es público y resulta de un acuerdo comunicativo. Es decir, las interpretaciones públicas de los *tipos cognitivos* conforman los *contenidos nucleares* y éstos son el modo en que intersubjetivamente acordamos qué rasgos componen un TC. De hecho la existencia de un *contenido nuclear* (público) es la contraprueba de que en algún lugar y momento ha existido un *tipo cognitivo* (privado que en virtud de un acuerdo comunicativo, se ha tornado público).[8]

Consideramos que estas dos nociones son de interés para problematizar en la producción artística, particularmente como algo operativo y detectable en la apertura del *sistema de arte* hacia nuevos géneros. En el proceso artístico es posible postular la generación de *tipos cognitivos* (privados) que, en función de acuerdos comunicativos, confluyen en *contenidos nucleares* (públicos), los que luego de un proceso de negociación devendrán *contenidos molares* (CCMM), esto es, la *competencia ampliada* formada por un haz de nociones, inclusive aquellas no estrictamente indispensables para el reconocimiento (Eco 1997 (1999):165).

Por otra parte, ni los *tipos cognitivos* (TTCC) como tampoco los *contenidos nucleares* (CCNN) y los *contenidos molares* (CCMM) toman necesariamente en

[8] Eco provee interesantes ejemplos para dar cuenta de estas nociones, uno de ellos se refiere a la construcción del TC que asocia un contenido (caballo) con una expresión (*maçatl)* para los aztecas. Aquí proponemos un ejemplo en línea con la especificidad de esta investigación que pueda dar cuenta de cómo operan en lo estético-artístico visual.

consideración solo rasgos estrictamente morfológicos, sino también aspectos pasionales (tímicos) como asimismo *frames* (cuadros o secuencias de acciones).

Por ejemplo, quienes asisten a espacios o instituciones artísticas en la actualidad, pueden reconocer una «instalación artística», a pesar de sus diferentes competencias en cuanto a *contenidos molares; i.e.* la competencia del crítico, la del coleccionista o la del espectador ocasional pero informado acerca de los géneros artísticos, pueden ser diferentes, no obstante todos coinciden en el TC/CN «instalación artística». La suma de los *contenidos molares* (*i.e.* la suma de todas las competencias posibles en la cultura sobre un contenido determinado), configuran lo que en términos semióticos se denomina *enciclopedia*;[9] esto es el conjunto de todas las interpretaciones (aun contradictorias) en la semiosis.

Es decir, el sistema de nociones que un espectador habitual de arte, informado pero no especializado (A) puede tener sobre lo que es una «instalación artística», el que seguramente incluye interpretaciones personales, lecturas ocasionales más o menos especializadas y que conforman el CM_1 por un lado; y las nociones de un espectador especializado, historiador o crítico de arte (B), que conforman el CM_2, se encuentran en un espacio común en el que TC y CN compartido por ambos les permite reconocer la «instalación artística *x*» y hacer algunas afirmaciones al menos de sentido común, como distinguirlo de un espacio cotidiano o no artístico (*cfr*. figura 1).

Entonces, en esa zona común que ha permitido tanto a A como a B reconocer la «instalación artística *x*», ha ocurrido una categorización, un anclaje de lo particular en lo general, pero para luego volver a particularizar el esquema, pues si ambos (A y B) pudieron reconocer un *género* de producción artística, ambos luego deberían proceder a *identificar* esa «instalación artística *x*» en particular. Los TTCC (privados) se tornan públicos al ser interpretados como CCNN y los CCNN (públicos) puede dar instrucciones para la formación de los TTCC: «(…) aunque los TTCC sean privados están sometidos continuamente al control

[9] La noción de «enciclopedia» es un postulado semiótico (lo que no implica que no sea una realidad semiósica) o hipótesis regulativa cuyo modelo o forma de rizoma explica en parte su estructura (*cfr*. Deleuze y Guattari 1980, Eco 1984). Aclaramos *en parte,* pues el modelo rizoma presupone cierta simetría o libre posibilidad de actualización de algún punto o posición del mismo, cuestión que desde la perspectiva gramsciana y la consideración de la asimetría sígnica es posible discutir *(Cfr.* Mancuso 2010).

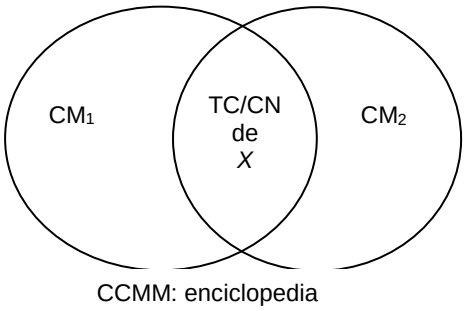


Figura 1. Relaciones entre Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar
Ref.: CM: Contenido molar. TC: Tipo cognitivo. CN: Contenido nuclear. CCMM; Contenidos molares (basado en figura 3.3. Eco 1997(1999):206).

público, y la Comunidad nos educa paso a paso a adecuar los nuestros a los ajenos» (Eco 1997(1999):256). El trabajo artístico (en estos términos) podría caracterizarse justamente por esa pretensión de «corrección» continua de los TTCC y con ello la ampliación (por su discusión) de la semiosis.

En términos más estrictamente peirceanos, se trataría del desafío a los hábitos-creencias (que intervienen en la totalidad del proceso). En efecto, Peirce tempranamente afirmaba que «El hecho de que cada pensamiento es un signo, tomado en conjunción con el hecho de que la vida es una sucesión de pensamiento, prueba que el hombre es un signo» (1868 *CP*:5.314). La concepción peirceana de signo como *abierto* (pues supone siempre una incompletud, una mediación y una relación) implica la apertura de la subjetividad, su no clausura y su comunicabilidad. Si bien de lo anterior no resulta la negación de un *mundo privado*, sí implica la afirmación de que éste *no es* incognoscible, pues no hay nada que no pueda ser expresado y que no esté mediado, pues todos los fenómenos de la conciencia son predicados derivados de cogniciones previas (*i.e.* tal mundo interior sería sólo reconocible en relación —con otros—, en su manifestación que es el sujeto mismo).

Ahora bien, si el pensamiento es signo y el signo es el hombre, se requiere de un cuerpo para su comunicabilidad (para entrar en relación); de allí que el concurso de un cuerpo es condición de posibilidad de un signo, en cuanto es la base del pensamiento: sin cuerpo no habría pensamiento.[10] Por otra parte, «esta personalidad, como cualquier idea general, no es una cosa que pueda ser aprehendida en un instante. Tiene que ser vivida en el tiempo; ni puede ningún tiempo finito abarcarla en toda su completitud» (1892b *CP*:6.155).

De allí el carácter temporal, histórico, procesual y radicalmente incompleto del signo/hombre, caracterización a la que Peirce agrega la *continuidad* como ley de la mente,[11] en la que «el presente está conectado con el pasado por una serie de pasos infinitesimales reales» (1892b *CP:*6.109) y lanzado al futuro (pues la incompletud justamente, implica la carencia de una inteligibilidad que siempre se quiere conseguir y para ello *amar*) (*cfr*. 1893 *CP:*6.287-317). Además, «Una vez que se ha abrazado el principio de continuidad ninguna clase de explicación de las cosas será satisfactoria excepto que crecen» (1897 *CP* 1.175).

En el sistema peirceano ese crecimiento está regulado (no determinado) por el hábito, el que configura un elemento activo en el mundo (junto al azar y la ley) (1887 *CP:*1.409). Si bien para Peirce un hábito es «un principio general que actúa en la naturaleza del hombre para determinar cómo actuará» (*c*1902 *CP*:2.170) estrictamente tal determinación debe ser entendida como ley general de acción (*Ibíd*. *CP* 2.148).

> De cualquier manera en que la mente reaccione bajo una sensación dada, en esa manera es la más probable que reaccione otra vez. Sin embargo, si esto fuera una absoluta necesidad, los hábitos llegarían a ser inflexibles e irradicables y, sin sitio para la formación de nuevos hábitos, la vida intelectual llegaría a un rápido final (1892b *CP*:6.148).

Los hábitos, abiertos a la conciencia (*c*1902 *CP*:2.170) se manifiestan de modo práctico en el comportamiento del hombre/signo (*i.e.* generan prácticas), están fundados en creencias (disposiciones a actuar de un modo determinado) y originados en la experiencia *pero también en la imaginación:*

[10] La división mente/cuerpo es rotundamente negada en el sistema peirceano (*cfr*. Colapietro 1989).

[11] El carácter de «ley» de la continuidad, es en el sentido de principio regulativo y de ningún modo rígido; es decir ninguna acción mental parece ser necesaria o invariable y la incertidumbre le es inherente; lo contrario implicaría el fin de la vida intelectual.

> Un hábito-creencia formado simplemente en la imaginación, como cuando considero cómo debería actuar bajo circunstancias imaginarias, afectará igualmente a mi acción real si esas circunstancias se realizaran. De este modo, cuando dices que tienes fe en el razonamiento, lo que quieres decir es que el hábito-creencia formado en la imaginación determinará tus acciones en el caso real (*c*1902 *CP*:2.148).

Tales hábitos-creencias son modificables, sustituibles por otros ante la ruptura de los mismos o cuando algo los desafía, con sus consecuentes efectos en la acción (sus consecuencias en las prácticas).

Las consideraciones generales expuestas permiten afirmar, a modo de síntesis que *el pensamiento/signo/hombre siempre mediado, temporal, histórico, procesual, radicalmente incompleto y por ello susceptible de crecimiento en continuidad (en relación con otros pensamientos/signos/hombres), se manifiesta en prácticas basadas en hábitos/creencias (flexibles, sustituibles, pero imprescindibles) formados ya en la experiencia, ya en la imaginación.*

El espacio central en la figura 1, entonces, es un espacio de *continua negociación* que oscila entre el anclaje de la ocurrencia particular a lo general y de éste a lo particular, proceso *continuo* —sometido a una ley: la de continuidad — y atravesado por los hábitos-creencias. Estimamos que es éste el ámbito en el que cabe incluir las reflexiones previas de Eco respecto a los «modos de producción sígnica». El *proceso perceptivo* que posibilita alcanzar un *juicio* perceptivo (generalizar una ocurrencia a partir del acuerdo/negociación entre TC y CN) continúa con la reconducción de lo general a *ese* particular ya en un proceso de tipo *interpretativo*.

A la luz de las consideraciones anteriores, los modos de producción sígnica propuestos por Umberto Eco (1975) acusan la ventaja de no intentar ser una tipología de signos, sino precisamente una tipología de *modos o maneras de producción* de los mismos en tanto *funciones* semióticas (como resultado de diferentes tipos de operaciones productivas); tipología que, si bien exhaustiva —ya que propone categorías capaces de describir funciones semióticas aún no codificadas— no pretende agotarse.

Modos de producción sígnica y tríada peirceana

Deviene necesario, a los fines de claridad expositiva, reseñar aun brevemente la tipología de los modos de producción sígnica propuesta por Eco (1975, *cfr*.

Relación tipo-espécimen	Trabajo físico requerido para producir la expresión	Reconocimiento	Ostensión	Reproducción	Invención	Transformaciones
	Ratio difficilis	Huellas	Ejemplos	Vectores	Congruencias	
		Síntomas	Muestras	Estilizaciones	Proyeccciones	
		Indicios	Muestras ficticias	Unidades combinatorias	Grafos	
	Ratio facilis			Pseudo unidades combinatorias	Estímulos programados	
	Continuum por formar	Heteromatérico motivado	Homomatérico	Heteromatérico arbitrario		
	Modo de articulación	Unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalides de pertinentización		Textos propuestos e hipocodificados		

Cuadro 1. Tipología de los modos de producción sígnica
Reproducido y parcialmente adaptado de Eco (1975 (2000):322)

cuadro 1) la que se despliega en un sistema que requiere una lectura en sentido horizontal y vertical. En ella, Eco articula herramientas teóricas provenientes del modelo glosemático de Hjelmslev (materia-substancia-forma del contenido, materia-substancia-forma de la expresión), nociones como las de trabajo y producción de Rossi-Landi (1968), la relación tipo/espécimen proveniente del modelo pragmaticista de Peirce como también la diferenciación entre hipocodificación propia de los textos y la hipercodificación propia de las

unidades gramaticalizadas (*cfr*. también Lotman & Uspenski 1971; Eco 1975 (2000):212).

El modelo contempla la producción de variados tipos de funciones semióticas (signos), lo que posibilita advertir su potencia analítica, particularmente ante los tipos de producción sígnica utilizados en los textos estético-artísticos visuales contemporáneos. Por otra parte, ni el trabajo requerido para producir la expresión ni la expresión producida se dan de forma pura, por el contrario, lo usual es la combinación de ambos en el proceso de producción y en el pragmático de lectura.

Entonces, conforme el cuadro 1, la producción de una expresión puede requerir diferentes formas de trabajo: *I) Reconocimiento II) Ostensión III) Reproducción* o *IV) Invención*.

I) El reconocimiento, como trabajo físico requerido para generar una expresión se produce cuando un objeto o acontecimiento (en el caso puede ser una huella, un síntoma, un indicio) producido por la acción humana intencionalmente o no, es entendido por un lector (en una lectura) como expresión de un contenido determinado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente o porque el lector (la lectura) plantee una posible correlación. De ahí que el modo de articulación en el caso de reconocimiento es mediante unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas o hipercodificadas[12] con diferentes modalidades de pertinentización. Asimismo, en todos los casos de reconocimiento, el *continuum* por formar será heteromatérico motivado. *i.e*. de una materia diferente al agente causal y motivado siempre por éste. Finalmente considerando la relación tipo/espécimen, el reconocimiento puede operar por *ratio facilis* o *difficilis*. En el primer caso, el tipo expresivo está formado previamente y «remite a una causa con la que ha sido vinculado sobre la experiencia más o menos codificada» (Eco

[12] La abducción es consustancial a la hipercodificación; esta consiste en la proposición de una regla adicional, a partir de una regla anterior, para una complicación particular de la regla general (Eco 1975 (2000):210). Eco cita un ejemplo de Peirce: «Una vez desembarqué en el puerto de una provincia turca; y cuando caminaba hacia la casa donde debía dirigirme, encontré un hombre a caballo, rodeado de cuatro caballeros que llevaban un baldaquín sobre su cabeza. Como el gobernador de la provincia era el único personaje al que habría podido atribuir honores de aquella clase, inferí que se trataba del gobernador. Se trataba de una hipótesis (1878 *CP*:2.625)».

1984);[13] son los casos de síntomas e indicios. En el segundo a la inversa, el tipo expresivo no está previamente formado, luego «se lo modela con arreglo al tipo abstracto del contenido» (Eco 1984 (1995) 63-4), es decir de las características de la expresión se proyecta hacia atrás a las características de una clase de causas *posibles* (tomándose en cuenta las diferencias entre los caracteres del signo producido y los caracteres de la clase de productores de signos y seleccionándose aspectos pertinentes en detrimento de otros). En los casos de *ratio facilis* hay una menor dificultad para su reproducción, réplica o substitución y en los de *ratio difficilis,* tal dificultad es mayor.[14]

a) Reconocer una huella es ponerla en correlación con una posible causa física; esto es, cuando observamos una determinada configuración en una superficie imprimible y la correlacionamos con determinados agentes impresores, estamos realizando un trabajo (reconocimiento) de una unidad cultural, tal la «marca de x». Ahora bien, si se considera la *relación tipo-espécimen*, tal reconocimiento de huellas es (en la propuesta de Eco) por *ratio difficilis*, es decir, la causa de la configuración en la superficie imprimible y su puesta en correlación con el agente impresor es *posible*, no necesaria y hay una dificultad mayor para su reproducción, su réplica o su substitución.

b) Interpretar un síntoma es también ponerlo en correlación con una posible causa física pero, a diferencia de la huella, no hay en tal correlación una correspondencia punto por punto. De todos modos, entre la causa del síntoma y el síntoma (efecto) la enciclopedia registra una contigüidad, presente o pasada, *necesaria*. Su reconocimiento es por *ratio facilis*, *i.e*. el tipo expresivo está formado previamente, «remiten a una causa con la que han sido vinculados sobre la experiencia más o menos codificada» (Eco 1984). Como en el caso anterior, su modo de articulación es por unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas o hipercodificadas y el *continuum* por formar es heteromatérico motivado (de materia diferente y motivado por esa materia).[15]

[13] Es decir, el emisor tiene a su disposición, en su propio repertorio de conocimientos culturales, un tipo expresivo, que debe realizar concretamente como espécimen expresivo, y este tipo está ya correlacionado convencionalmente con un contenido, con una porción dada y definida del campo semántico (Eco 1979).

[14] La relación tipo-espécimen por *ratio facilis* o *difficilis* puede pensarse también como menor o mayor apertura del texto.

[15] *One hundred and eight [Ciento ocho]* (Nils Völker 2010) puede mencionarse como ejemplo para dar cuenta de este modo de producción sígnica: instalación interactiva montada en una pared (214 x 180 cm), y compuesta de bolsas de plástico que se inflan y desinflan en forma

c) El reconocimiento de indicios se produce a partir de la detección de ciertos rastros (pueden ser objetos) dejados por un agente, de modo que pueda inferirse la presencia pasada del mismo. La diferencia con los síntomas es que, entre la causa del indicio y el indicio, la enciclopedia registra una contigüidad pasada o presente *posible*. Como en el caso de los síntomas, su reconocimiento es por *ratio facilis,* es decir, remiten a *una causa con la que han sido vinculados sobre la experiencia* pero, por lo general, menos codificada que los síntomas. El *continuum* por formar, como en los dos casos anteriores es heteromatérico y motivado.[16]

II) Otro tipo de trabajo físico requerido para producir la expresión es la *ostensión*: ésta se produce cuando un objeto o fenómeno, producido por la naturaleza o la acción humana, existente en un mundo de hechos, es seleccionado por alguien y mostrado como la expresión de la clase de objetos de que es miembro (Eco 1975, (2000):329). Aquí Eco distingue: *a)* ejemplos, *b)* muestras y *c)* muestras ficticias, en todos ellos la correlación entre expresión y contenido está a medio camino entre *ratio facilis y ratio difficilis*: la dificultad para su réplica, substitución o reproducción es mediana (no es simple, pero tampoco compleja). Y en todos ellos el *continuum* por formar es homomatérico (la expresión está formada de la misma materia que el posible referente). Finalmente, en cuanto al modo de articulación, como en el caso de reconocimiento, es entendido por un lector (en una lectura) como expresión de un contenido determinado, ya sea gracias a una correlación codificada anteriormente (unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas) o porque el lector (la lectura) plantee una posible correlación (unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas o hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización). Conforme el cuadro 1, la ostensión puede dar lugar a:

a) Ejemplos. Cuando se selecciona un objeto para expresar la clase de la que es miembro.

---

selectiva por la acción de un microcontrolador y dos ventiladores de refrigeración. Reacciona ante la proximidad del observador, siguiendo tentativamente los movimientos del mismo. Cuando no detecta a alguien, se reorganiza después de un rato y se reinicia suavemente la oscilación. Se presenta con una iluminación que destaca visualmente el efecto.

[16] En el ejemplo citado en la nota anterior, es posible no sólo el reconocimiento de síntomas sino también de indicios: el movimiento de la obra (inflación y deflación), es indicio de la presencia de un espectador (pues los sensores se activan y comienza el ciclo de refrigeración de las bolsas).

b) Muestras. Se selecciona una parte del objeto para expresar el objeto entero y su clase.

c) Muestras ficticias o ficción del objeto por el objeto; conforme la tabla 2 pueden requerir además de la ostensión otro tipo de trabajo físico para producir su expresión, tal la reproducción. Son los casos en que hay un modelo parcialmente reproducido y parcialmente mostrado en los que, como en los ejemplos y muestras el *continuum* por formar es homomatérico (es decir, la expresión está formada de la misma materia que el posible «referente»).

III) Reproducción es el tercer tipo de trabajo físico requerido para producir una expresión, esto es, *a)* para proponer una vectorización, *b)* una estilización *c)* unidades combinatorias, *d)* pseudounidades combinatorias o *e)* estímulos programados. En todos estos casos el *continuum* por formar es heteromatérico arbitrario (es decir, la expresión está formada de una materia diferente al posible «referente», no está motivado por el vínculo causal con este sino que puede elegirse arbitrariamente). Asimismo, como la relación tipo /espécimen y el modo de articulación varía, las abordaremos en el detalle de cada caso.

a) La reproducción de vectores implica la de configuraciones que presentan marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad; es decir, se reproducen elementos de uno o más sistemas diferentes para componer *rasgos* reconocibles de direccionalidad (pero también de progresión y de jerarquización). Su modo de articulación es de unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas y la relación tipo/espécimen es por *ratio difficilis*.

b) La reproducción de estilizaciones es la de expresiones que son el resultado de una convención que establece su reconocibilidad; presentan rasgos reproducibles y reconocibles convencionalmente; la relación tipo/espécimen está a medio camino entre ratio *facilis* y *difficilis* y el modo de articulación es como en el caso de los vectores, por unidades gramaticalizadas preestablecidas codificadas e hipercodificadas.

c) La reproducción de unidades combinatorias (como los sonidos de la lengua) preexistentes como tipos expresivos, ligados a un significado convencionalizado, presentan una mínima dificultad de réplica o sustitución, razón por la que la relación tipo/espécimen es por *ratio facilis* y presentan el mismo modo de articulación que a) y b).

d) Pseudounidades combinatorias: el trabajo físico requerido para la producción de estas expresiones está a medio camino entre la reproducción y la invención; son los casos en que el plano de la expresión aparece articulado pero el plano de contenido es impreciso; se trata más bien de señales que convocan a la atribución de un contenido, esperan ser correlacionadas con él y están disponibles para alguna posible correlación. De ahí que su modo de articulación está a medio camino entre unidades gramaticales hipercodificadas y textos propuestos e hipocodificados. De todos modos, debido a la posibilidad de réplica, substitución o reproducción, la relación tipo/espécimen es por *ratio facilis*.

e) La reproducción de estímulos programados es la de artificios expresivos que el destinatario recibe como puro estímulo, pero que desde la emisión se asocia con la necesidad de una respuesta comportamental, por lo que se los articula como elementos lingüísticos. Se trata de aquellos casos en los que el texto propone la activación de los mismos receptores que se activarían ante el estímulo «real» (Eco 1997) o, en otros términos, el texto prevé la activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención. El efecto, no obstante, no es totalmente previsible (el emisor no está totalmente seguro de la respuesta que generará en su destinatario), pues si bien propone tal activación, con ello desafía tales hábitos. Por ello la reproducción de estas expresiones se encuentra a mitad de camino entre la ejecución de un código y la producción o institución del mismo y como la anterior, es un tipo de operación semiótica mixta, a medio camino entre la reproducción y la invención. De allí que, si bien el plano de la expresión puede analizarse en unidades discretas, en el plano del contenido constituyen una nebulosa de sentidos.

IV) El último tipo de trabajo físico requerido para producir una expresión es la *invención*: «modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido» (Eco 1975(2000):347). Es la *institución efectiva* de un modo de correlacionar expresión y contenido que no tiene precedentes. De allí que se articule no como unidades gramaticalizadas sino como texto y, además, hipocodificado *i.e.* se avanza desde códigos inexistentes (o desconocidos) hasta códigos potenciales o genéricos. El trabajo es de transformación, reorganización novedosa y por ello invención de lo todavía *no dicho,* necesariamente envuelta en lo *ya dicho*. Asimismo, «es el caso más ejemplar de *rattio difficilis*, realizada en una expresión heteromatérica»

(Eco 1975(2000):347) arbitraria. Los diferentes niveles de invención (transformación) que presenta el cuadro 1, son *a)* congruencias o calcos *b)* proyecciones y *c)* grafos.[17]

a) *Congruencias o calcos: s*on los casos de «dobles», textos que pueden *comprenderse* aunque no se conozca o no exista el objeto que lo motivó. La congruencia nunca es total y absoluta y se rige por las leyes de *semejanza*. Son los casos en los que algunos puntos en el espacio físico de la expresión remiten a puntos reales o virtuales en el espacio físico de un objeto real o virtual. La articulación tipo/espécimen es como en todos los casos de invenciones, por *rattio difficilis* y por lo tanto presentan dificultad para su reproducción, réplica o sustitución, pues no es posible (o es complejo) individuar un tipo de contenido.

b) *Proyecciones:* en ellas los puntos en el espacio de la expresión remiten a muy pocos y selectos puntos en el espacio de un modelo semántico toposensible; también se rigen por leyes de semejanza que es necesario aprender a reconocer. En estos casos es necesario postular un tipo de contenido (transformar hacia atrás) puesto que sólo hay un espécimen de expresión. Se trata de casos en que es posible proyectar de la nada (*v.gr*. la maqueta de un edificio) o de contenidos a los que no correspondan «referentes»; Eco da como ejemplo «la pintura de un personaje ficticio» (*cfr*. Eco 1975); ciertas fotografías y las proyecciones fílmicas podrían ingresar en este modo de producción; a diferencia de las huellas, el *continuum* no es motivado sino elegido libremente, si bien ambas regidas por *ratio difficilis*.

c) *Grafos:* casos en los que puntos en el espacio de la expresión corresponden a puntos en un modelo de relaciones no toposensibles; los grafos o diagramas propuestos por Peirce ejemplifican muy bien este caso: si bien presentan relaciones espaciales, estas no representan a otras posibles relaciones espaciales (como en el caso de las proyecciones), sino relaciones abstractas.

La percepción detenida de los modos de producción sígnica tiene la ventaja de posibilitar *un anclaje en el texto*; se trata de una especie de *escaneo* o percepción pormenorizada que avanza en la comprensión del texto, en cuanto revisa, ratifica, rectifica los hábitos-creencias en la percepción del mismo o bien da lugar a la creación de otros nuevos.

[17] En el origen de toda estilización se encuentra un trabajo de invención para producir la expresión.

Pero la sola detección de estas funciones semióticas, si bien necesaria no sería suficiente; configura *un momento* en el proceso de actualización del texto a partir de la cooperación interpretativa, que posibilita una lectura (*interpretante final*).

En este despliegue (tanto horizontal como vertical) de los modos de producción sígnica en un texto, es posible formular diversos juicios perceptivos en los que los *tipos cognitivos* y los *contenidos nucleares* se encuentran en mayor o menor acuerdo, modificación o corrección y en el que ingresan también en mayor o menor medida *contenidos molares* repercutiendo así en la enciclopedia del lector y por ello en la semiosis. Asimismo, no se trata sólo de negociaciones en el nivel de los significados (noción interna a un sistema semiótico), sino también en el nivel del sentido (noción interna a los textos).

En términos peirceanos y partiendo de la concepción tríadica de signo (*c*1893 *CP*2.274)[18] como relación entre *representamen, objeto* (*dinámico* e *inmediato*) e *interpretante*, es posible advertir que parte importante del trabajo de actualización interpretativa se concentra en la detección del *objeto inmediato* de un *representamen* mediante la indagación previa en su *objeto dinámico*.[19] La compleja concepción peirceana de signo, amén de su proposición como relación entre tres «términos», presenta una problematización de su *objeto* que escapa a su consideración como referente objetivo o intersubjetivo y que además se considera en un doble aspecto: exterior e interior al signo (*dinámico* e *inmediato* respectivamente).

Luego, es de fundamental importancia en esta propuesta, así entendida, partir de una indagación en la relación entre el *signo* o *representamen* y su objeto

[18] «Un *Signo* o *Representamen* es un *Primero* que representa a un *Segundo,* llamado su *Objeto*, en una relación triádica genuina, y que es capaz de determinar a un *Tercero* llamado su *Interpretante,* a asumir la misma relación triádica con su *Objeto* en la cual represente al mismo *Objeto*». También «Un Signo o Representamen, es algo que está para alguien en algún aspecto o capacidad» (*c*1897, *CP*.2.228).

[19] A todos los efectos, reseñamos aquí las definiciones de Peirce de ambos *objetos* del signo: en 1908 afirmaba: «es habitual y correcto distinguir entre dos objetos de un signo: el mediato exterior al signo y el inmediato, interior a dicho signo (…) El objeto mediato lo llamo objeto Dinamoide; el signo debe indicarlo mediante algún indicio; y este indicio, o su substancia, es el objeto inmediato» (Peirce (1986):105). También en 1904, en "Existential graphs" afirmaba: «(…) debemos distinguir el Objeto Inmediato, que es el objeto tal como es representado por el Signo mismo, y cuyo Ser es, entonces, dependiente de la Representación de él en el signo; y por otra parte el Objeto Dinámico, que es la Realidad que, por algún medio, arbitra la forma de determinar el Signo a su Representación» (1986):65).

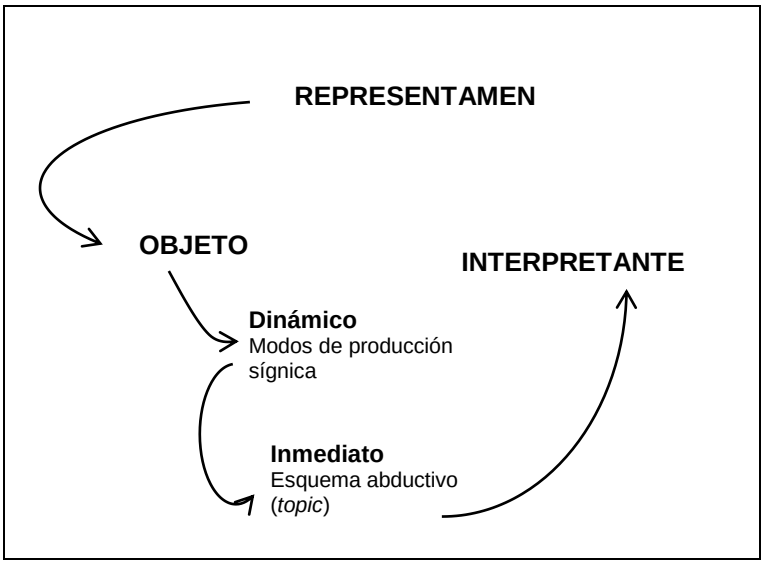


Figura 2. Modos de producción sígnica y *topic* en la tríada peirceana

«exterior» o *dinámico*. Entendemos que si hay un espacio en el que deviene pertinente la convocatoria a los modos de producción sígnica propuesto por Eco, es éste. Pues el *representamen* indica en el *objeto* exterior (*dinámico*) el modo de focalizar o detectar su *objeto inmediato* como esquema abductivo (*topic*), cuya expansión confluye en el *interpretante final* (lectura) (*cfr*. figura 2).

Retomando parte de lo expuesto en *Consideraciones previas,* los *sentidos* de los juicios perceptivos son interpretables abductivamente. Para Peirce la abducción es un caso de inferencia en la que: «(…) encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el caso específico de una regla general, y, por tanto, adoptamos dicha suposición» (1878 *CP*:2.624). Esta tensión, o también «afectación estética», es ejemplificada mediante dos posibilidades a las que Eco denomina abducciones hipercodificadas e hipocodificadas. Las primeras avanzan desde códigos existentes a subcódigos más analíticos;[20] las segundas (hipocodificadas) avanzan desde códigos inexistentes hacia códigos potenciales o genéricos.[21] Reside aquí la cooperación

[20] *Cfr*. 1878 *CP*:2.625 o algunas de las abducciones que realiza el personaje Zadig constituyen un ejemplo (Eco & Sebeok (1989):278-87).

[21] Peirce da el ejemplo de «los diferentes sonidos emitidos por instrumentos de una orquesta (que) conmueven el oído y el resultado es una emoción musical totalmente distinta de los propios sonidos» (1878 *CP*: 2.643).

interpretativa y la actualización del texto: la generación de inferencias (abductivas) dispuestas a ser «comprobadas» en él, en cuanto *modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa* (Eco 1975 (2000):384).

En otros términos, se trata de *poner en cuestión* algunos hábitos-creencias en su caso, *contar con la solidaridad* de otros, los que confluyen (reingresan) en la formación de los tipos cognitivos (privados) contenidos nucleares (públicos) y contenidos molares (conocimientos ampliados), conformados por elementos no sólo morfológicos sino también tímicos (pasionales) y narrativos,[22] cuya selección depende de criterios de pertinencia (Prieto 1975). En este movimiento la enciclopedia se reformula y con ello la semiosis se entrena y se expande.

> Un ejemplo, a partir de *One hundred and eight [Ciento ocho]* de Nils Völker (2010) —ver nota 16—. pueden ser útil para ilustrar lo hasta aquí expuesto, Para un adulto (A) que concurre a un museo o galería en que tal obra pueda estar expuesta, el movimiento de inflación y deflación de las bolsas de plástico relacionado con la presencia/ausencia de un cuerpo en *ese* «artefacto» es un signo: es *expresión* de un sistema semiótico elemental en el cual un objeto sobre una pared en un determinado espacio, con su cartel indicador del nombre en su caso, está correlacionado con un *contenido,* tal que se trata de una «obra de arte», «producción artística», «instalación», etc. Para un niño (B) que eventualmente tiene su primera experiencia en tal espacio, antes que una expresión, es un objeto formado por bolsas plásticas con las que puede jugar acercándose o alejándose. El tipo cognitivo de A que reconoce las bolsas de plástico como signo —*i.e*. relación triádica, entre un *objeto* (*dinámico* cognoscible bajo la forma de *objeto inmediato*), *representamen* e i*nterpretante* (*CP* 1897 *CP* 2.228)— y en sus aspectos morfológicos, tímicos y narrativos, es más amplio que el de B; no obstante si se les pregunta a ambos «¿dónde están las bolsas de plástico?», indicarán el mismo lugar. Es posible admitir entonces un «nivel» de semiosis perceptiva estable y común y diferencias en el nivel interpretativo. Si *One hundred and eight [Ciento ocho]* es un «signo» para el niño B, es porque éste debió activar procesos de tipo perceptivos (percibir sustancias como

[22] Eco extiende el concepto de narratividad a las imágenes; desde el punto de vista de la semiótica contemporánea, la imagen cumple con los principios narrativos: es una narración en su construcción y en su recepción, su lectura atenta implica un proceso análogo a cualquier otro proceso narrativo —es un relato por lo menos— hay una construcción consciente (en parte programada) para que produzca efectos en el lector, y el lector los recibe si puede mínimamente decodificar ese código.

formas); de igual modo, el adulto A (y supongamos que se trata de un historiador o crítico de arte) debió percibir substancias pero como formas de una expresión. Si A se decidiera a detectar los *modos de producción sígnica* en *One hundred and eight [Ciento ocho],* podría afirmar que el tipo de trabajo físico para producir la expresión propuesto en la obra es la *ostensión*, en la que la relación tipo-espécimen (forma-contenido) está a medio camino entre *ratio difficilis* y *facilis* (mediana posibilidad de réplica, reproducción o sustitución, o bien mediana apertura), el *continuum* por formar (como en todos los casos de ostensiones) es de la misma materia (homomatérico), que el objeto seleccionado, es mostrado para expresar la clase de la que es miembro (bolsas de plástico, como «*ejemplo*») y donde el modo de articulación es de unidades hipercodificadas con alguna modalidad de pertinentización. Pero al aproximarse a *One hundred and eight [Ciento ocho]* y advertir que las bolsas modifican su movimiento de deflación e inflación, se encontrará ante una circunstancia compleja e inesperada que podrá activar en él diferentes emociones: sorpresa, temor, curiosidad, duda etc. y desatará en él un proceso abductivo en busca de una hipótesis que estabilice sus emociones y le permita alcanzar un juicio perceptivo. En esta instancia, *One hundred and eight [Ciento ocho]* es para A un texto hipocodificado en el que detecta que el trabajo físico para producir la expresión es el de *estímulos programados*; podrá precisar que las «bolsas de plástico» además son casos de ejemplos (*ostensión*) a medio camino entre la *reproducción* y la *invención*, el *continuum* por formar es heteromatérico (aire que se bombea mediante un mecanismo en las bolsas) y la relación tipo-espécimen también a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*. Para detectar, en este proceso interpretativo y cooperativo un trabajo físico de *invención* para producir la expresión, deberá complejizar su «lectura» e ingresar en una serie de paseos inferenciales.

Ahora bien, para continuar con el proceso interpretativo y cooperativo sobre el carácter de tal invención para producir la expresión, es necesario —reiteramos— complejizar su «lectura» e ingresar en una serie de paseos inferenciales.

El trabajo de hipercodificación y conmutación de códigos que lleva a cabo una teoría de producción de signos, ha estado a cargo de la retórica general;[23] sus

[23] Una posibilidad en la línea de las reflexiones de Marin (1971), es destacar el carácter de *descripción verbal* de lo visual en la explicitación de los modos de producción sígnica y su correlación con las figuras retóricas; esto implicaría su semiotización (siempre bajo el supuesto que tales descripciones conforman un material que verbaliza la imagen y no necesariamente un metalenguaje semiótico). Esta *matriz de verbalizaciones* que median el sentido (que no implican

figuras, en cuanto usos simbólicos de base, que sobreentienden una historia textual y por ello de sentido, resultan convocadas y convocantes en esta instancia.[24]

Resulta pertinente recordar que la retórica se ocupa de *premisas probables* —*Inventio*— (no parte de primeros principios como sí lo hacen los lógicos de identidad, no contradicción o tercero excluido) y articula sus silogismos en *entinemas* —*Dispositio*— (no opera mediante silogismos apodícticos), dando lugar a esquemas generativos o expresiones ya generadas —*Elocutio*—.

Concretamente, la *elocutio* da cuenta del trabajo de hipercodificación y conmutación de código; en efecto, las *figuras retóricas* constituyen artificios destinados a demandar la atención del lector y persuadirlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas (Eco 1975 (2000):388), bien mediante el uso de *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo) o bien como *esquemas generativos* (creativos) como la metáfora. Para Eco, la transgresión del «principio de cooperación» propuesto por H. P. Grice para explicar los usos comunes del lenguaje natural,[25] posibilita la emergencia de la metáfora, para cuya aceptación e interpretación existen leyes pragmáticas y socioculturales; de allí que una semiótica de la metáfora «también tiene que ver con una semiótica de la cultura» (Eco 1984(1995):172). Este autor postula cinco reglas para la interpretación co-textual de una metáfora, que consideramos de interés y pertinente para la propuesta de un método de análisis de lo visual; particularmente porque la metáfora es el instrumento que «permite entender mejor el código o la enciclopedia» (Eco 1984(1995):228).[26]

---

una segmentación de la imagen y convienen en su consideración como *continuum*), como también sus complejizaciones (*cfr*. verbalizaciones en forma histórica, en forma filológica, Segre 1979) bien podrían considerarse a modo de interpretante final, *i.e.* ilimitadas y abiertas (Calabrese 1985 (1987):201).

[24] Una discusión al respecto en Migliore 2011.

[25] Articulados en las máximas de calidad (*haz que tu contribución a la conversación sea verdad*), de cantidad (*haz que tu contribución a la conversación sea lo más informativa posible*), de manera (*sé claro*) y de relación (*haz que tu contribución sea pertinente respecto al tema*).

[26] Y no al revés, *i.e*. que para entender las metáforas es necesario conocer el código (o la enciclopedia). Cabe recordar la referencia de Peirce «(…) Las metáforas exhiben el carácter representativo de un signo, trazando un paralelismo con algo diverso (*c*1893 *CP*:2.277)». En este sentido, las metáforas interesan como «instrumento de conocimiento que añade y *no que* sustituye» (Eco 1984 (1995):170).

De modo inverso al proceso de producción, el proceso de interpretación co-textual de una metáfora debería cumplir cinco reglas:

> *1)* Constrúyase una primera representación componencial del semema metaforizador (parcial y provisional), [según su forma o aspecto (F); conforme al agente que lo produce (A); según su materia (M) y según su propósito (P)]. Al semema metaforizador lo llamaremos *vehículo*. Esta representación debe ampliar únicamente las propiedades pertinentes que sugiere el co-texto y *anestesiar* las demás (*cfr*. Eco 1979b). Esta operación constituye un primer intento de abducción.
>
> *2)* Localícese en la enciclopedia (postulada *ad hoc)*, otro semema que posea uno o varios de los mismos semas (o marcas semánticas) del semema vehículo, y que presenten otros semas «interesantes», [también según F, A, M y P]. Selecciónese ese semema como probable semema metaforizado (tenor). Si hay otros sememas que también podrían desempeñar esa función, llévense a cabo nuevas abducciones sobre la base de indicios co-textuales (…).
>
> *3)* Selecciónese una o más de esas propiedades o semas diferentes y constrúyase sobre la base de ellos un árbol de Porfirio, tal que esos pares se unan en un nudo superior.
>
> *4)* El tenor y el vehículo exhiben una relación interesante cuando sus diversas propiedades o semas se unen en un nudo comparativamente muy alto del árbol de Porfirio (…). Según estas reglas, se parte de relaciones metonímicas (de sema a semema) entre dos sememas distintos y tras verificar que existe la posibilidad de doble sinécdoque (que afectaría tanto al vehículo como al tenor) se concluye que hay sustitución de un semema por otro. Por tanto, una sustitución de semema resulta ser el efecto de una doble metonimia verificada por una doble sinécdoque (*cfr*. Eco 1971) (…).[27]
>
> *5)* Sobre la base de la metáfora que guía las hipótesis, verifíquese si es posible localizar nuevas relaciones semánticas, con objeto de enriquecer más aún la capacidad cognitiva del tropo (Eco 1984 (1995):220-21).

Luego en la *matriz de verbalizaciones* a partir del recurso a las figuras retóricas, la identificación de marcas comunes permitirá establecer semejanzas que se presenten como identidades semánticas (en el caso de la metáfora) o interdependencias sémicas (metonimia); la identificación de tales marcas,

[27] La metáfora configura una figura retórica por excelencia a la que se podrían reconducir otras (metonimia, sinécdoque) y en este punto, de gran interés para el análisis visual en cuanto, tal como antes consignamos, permite entender mejor el código (o la enciclopedia).

dependerá de la actualización enciclopédica (y no sólo en forma de diccionario) del texto.

En otros términos, una actualización enciclopédica deberá atender a los niveles de *1)* expresión y *2)* del contenido del texto.

En cuanto al nivel de *expresión* implica: *a)* la realización de selecciones que registren las conexiones (posibilidad de relación/aparición) con otros TTCC/CCNN y CCMM pertenecientes al mismo sistema semiótico, actualizado en un cotexto, *i.e*. en relación con otros textos; *b)* realizar selecciones circunstanciales, las que atañen a las de enunciación y se relacionan con la identificación del género en que el texto está inscripto. El modelo de análisis incluye *c)* la consideración complementaria de las circunstancias de enunciación *i.e*. informaciones sobre la época, el contexto social del texto, etc. (Eco 1975, 1979b, 1997).[28]

En cuanto al nivel del *contenido* del texto, se trata de la cooperación en la actualización de las intensiones —semántica del texto— (su estructura narrativa e ideológica, básicamente) y de las extensiones —pragmática— *i.e*. extensiones patentizadas, prevenciones y paseos inferenciales y estructuras de mundos. [29] Es decir, la hipercodificación y conmutación de códigos da cuenta, en definitiva, de *mundos posibles*, organizados en sistemas semánticos y disponibles para ser actualizados mediante la cooperación interpretativa.

El interés del trabajo retórico reside en la posibilidad de explicitar las *premisas probables ocultas* a nivel de la *Inventio*, como los *entinemas encubiertos* a nivel de la *Dispositio* y con ello indagar en el nivel de «manipulación» ideológica posible de un texto artístico-estético visual. En tal sentido, un texto en cuanto aserto metasemiótico puede mostrar la naturaleza contradictoria del espacio semántico al que se refiere, dando indicaciones acerca de las *premisas probables* o bien puede ocultar algunas de un modo deliberado. De igual modo puede hacerlo una *argumentación* (*Dispositio*) que se basa en la elección de determinadas premisas probables y oculta otras, o no considera premisas complementarias. Iguales consideraciones atañen al lector; en ello reside su trabajo de cooperación interpretativa.

[28] En las *expresiones ya generadas*, tales selecciones se encuentran esclerotizadas, si bien nada obsta para que se puedan modificar.

[29] Consideramos pertinente la inclusión de estas operaciones en la lectura de un texto visual, las que han sido planteadas por Eco en *Lector in fabula*, donde propone la posibilidad de su uso o aplicación a textos no verbales con los debidos ajustes.

Una semiótica visual debería tener como objetivo de máxima, justamente brindar las herramientas para explicitar ese doble juego y no reproducirlo, *i.e*. dar indicaciones acerca de las posibilidades de selecciones circunstanciales que atribuyen una propiedad determinada a un semema (*i.e*. un texto virtual) a cargo de un lector (o una cultura lectora) a partir de la explicitación de sus premisas probables y de las relaciones que conforma sobre ellas en una argumentación. Argumentación esta última que, habiendo partido de la especificidad de sus modos de producción sígnica, avance en forma *práctica* y *pertinente* en la actualización de su contenido (intensiones y extensiones).

En términos de Eco, se trataría de indagar los senderos posibles por los bosques narrativos (1994).

> Para ejemplificar lo expuesto, continuamos con el breve análisis de *One hundred and eight [Ciento ocho]*). El *estímulo programado* demanda la atención del lector y lo induce a sacar conclusiones de las premisas propuestas o presupuestas mediante el uso *de esquemas generativos* (creativos) metafóricos. El trabajo de interpretación co-textual de la metáfora incluirá la construcción de una primera provisoria y parcial representación componencial del semema metaforizador o *vehículo* (en este caso las bolsas) según su forma o aspecto (F); conforme al agente que lo produce (A); según su materia (M) y según su propósito (P). En el caso tendríamos: *bolsas/* F: flexible, maleable, contenedora; A: cultura; M: inorgánico; P: llenarse, vaciarse y también, contraerse, dilatarse. Conforme la segunda regla, el lector debería localizar en una enciclopedia *ad hoc*, *algún semema que presente algunas marcas* semánticas del semema bolsa. Y esto implica un lector inclinado a realizar en el nivel de la expresión selecciones contextuales (y cotextuales) es decir, hipótesis o suposiciones en el orden de la intertextualidad, convocando otros textos o registro de casos generales en que determinado término podría coaparecer en concomitancia con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico. Nuestro lector «A» podría entonces postular «pulmón» como posible semema metaforizado (*tenor*). En tal caso, los semas que detectará serán: *pulmón*/ F: flexible, maleable, contenedor; A: Naturaleza; M: orgánico; P: llenarse, vaciarse; contraerse, dilatarse. Las oposiciones se dan en los semas cultura/naturaleza e inorgánico/orgánico. Un árbol de Porfirio de tales oposiciones, teniendo en consideración el movimiento de contracción y dilatación (selección textual pertinente, atento las características de la obra), presentaría la unión de los pares opuestos cultura/naturaleza en un nudo superior, «movimiento»; en cuanto a la oposición

inorgánico/orgánico, presenta una mayor complejidad: pues generaría los pares quietud/movimiento; muerte/vida y la unión de tales pares en un nudo superior, «mundos». Ahora bien, la obra altera su rítmico movimiento cuando un espectador se acerca y registra el cuerpo del mismo siguiendo tentativamente sus movimientos. Tal como antes consignamos, se trata de una circunstancia compleja e inesperada que podrá activar en el lector diferentes emociones: sorpresa, temor, curiosidad, duda etc. y desatará en él un proceso abductivo, en busca de una hipótesis que estabilice sus emociones y le permita alcanzar un juicio perceptivo. La actualización de las *circunstancias de enunciación* lleva al lector a inferir la existencia de un mecanismo tecnológico (oculto) que genera tal dilatación y contracción y, encontrándose dispuesto a realizar actualizaciones cooperativas a nivel del contenido, podrá advertir a partir de extensiones parentizadas que de la información resultante de su cooperación en el nivel de la expresión del texto, puede realizar suposiciones acerca del *topic* (esquema abductivo) del texto: la relación (ya no sólo oposición) entre naturaleza y cultura (específicamente tecnología); supone así un mundo posible en el que la tecnología tiene propiedades comunes a la naturaleza (movimiento), pero en el que la dinámica, carácter y posibilidades de activación de tal tecnología depende de la exclusiva presencia o ausencia de un cuerpo (naturaleza). En el proceso de actualización cooperativa el lector modelo desechó algunas posibilidades, no obstante actualizables, debido a que si bien el texto no lo afirma, tampoco lo niega; *v.gr.*: si bien las bolsas son de plástico y la enciclopedia acepta que puedan ser usadas para contener basura, de afirmarlo expresamente, hubiese presentado bolsas de ese tipo (negras, verdes) o bien el movimiento de contracción y dilatación estaría originado por el ingreso y egreso de materia en estado líquido o sólido; tampoco el texto afirma (pero tampoco niega) discutir cuestiones relacionadas con el consumo (sema actualizable en el semema bolsa de plástico), pues éstas son blancas, sin inscripciones y de tamaño regular. Asimismo, el texto no parece afirmar la fragilidad del sistema tecnológico, pues de hacerlo hubiera optado por recurrir a bolsas de papel o un material con cualidades diferentes a las del plástico. Muy por el contrario, sí afirma la resistencia, maleabilidad y flexibilidad del artefacto (tecnológico). En la instancia de actualización de las estructuras ideológicas, la tecnología propuesta en el texto se presenta como un «síntoma» y como un «indicio» del «movimiento» y los «mundos» convocados por *Ciento ocho,* texto que problematiza la posibilidad de interacción entre tecnología y naturaleza interdependientes, pero también independientes, ilimitados pero no infinitos, mostrados y ocultados. Configura una reflexión metalingüística en cuanto artefacto o constructo que, para problematizar la relación

> propuesta, requiere la presencia de los términos de la misma (naturaleza /tecnología) y de ese modo desafía la tradicional oposición naturaleza/cultura, sin incluir una al interior de la otra o privilegiar alguna de ellas. Una vieja discusión enunciada de un modo creativo que problematiza las posibilidades de su superación, enuncia una pregunta sobre el fondo intertextual de respuestas (y preguntas) pasadas y lanzada hacia el futuro.

Como es posible advertir, la actualización interpretativa de un texto, implica la realización de operaciones por parte de un lector modelo, cuya cooperación es en el orden de las inferencias acerca de *aquello que los textos no dicen explícitamente*, pues afirmar que un texto dice lo contrario de lo que afirma no enunciar (inclusive en lo no dicho) configura un *uso* del texto (Eco 1990, 1992, 1994).

Por otra parte, hay una débil frontera entre la máxima cooperación interpretativa y la interpretación crítica; una vez explicitadas las estrategias del texto y «contrastadas» (comprobadas) en el mismo, una interpretación crítica será aquel alto grado de cooperación en el tránsito de la mayor cantidad de *senderos* en el texto, por el cual el lector modelo no sólo da cuenta de la calidad del texto y de su efecto pragmático sino también del modo en que el texto ha sido construido y ha previsto a su lector.

Una última consideración en el orden de la reflexión bachtiniana, para quien el dialogismo es una cualidad inherente a la enunciación, de la que también es inseparable la característica de presentar siempre dos o más valoraciones (algunas evidentes, otras latentes) y una doble orientación (hacia un objeto y hacia un sujeto —u otros— interlocutores). En este horizonte teórico además, la categoría pragmática de los géneros (Bachtin 1952) gravita de un modo fundamental en la actualización interpretativa y —como el material lingüístico— son previos o dados. «Postulados», todos estos, presentes en el modelo de la cooperación textual por el que es posible actualizar el nivel de dialogicidad de un texto, *i.e*. comprenderlo, escuchar su voz (o voces en aquellos declaradamente polifónicos), entablar un diálogo (no siempre pacífico, no necesariamente contemporizador) con él, en el que se dirimen criterios de verosimilitud (Mancuso 2007), movimientos todos estos no exentos de decisiones en el orden de la ética y la responsabilidad (Bachtin 1997).

III. Discusión y reflexiones finales

La detección de los modos de producción sígnica, se presenta como una herramienta fundamental en la instancia de precisar los indicadores («señales») en el *objeto dinámico*, que conformarán el *objeto inmediato*; como ya antes destacamos implica un relevamiento sistemático, metódico, integral del texto que además cuestiona o pone a prueba nuestros hábitos perceptivos, explicita nuestros tipos cognitivos (TTCC) y contenidos molares (CCMM) y permite detectar los contenidos nucleares (CCNN) de la semiosis o conjunto de enciclopedias.

El modelo contempla, como antes destacamos, la producción de variados tipos de funciones semióticas (que no agotan las posibles),[30] siendo viable su funcionamiento en la producción estético-artística visual.

Por otra parte, ni el trabajo requerido para producir la expresión ni la expresión producida, se dan de forma pura, por el contrario, lo usual es la combinación de ambos en el proceso de producción y en el pragmático de lectura.

En esta instancia, puede objetarse la pretensión de novedad de esta tipología, atento su parentesco con la iconología. Eco reconoce su deuda con ella en cuanto comparte el interés de la semiótica de superar el análisis microsemiótico (a partir de unidades mínimas) de lo visual. Y en efecto, no obstante el derrotero de la iconología y las propuestas teóricas y variantes con las que se ha presentado,[31] es innegable que la *iconología de base histórica* comparte con la semiótica el mismo interés en la estructuración de los significados; pero su resistencia a examinar la articulación entre expresión y contenido, su simbolismo intencional y cierta lectura autorcentrista, la alejan del modelo propuesto por Eco.

Luego, la pregunta que se plantea es ¿en qué medida el método iconológico (admitiendo su carácter presemiótico o semiótico) es «superado» por la propuesta de la tipología de los modos de producción sígnica? Si bien en la

[30] Esto es, conteste con la perspectiva teórico-metodológica desde la que se enuncia, la que afirma el carácter ilimitado (no infinito) de la semiosis. Desde esta misma perspectiva es posible también destacar cierta dificultad en ampliar un modelo tan completo y que genera interrogantes acerca de la performatividad de los hábitos, en el sentido que quizá sea necesario desafiar una posible reconducción de nuevas funciones semióticas al modelo ya establecido.

[31] Desde la temprana formulación de C. Ripa, a la más conocida formulación de Panofsky y Saxl o la propuesta integradora de Gombrich; para un debate sobre la iconología y entre otros aspectos, sus relaciones con la semiótica, ver Bonnet (1983).

práctica suele restringirse el método iconológico a su dimensión iconográfica,[32] en cuanto modelo, la tipología de los modos de trabajo sígnico presenta como cualidad diferencial el reenvío a —*y constante consideración de*— la «enciclopedia», la contemplación del modo de articulación entre expresión y contenido y la atención otorgada a la relación tipo-espécimen, cuestiones que una iconología no necesariamente se propone.

De entre estas diferencias, la noción de enciclopedia deviene central. Entendida como postulado semiótico e hipótesis regulativa, no por eso menos realidad semiósica, Eco la concibe como «el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como la biblioteca de las bibliotecas, donde una biblioteca es también el archivo de toda la información no verbal registrada» (1984 (1995):133). Su carácter de postulado deviene de la imposibilidad de describirla en su totalidad pues, la serie de las interpretaciones es indefinida e inclasificable materialmente; considerada en su totalidad, incluye interpretaciones contradictorias, se encuentra en constante configuración y es poseída de diferentes maneras por sus usuarios (*Ibíd*.).

Claro que lo anterior no implica postular una especie de deslizamiento vertiginoso y permanente que impida la estabilidad de las enciclopedias (bibliotecas) parciales; de hecho algunas de ellas son sorprendentemente estables. La imposibilidad de su descripción lo es de *su totalidad*, pues siempre habrá sectores en situación de cambio. Tampoco implica afirmar la misma valoración y evaluación para todas las enciclopedias, pues la asimetría sígnica propia de la semiosis se impone: habrá enciclopedias privilegiadas y centrales y otras marginales y silenciadas que se mantienen en carácter de reserva dinámica; puesto que difícilmente los significados se pierdan en la semiosis de un modo irreversible,[33] siempre es posible su recuperación y traslado de lo periférico a lo central (Gramsci [1975], Lotman 1984, Mancuso 2010).

En este punto, las consideraciones planteadas por Lotman en su *modelo dinámico del sistema semiótico* (sistémico/extrasistémico; unívoco/ambivalente;

[32] Particularidad que no es responsabilidad del método (o sí de hacer una lectura semiótica y deconstructiva de esta práctica). De hecho, pocos estudios iconológicos, del que *La perspectiva como forma simbólica* (1927) configura el ejemplo más acabado, se han reiterado. La tendencia es a presentar un estudio iconográfico como iconológico y no a avanzar en el análisis hasta agotarlo en el más alto nivel de descripción previsto, tal la descripción del significado de lo analizado como «documento»

[33] De hecho, si irremediablemente perdido un campo sígnico, no es posible saberlo, justamente por perdido.

núcleo/ periferia; descrito/no descrito; necesario/superfluo) (1974) son plenamente aplicables al caso.[34]

En este modelo, la prevalencia de la enciclopedia no desestima el uso del diccionario (si bien lo admite como «artificio útil»); el destacar que sus estructuras son diferentes (marcas no ordenadas y potencialmente contradictorias en la primera; conjuntos de ellas lo más jerarquizadas posibles en el segundo o bien áreas de consenso que necesaria y pragmáticamente deben presentar cierta economía), da cuenta del ámbito en el que se despliega la actualización interpretativa. Así, el detectar el modo de trabajo sígnico implicado en un texto (*i.e*. atender a las señales del *objeto dinámico* de un signo o *representamen*), esto es, identificar el trabajo físico requerido para producir la expresión como del orden del *reconocimiento*, de la *ostensión*, de la *reproducción* o de la *invención* (Eco 1975, 1984), implica una remisión constante a marcas que bien pueden identificarse con los significados de un diccionario: de hecho así parecen ser planteados por Eco, quien define cada función semiótica y la entiende como área de consenso pragmáticamente útil.

Las indagaciones de Eco, posteriores a la formulación de esta tipología y más dependientes de la lectura peirceana del proceso perceptivo, pueden ser incorporadas de un modo productivo en este temprano modelo: su planteo de 1975 (*Tratado de semiótica general*) y su relectura en 1984 (*Semiótica y filosofía del lenguaje*) parecen quedar en la detección de los modos de trabajo sígnico sin avanzar significativamente en su potencialidad, de no proceder a su integración con textos posteriores. Es decir, la articulación que aquí proponemos, es implícitamente postulada por Eco en su edificio teórico y particularmente en el período en que su lectura de Peirce deviene más activa.

Específicamente, tal tipología se evidencia en su calidad de «artificio útil» para convocar a la enciclopedia, a partir de las nociones de TTCC, CCMM y CCNN.

En esta instancia, *el texto* y *el lector* explicitan sus tipos cognitivos (privados), el acuerdo comunicativo en torno a ellos (contenidos nucleares, públicos) e intersubjetivamente (o entre conciencias) las competencias ampliadas de ambos (contenidos molares) en la semiosis (conjunto de enciclopedias).

[34] Planteadas como antinomias sujetas a correctivos metódicos, en la instancia de la descripción semiótica de los sistemas, devienen de interés aquí en cuanto es posible tenerlas en cuenta en la descripción de las enciclopedias, consideradas como sistemas.

En este punto, la consideración de rasgos no sólo morfológicos sino también tímicos (pasionales) que toman en consideraciones tales TTCC, CCNN y CCMM, introduce un aspecto de significativa importancia en la instancia de delinear una *semiótica de las pasiones* al interior de los desarrollos de la propuesta peirceana. El relegamiento de la misma a un ámbito de escasa pertinencia semiótica en lo visual o bien su consideración pre-semiótica excluye del análisis componentes «estructurales del texto» y de la semiosis, que por otra parte el corpus teórico peirceano contempló con la consideración de la *afección* entre conciencias.

Retornando a la relación triádica del signo, considerado entonces el objeto *dinámico* o exterior a partir de las marcas o señales, es posible ingresar al objeto interior o *inmediato* del signo. Esto es, habiendo detectado el lector el modo de trabajo sígnico, establecida la relación tipo-espécimen, el tipo de *continuum* por formar, deviene de interés su modo de articulación, pues el lector se encuentra ya con suficientes datos para determinar si se halla ante unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalides de pertinentización o bien ante *textos* propuestos e hipocodificados. Complementariamente está en condiciones de «traducir» tales datos en un *topic,* esto es, un esquema abductivo, idea o representación mental del tema/problema del texto (Eco 1979b (1999):125-131).

La utilidad del *topic* es la de disciplinar la semiosis y orientar la dirección de las posibles actualizaciones; se trata de una inferencia abductiva,[35] estrictamente es una hipótesis acerca del texto que además fija así sus límites, pues es el texto el que orienta a la detección/reconstrucción del *topic* (o bien, «la constratación» de la hipótesis debe realizarse en el texto).

[35] Es decir no se trata de un razonamiento o hipótesis deductiva ni inductiva. La particularidad de la misma reside en su capacidad de realizar asociaciones creativas, que ante la anomalía o problema, concurren en una respuesta provisoria, que tiene en cuenta aspectos habitualmente no puestos en relación. Su carácter «probable» y conjetural no la torna menos plausible. Este tipo de razonamiento, de radical interés para la investigación científica formulado además en las entrañas del positivismo —la Harvard del siglo XIX— (*cfr*. Mancuso, 2010) es pasible de ser aplicada en los textos artísticos. Sin entrar en una disquisición acerca de las particularidades de ambos textos, el razonamiento abductivo, de tornarse un hábito (en el sentido peirceano), infunde una fuerte dimensión de creatividad en la semiosis y desde luego en las culturas. Peirce no desestima los otros tipos posibles y más conocidos de razonamiento: si a la abducción le cabe la tarea de introducir nuevas ideas, a la deducción le cabe extraer las consecuencias «necesarias y verificables» de la hipótesis y a la inducción de confirmarla experimentalmente. (*cfr.* Peirce 1878, Sebeok *et al.* 1979, Eco 1990).

Tal orientación puede ser dada por el título/nombre de un texto (aunque no siempre, *v.gr*. el caso de títulos engañosos que proponen un juego metalingüístico con las convenciones narrativas); otras veces es posible detectarlo en palabras claves (reiteración de sememas),[36] o bien mediante marcas que estratégicamente privilegian alguna. En fin se trata de «indicadores» (relevados en la detección de los modos de trabajo sígnico) que posibilitan la formulación de un *topic,* el que, en cuanto hipótesis se configura no siempre de modo lineal ni simple.

Una de las «ventajas» que presenta la detección del *topic,* es que posibilita establecer las enciclopedias convocadas; aquí los mayores o menores TTCC, CCNN y CCMM *del texto* (en esta instancia la ficción de una conciencia deviene necesaria) como los *del lector*, cobran relevancia pues en tal actualización incide el modo en que tales enciclopedias son poseídas por sus usuarios, configuran procesos de negociación y de activación de porciones enciclopédicas posibles, las que son pasibles de ser transitadas ya desde códigos existentes a subcódigos más analíticos, como también desde códigos inexistentes hacia códigos potenciales o genéricos.

De allí que una de las operaciones decisivas de este proceso sea la detección de la/s enciclopedia/s convocadas por el t*opic* del texto; pues se elide así una posibilidad de base de interpretación aberrante, sobreinterpretación o clausura del texto (sin perjuicio que la misma pueda existir por otros motivos).

Focalizado el *objeto inmediato* (traducido en *topic),* nuevamente debe ponerse en relación con el signo o *representamen* para concluir en un *interpretante*. En otros términos, el proceso de actualización no puede concluir en una mera detección de la enciclopedia y el *topic* requiere una mejor precisión: su «enunciación» tiene el valor de permitir preguntas relacionadas con él; de hecho, la formulación del mismo permite anclar las preguntas posibles en las enciclopedias pertinentes y no ingresar en una deriva ilimitada con el consiguiente riesgo, reiteramos, de lectura aberrante.

Dicho de otro modo, el anclaje del *topic* en el texto debería ser firme, pero el *topic* flexible, instancia en que las figuras retóricas —en cuanto usos simbólicos de base, que sobreentienden una historia textual y por ello de sentido, tal como antes consignamos— resultan convocadas y convocantes. Tales «artificios»

[36]Es decir en textos virtuales (potenciales textos) pues «el texto es la expansión de un semema» (Eco 1979 (1997):41).

(figuras retóricas) destinados a demandar la atención del lector y persuadirlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas (Eco 1975 (2000):388), bien pueden recurrir al uso de *expresiones ya generadas* (hipercodificaciones establecidas, aceptadas, con valor emocional fijo),[37] o bien a *esquemas generativos* (creativos) como la metáfora.

En el segundo caso, es decir en aquellos textos que presentan esquemas creativos, la consideración de las cinco reglas para la interpretación co-textual propuestas por Eco, resultan de interés en cuanto posibilitan la mejor comprensión del código o la enciclopedia (1984(1995):228).

Se trata de un proceso cuya complejidad se organiza y simplifica en su descripción (si bien su comprensión se torna algo dificultosa), que implica asimismo reenvíos de lo particular a lo general y de lo general a lo particular, pero que en las prácticas concretas de recepción funciona de un modo naturalizado. La indagación de sus particularidades es algo que atañe a la semiótica (interesada en la dinámica de significación).

Aun así, esta primera aproximación a una metodología de análisis de lo visual, se encuentra simplificada en su potencialidad. Peirce no solo complejiza el objeto (tal como aquí ha sido parcialmente expuesto) sino también el *interpretante*. En efecto, para Peirce el *interpretante* de un signo «es todo lo que el Signo produce en la Cuasimente que es el Intérprete, determinando en él una sensación, un esfuerzo o un Signo; y es precisamente esa interpretación lo que se denomina Interpretante» (Peirce (1986):65); es decir, el *interpretante* es *la lectura* (expandida, implícitamente consensuada, aceptada) de un signo.

Pero además diferencia un *interpretante inmediato* («el interpretante tal como se revela en la correcta comprensión del signo mismo»), es decir, el «significado» del Signo; uno *dinámico* («el efecto real que el Signo en tanto Signo determina realmente) y uno *final* («la manera en que el Signo tiende a representarse a sí mismo en tanto relacionado con su objeto») (Peirce (1986):65). En la metodología de análisis visual aquí presentada, nos hemos remitido al *interpretante final* por considerar que incluye los previos y además en atención al carácter de primera presentación, no obstante estimamos que residen allí posibilidades de expansión y especificación.

[37] *V.gr.* la imagen de la crucifixión (reproducen una estilización como modo de producción sígnica) o de banderas (reproducen unidades combinatorias).

De particular interés por sus consecuencias, resultó la función de reproducción de estímulos programados. La detección de este tipo de trabajos sígnico (*i.e*. de artificios expresivos que el destinatario recibe como puro estímulo, pero que el emisor asocia con la necesidad de una respuesta comportamental o casos en los que el texto propone la activación de los mismos receptores que se activarían ante el estímulo «real» (Eco 1997), implica la activación de ciertos hábitos perceptivos para convocar la atención. Su característica de encontrarse a medio camino entre la ejecución de un código y la producción o institución del mismo, la conforma como un tipo de operación semiótica mixta (entre la *reproducción* y la *invención*). Su lectura en los trabajos que han ensayado sólo esta tipología, tiende a «simplificarla» y presentarla como una suerte de puro efecto; del hecho de que el estímulo (reiteramos: solicitud de una respuesta comportamental) sea programado no se sigue necesariamente que deba ser notable; bien puede ser sutil, débil, imperceptible pero no por eso lo torna menos estímulo.

Consideramos esta función semiótica clave y de interés en la instancia de postular una semiótica de las pasiones: el desafío implícito a los hábitos perceptivos, lo es también a los hábitos en el sentir.

Otro aspecto de no menor importancia es la reproducción de pseudounidades combinatorias; en algún punto se torna una meta función en los límites de los modos de producción signica; pues el repertorio de unidades no está limitado de antemano, requiere una operación de selección de unidades que permita configurarse como repertorio *ad hoc* y que aspira a encontrar su límite y conformarse como unidad combinatoria.

Asimismo, algo que creemos importante destacar, es el funcionamiento más apto del método en el conjunto de textos o en la consideración de varios textos como un solo texto, lo que permite actualizaciones interpretativas de diferentes niveles.

Finalmente esta metodología, como deudora de los desarrollos del primer programa semiótico (Mancuso 2010), además de los desarrollos peirceanos recepta (entre otros aspectos) la consideración no ingenua del referente problematizada por Wittgenstein (1953), la dimensión dialógica y responsable bachtiniana (1979, 1997) y la inevitable asimetría del derecho de enunciación sígnica gramsciana (1975).

Asimismo, esta propuesta teórico-metodológica aspira a conformarse como opción (perfectible) a la dificultad de conexión —en el horizonte de la semiótica— aludida al inicio de este trabajo y, complementariamente, posibilitar una mayor y mejor fundamentación de los modos de significar de la cultura visual.

REFERENCIAS

BACHTIN Michail M.

1952-53 "Problema rechevyj zhánrov", *in Literatúrnaia Uchioba*, I, 1978: 200-219; (tr.esp.: «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-93).

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

BONNET J

1983 *Aprés Panofsky,* París: Pandora Editions.

CALABRESE Omar

1985 *Il linguaggio dell'arte*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *El lenguaje del arte,* Barcelona: Paidós, 1987).

COLAPRIETO Vincent M.

1989 P*eirce's approach to the self:a semiotic perspective on human subjetivity*, Albany: State University of New York Press.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix

1980 *Mil Plateux,* París: Minuit; (tr. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2002, 5º ed.).

ECO Umberto

1975 *Trattato di Semiotica Generale,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2000).

1979a "Prospettive di una semiotica delle arti visive", *in* MUCCI E. e TAZZI F. (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte,* Milano: Feltrinelli, pp. 69-83; (tr. esp.: "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", *Revista de Estética*, 2, 1984: 5-14).

1979b *Lector in fabula,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999, 4º ed.).

1984 *Semiótica y filosofía del lenguaje,* Barcelona: Lumen, 1990.

1990 *I limiti dell'interpretazione,* Milano: Bompiani; (tr.esp: *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992).

1992 *Interpretación y sobreinterpretación,* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona:Lumen 1994).
1997 *Kant e l'ornitorinco,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorinco,* Barcelona: Lumen, 1999).

ECO Umberto & SEBEOK Thomas A.
(1989) *El signo de los tres,* Barcelona: Lumen.

ECO Umberto *et. al.*
(1970) *Socialismo y consolación*, Barcelona: Tusquets.

FABBRI Paolo
1998 *La svolta semiotica,* Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli Spa; (tr.esp.: El *giro semiótico*, Barcelona:Gedisa, 2000)

GARRONI Emilio
1972 *Progetto di semiotica,* Bari: Laterza; (tr. esp.: *Proyecto de semiótica,* Barcelona: Gustavo Gilli, 1973)

GRAMSCI Antonio
[1975] *Quaderni del cacere*, (a cura di Valentino Gerratana), Edizione critica dell'Istituto Gramsci, Torino: Einaudi, 4 vol.; (tr.esp.: *Cuadernos de Cárcel*, México: ERA-Universidad Autónoma de Puebla, 2001).

GRUPO µ
1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París: Seuil.

KLINKENBERG Jean Marie
2005 "La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura", *Tópicos del Seminario. Semiótica de lo Visual*, 13:19-47.

LOTMAN Iuri M.
1974 "Un modelo dinámico del sistema semiótico", *in* LOTMAN (1998): 63-80.
1981 "Semiotika kul'tury i poniatie teksta", in *Semeiotiké*, 12:3-7; (tr. esp.: "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", *in La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto I*, Madrid: Cátedra, (1996):77-82).
1984 "Acerca de la semiosfera" en LOTMAN (1996):21-42
(1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y de texto I*, Madrid: Cátedra.
(1998) *La semiosfera. Semiosfera de la cultura, del texto, de la conducta del espacio II,* Madrid: Cátedra
(2000) *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura III,* Madrid: Cátedra.

LOTMAN Iuri & USPENSKI Boris A.
1971 "O semioticheskon mejanizme kul' tury", *Trudy po znokovym sistemam,* 5, Tartu, pp. 144-166; (tr.esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en LOTMAN Iuri M., 2000:168-193).

MANCUSO Hugo R.
2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein,* Buenos Aires: SB.

MARIN Louis
1971 *Etudes sémiologiques*, París: Klincksieck; (tr. esp.: *Estudios semiológicos*, Madrid: Alberto Corazón, 1978).

MERRELL Floyd
(1994) "Agonística paradigmática", *Ad-VersuS*, ,4-6: 13-34.
MIGLIORE Tiziana (ed.)
2011 *Retórica del visibile. Estrategia dell'immagine e significazione tra comunicazione. 1 Conferenze*, Roma: Editrice Aracne.
NIÑO AMIEVA, Alejandra
2011 "Ensayo de una semiótica visual en dibujos políticos de la Argentina de mediados del siglo XX", *AdVersuS* (en línea), VIII, 21: 63-84 (citado 11 – 11-2016), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/03-VIII-21.pdf>
PAREYSON Luigi
1954 *Estetica. Teoria della formatività*, Turín: Edizioni di «Filosofia».
1966 *Conversazioni di estetica,* Milano: Mursia; (tr. esp.: *Conversaciones de estética,* Madrid: Visor: 1987).
PEIRCE, Charles-Sanders
1868 "Some Consequences of Four Incapacities" in PEIRCE Charles S., [1931-1958]: *CP* 5.264-317.
1878 "Deduction, Induction and Hypothesis", *Popular Science Monthly*, XII, 705-18, *in* [1931-58] *CP*: 2.619-644; (tr. esp.: in PEIRCE Charles S. (1970):65-60).
1892b "The Law of Mind", *The Monist*, 2, 1892: 533-559 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958], *CP* 6.102-163; también en PEIRCE (1988): 251-278).
1893 "Evolutionary Love", *The Monist*, 3, 1893: 176-200 (reproducido en PEIRCE Charles S., [1931-1958] *CP*: 6.287-317).
1887 "A Guess at the Riddle", in PEIRCE Charles S. [1931-1958], *CP* 1.354-416 (parcial).
*c*1893 "The Icon, Index, and Symbol", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], *CP*: 2.274-308.
*c*1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant)", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], *CP*: 2.227-229
1897 "Fallibilism, Continuity, and Evolution", in PEIRCE Charles S., [1931-1958], *CP*: 1.141-175 (reproducido en PEIRCE Charles S. (1997): 85-99).
*c.*1902 "Why Study Logic?", in [1931-1958] *CP*: 2.119-202; (tr.esp.: «¿Por qué estudiar lógica?», in PEIRCE (1988): 332-91).
1904 "Cartas a Lady Welby, correo de Milford, Pensilvania, 12 de octubre de 1904", *in* PEIRCE Charles S. *La ciencia de la semiótica.* Armando Sercovich (ed). Buenos Aires: Nueva Visión, 1986: 85-96.
[1929] "Gessing", *Hound and Horn*, 2, 3: 267-82, (parcialmente in *CP* 7.36-48 y en SEBEOK Thomas & UMIKER-SEBEOK Jean 1979 (1994):24-26, 28-30).
[1931-58] *Collected Papers,* Cambridge: Harvard University Press [Vols. 1-6 ed. by HASTSHORNE, Ch. & P. WEISS; Vols. 7 y 8 ed. by BURKS, A.W.]
(1970) *Deducción, inducción e hipótesis*, Juan Martín Ruiz-Werner (ed). Buenos Aires: Aguilar.
(1986) *La ciencia de la semiótica*. Armando Sercovich (ed). Buenos Aires: Nueva Visión.
(1988a) *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce),* José Vericat (ed). Barcelona: Crítica.
(1997) *Escritos filosóficos. Volumen I.* Fernando Carlos Vevia (ed). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.

PRIETO Luis J.
1975 *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie,* París: Minuit; (tr. esp.: *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología,* Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).
ROSSI-LANDI Ferruccio
1968a *Il linguaggio come Lavoro e come Mercato*, Milano: Bompiani.
SEBEOK Thomas
1991 "¿En qué sentido es el lenguaje un "sistema modelizante primario?", *Ad-VersuS*, II, 2-3: 23-31 (republicado en AdVersuS (en línea), II, nº 2, 2005 (citado 11-11-2016); disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas%20Sebeok.htm>
SEGRE Cesare
1979 *Semiotica filologica*, Turín: Einaudi
VOLOSHINOV Valentin N./ [BACHTIN Michail M.]
1929 *Marksizm i Filosofija Jazyka,* Leningrad:Priboi; (tr. esp.: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaj*e, Buenos Aires: Nueva Visión,1975; *El marxismo y la filosofía del lenguaje,* Madrid: Alianza,1992).

ARTICULOS

[Original]

La realidad en la prosa narrativa de Eduardo Mendoza y Andrea Camilleri

GIOVANNI CAPRARA
DANIEL ROMERO BENGUIGUI
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
ESPAÑA
✉

Resumen: La literatura parte de la realidad, y por ello supone un reflejo de esta. En la novela negra, se puede destacar este rasgo, pudiendo encontrar alusiones a eventos que, en nuestro tiempo o en el pasado, figuraron en periódicos, noticias, y otros registros. La obra del español Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, muestra el conflictivo pasado de Barcelona, y la saga de Montalbano, del italiano Andrea Camilleri, alterna la cotidianidad siciliana con los acontecimientos actuales más importantes.

Palabras clave: Realismo – España-Barcelona – Italia-Sicilia – Novela Negra – Periódicos – Noticias.

[Full Paper]

Reality in the Narrative Prose of Eduardo Mendoza and Andrea Camilleri

Summary: Literature starts from reality, therefore it is a reflection of it. In noir novels this feature can be hightlighted, being able to find allusions to events which, in our time or in the past, appeared in the newspapers, the news and other records. The novel of the Spanish writer Eduardo Mendoza, The *Thruth about Savolta's Case*, shows Barcelona's troubled past, and Montalbano's saga, by the italian Andrea Camilleri, alternates the Sicilian everyday life with the most important currents events.

Keywords: Realism – Spain-Barcelona – Italy-Sicilia – Black Novel – Newspapers – News.

Introducción

Stendhal afirmaba que la buena literatura es aquella que refleja la realidad que los lectores viven en su cotidianidad. Para afirmar esto se valía de la metáfora del espejo: el escritor simplemente viaja de un lado a otro con este utensilio, y debe pasar al papel lo que podía vislumbrar en la superficie pulida. Si bien este método parecería perfecto para aplicarse sólo a la literatura practicada por el propio autor francés, adscrita al realismo decimonónico, sin embargo puede afirmarse que toda narrativa siempre contiene un componente verídico, necesario para ser entendida.

Incluso la literatura fantástica requiere de ideas existentes en el imaginario colectivo para ser comprendida. A los monstruos ficticios de la épica y los cuentos medievales, así como las novelas *sci-fi* (especialmente la *hard sci-fi*, que estructura todas sus ideas con los principios físicos conocidos por el hombre) se opone el hombre, nacido de nuestra realidad.

Prueba de esto es una de las novelas de Eduardo Mendoza, —luego se desarrollará más sobre este autor—. En *El último trayecto de Horacio Dos* (2002), el protagonista es el capitán de una nave espacial, situación que a primera vista tiene poco que ver con nuestra idea de «realismo» y «cotidianidad», pero al leer sus primeras páginas podemos apreciar que la tripulación es un reflejo de la sociedad española actual, viviendo una crisis (administrativa, económica y política) en la microcomunidad que constituyen.

Dicho autor, junto a muchos otros, han ido confeccionando los límites y reglas de la llamada novela negra, tema del presente trabajo. A continuación se abordarán las características que la definen y se finalizará con el análisis de casos tomados de dos autores reconocidos dentro de este género. En primer lugar tenemos al ya mencionado Eduardo Mendoza, del cual se analizará su primera novela. Si bien en ella se aprecia un estilo experimental, que pretende aunar multitud de voces y estilos narrativos, sin embargo sus intenciones eran retratar la Barcelona convulsa durante las crisis industriales. Aunque sus siguientes obras tienen un estilo más cercano y asequible, también se percibe esa relación tan importante con el contexto histórico. Por ello, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), llamada en un principio *Los soldados de Cataluña*, es un magnífico ejemplo de lo que se propone en este estudio. Para empezar, su título original fue rechazado por la censura de la época, por considerar a los obreros catalanes como «soldados» y a las revueltas acaecidas en la ciudad de Barcelona como una «guerra». Su nuevo título, no obstante, alude a la misma

problemática, pues en una época donde se manifestaron varios conflictos y descontentos la gente quería saber la verdad, es decir, quiénes eran los responsables.

El segundo autor que se tratará es Andrea Camilleri, el cual en los últimos años ha irrumpido en el mercado de un modo fulgurante, gracias a su interpretación del mundo y a su personaje más carismático y reconocido: el comisario Salvo Montalbano. El mérito de la amplia colección que componen las novelas de este policía es doble: por una parte, profundiza en la sociedad siciliana que tan bien conoce, exponiendo sus méritos y miserias con una narración cuidada, que no solo enseña la historia italiana de los últimos años, sino que también da voz a los diferentes personajes que representan cada uno de los diferentes estratos sociales y por la otra, estas características, complican la lectura, y al mismo tiempo motivan al lector, a implicarse en el relato dada la elección estilística de Camilleri de usar una lengua «mezclada» compuesta por distintas maneras de hablar:

> El estilo de Camilleri está cargado de cultura e Historia, pero también de paciencia cultural e histórica, paciencia de isleño al que siempre le cuesta más que a cualquier peninsular llegar al centro del universo (...). Complejo el éxito de este autor porque sus novelas no son fáciles y requieren la complicidad de un lector culto y relativizador, por otra parte capaz de aceptar ese universo siciliano, incluso ese lenguaje siciliano sabiamente dosificado y quintaesenciado (...). El éxito de Camilleri se ha debido en parte a que su literatura ha sido adoptada por el *norte lector* más inteligente, el que no demanda mercancías de un ser folclórico, sino de un asumible imaginario del sur, contradicción entre lo abstracto sublimado y las notas de concreción que lo connotan. Ha sido ese lector de *norte* cultural más que geográfico el que ha propiciado que un género como el policiaco dejara de ser un subgénero y un adjetivo para devenir estrategia de conocimiento narrativo, en el que Camilleri, a sus 73 años, sigue siendo una de las aportaciones más rejuvenecedoras de la sociedad literaria europea de la presente década (Vázquez Montalbán 1999).

La novela negra

Dentro del realismo, la novela negra es la que expone de forma más cruda el componente social, ubica en unos ambientes sórdidos a una amplia gama de

personajes, que exponen sus propias miserias, mientras se intenta resolver un crimen. Confluyen, por tanto, una trama principal constituida por el hecho criminal, y varias tramas secundarias que, en conjunto, se refieren a la sociedad. No puede existir la una sin las otras, ya que las vidas de los personajes conforman un crisol de experiencias que dan verosimilitud al contexto, y este, a su vez, permite el desarrollo de los eventos criminales que favorecen la acción; lo hace de un modo tremendamente crudo, y más si se compara con los antecedentes al género:

> La novela negra (llamada de tantas maneras: policíaca, criminal, *giallo*, polar, *detective story, crooc story*, misterio, thriller, suspense…) es un género narrativo que se detiene en la violencia para retratar nuestra sociedad con la ternura de una apisonadora (…) (Sánchez Soler 2011:8).

Esta cita, además de evidenciar la variedad de nombres que puede recibir este género según el matiz que predomine, deja en claro que el modo en que relata los eventos que transcurren es sin edulcorarlos, sin intentar ocultar los elementos desagradables o grotescos. De acuerdo a la explicación de Stendhal, el escritor de novela negra no puede permitirse manipular lo que capta el reflejo, no se permiten alteraciones en este tipo de la literatura.

Desde sus orígenes, este tipo de literatura aceptó esta norma (al igual que la tradición realista anterior) para ser verosímil y cumplir con una labor social. Desde el siglo XVIII como consecuencia del proceso de industrialización, se formaron grandes urbes en las que, pese a los intentos en contrario, el panorama social adquirió matices oscuros y tétricos. La explotación de los trabajadores, los accidentes y el incremento de la delincuencia dadas a conocer por el auge de los periódicos, afectaron al ánimo de las gentes, conscientes de todos los problemas que surgían en sus entornos.

Este trabajo se ocupa de la literatura que surgió en esta situación, y que ha perdurado hasta nuestros días. Aunque el origen de la novela detectivesca es incierto, en la siguiente cita se mencionan algunos orígenes posibles:

> En su libro *La novela de intriga* Rodríguez Joulia señala las tres posiciones fundamentales mantenidas por los historiadores que han intentado explicar el nacimiento de la novela criminal, coincidente en este caso con la aparición del relato de tipo enigmático: los que creen que nace en el siglo XIX por razones de índole social (aparición de la policía, desarrollo de la

> criminalidad, etc.), los que piensan que hay precedentes desde las primeras manifestaciones literarias de la historia y los que atribuyen directamente la paternidad del género a E. A. Poe (…) (Calatrava 1991:44-45).

La segunda teoría se descarta en favor de las otras dos, que tienen en común el postular el surgimiento en el siglo diecinueve. Así, *Los crímenes de la calle Morgue* se publicaron en 1841 en el *Grahams Magazine*, también el archiconocido detective Sherlock Holmes (personaje creado por Arthur Conan Doyle) tuvo su nacimiento en esta época, publicando en *The Stand Magazine* sus primeros casos en 1887. Los periódicos fueron quienes permitieron que esta estética creciera en un verdadero aluvión de relatos y novelas.

En un principio se pretendió que la resolución del crimen que motiva a esta literatura, calmara los miedos del pueblo, el éxito que cosecharon demuestra el amplio interés del público por este nuevo estilo. Rápidamente se pudieron distinguir dos tendencias: una literatura más positivista, donde el detective restituye el orden social descubriendo al absoluto culpable del delito, llevándolo ante la justicia. Lejos de interesarse en las repercusiones que ha tenido el evento criminal, se sostiene en la idea de que «muerto el perro, se acabó la sarna», atendiendo más al método deductivo y los procedimientos de la investigación que a la sociedad en sí por la centralidad que da al misterio que se plantea y a su solución, Calatrava llamó a este tipo de historias «novelas enigma». Las novelas adscritas al segundo tipo, por el contrario, se preocupan más por el contexto donde transcurre la trama, informando acerca de la sociedad, sus gentes, sus preocupaciones y otros temas, además del evidente delito que motiva la trama investigadora. Por no centrarse únicamente en los matices idílicos de las ciudades, sino en sus más oscuros rincones, a estas novelas se les llamó «negras», atendiendo de un modo más certero al componente realista de la literatura:

> «Novela enigma» y «novela negra» serían los términos utilizados para referirse a las dos tendencias principales de la misma que, con mayor o menor presencia de unos u otros elementos (misterio, psicología, realismo, violencia, etc.) según cada corriente, se organizan en ambos casos en las dos posibles variantes de historia protagonizada por detective o por delincuentes (Calatrava 1991: 22).

Su nacimiento en el medio periodístico hizo consciente a sus autores de la necesidad de narrar unos hechos que, si bien se plasmaban en las noticias, necesitaban complementar con el ejercicio literario. A partir de sus vivencias y de su contexto inmediato podían elaborar en sus escritos una mirada de su tiempo, y lejos de centrarse —como la «novela enigma»— en aspectos como la riqueza o el desarrollo, se decantaban por ver la magnitud del crimen, su causa y a quiénes afectaba. El «criminal» y el «crimen» ya no constituyeron el elemento central, sino que se convirtieron en la excusa para hablar del mundo y, más concretamente, de la realidad que atormentaba al novelista, como recoge el siguiente fragmento:

> La novela negra es también la opción de quienes apostamos por el realismo, convencidos de que nuestra sociedad es mucho más dura que cuanto conocemos de ella; que la verdad se nos escapa entre los dedos como agua de alcantarilla y que, al final, siempre nos queda un fango, un lodo hecho literatura de la mejor; convertido en narraciones magníficas, impresionantes, contundentes, que llevan en su esencia el corazón y el coraje de sus autores, pero también sus fantasmas (Sánchez Soler 2011: 9).

El autor de este tipo de novelas debe efectuar una importante labor de investigación para que su obra sea creíble. No pretende, como la novela enigma, tranquilizar mostrando el triunfo de la justicia, sino despertar conciencia en los lectores, hacer que puedan ver un ejemplo práctico de la situación que vive el país.

Partiendo de las noticias recogidas en los periódicos y con las posibilidades del género narrativo se constituye una historia que habla de los problemas reales de forma simultánea al crimen imaginado. De este modo, la novela negra cuenta dos historias que se condicionan entre sí. La historia real, el contexto, que hace que la obra sea creíble, que el lector pueda identificarse con el entorno que recoge. La historia ficticia busca una lectura que interese. Ambas tramas se ayudan, se complementan informando y entreteniendo al lector de un modo único.

Este tipo de narración tiene una serie de ventajas. Por ejemplo, al tratar los temas de un modo más solapado y sutil puede evadir la censura. Se manifiestan las grandes crisis de un modo discreto, al centrarse más en las consecuencias de estos problemas que en sus causas y en cómo los vive la gente, como bien explica la siguiente cita:

> Muchas son, como veremos, las referencias a argumentos de actualidad como la crisis político-institucional, el terrorismo, la mafia, pasando por temas tan graves y tan actuales como el tráfico de armas, de órganos o de humanos, problemas que en los últimos años han llenado de tinta negra las páginas de los periódicos transalpinos (Caprara 2013: 24).

No aparecerán cifras, estudios ni detalladas explicaciones de qué ocurre en el país, pero sí reacciones humanas ante este cúmulo de preocupaciones. El crimen constituye solo uno de los muchos problemas que afectan a la nación, y aunque la novela se estructurará en torno a él, en la opinión de los propios personajes ficticios, el autor manifestará sus juicios.

Serán personajes irreales e inventados los que hablarán de los problemas, del mismo modo que el delito es una ficción más, pero sus voces son tan verosímiles como las de cualquier persona que esté viviendo esa misma situación. Regresando al símil de Stendhal, la novela es el reflejo, la imagen falsa, pero se origina en un caso de la realidad. Para ello esta literatura usa una serie de mecanismos, principalmente, un plantel amplio de personajes y escenarios, una narración trabajada, la imitación de los mecanismos periodísticos y el papel del investigador, encargado de moverse entre la verdad y la ficción:

> La historia también está presente en las novelas policíacas como elemento típico de la novela de intriga y de denuncia producida en Italia. Vemos que en muchas obras, junto a la historia oficial, encontramos episodios pertenecientes a la historia inventada, mejor dicho, la falsa historia sirve para desvelar las mentiras de la verdadera historia, mientras al mismo tiempo nos aclara sus mecanismos de funcionamiento (Caprara 2013: 22).

Una vez expuestas las intenciones y normas de esta literatura, en el presente artículo se estudiará la inclusión de eventos y problemas reales en tramas novelescas, exponiendo ejemplos que permitan mostrar la correspondencia con el género periodístico y la forma en que influye en la creación literaria. Para ello se tratará la producción de Eduardo Mendoza y Andrea Camilleri, exponiendo el caso español e italiano. De Mendoza solo se tratará una obra ya que ésta cumple los intereses anteriormente expuestos, mientras que analizaremos varias de Camilleri quien expone en la serie de su comisario diferentes facetas de la sociedad siciliana de los últimos años. De este modo, en Mendoza se verá como la literatura puede reflejar un momento muy concreto de la historia, y en

Camilleri podrá verse el día a día y los problemas que van apareciendo en los noticiarios

La realidad en las citas de Eduardo Mendoza

Los eventos que acontecieron entre 1917 y 1919 en Barcelona, ciudad española que experimentó un rápido proceso de industrialización, se emplean como contexto en *La verdad sobre el caso Savolta*, se alterna la narración de episodios reales como revueltas obreras, ataques anarquistas y huelgas, con varios asesinatos relacionados con la ficticia empresa Savolta, la cual, sin embargo, presenta similitudes con las industrias de la época.

Empleando una narración con numerosas prolepsis y analepsis, así como interrupciones, anexos y demás, que obligan al lector a recordar informaciones ya dichas y a conectarlas entre sí. Al no hablar directamente de los problemas pudo sortear la censura, y si en un primer momento puede llevar a confusión, las diferentes perspectivas y narraciones permiten abordar una misma situación varias veces, ahondando por medio de la repetición.

Por último, es relevante decir que en las distintas narraciones aparecen estilos como el jurídico, el policial o el periodístico, además de la voz del narrador interno (el más importante es Javier Miranda, protagonista en esta novela) y del narrador omnisciente. El propio Mendoza reconoce haber tomado como referencia fragmentos reales de obras para inspirar determinados pasajes de la historia:

> *Para la redacción de algunos pasajes de este libro (en especial de aquellos escritos en forma de artículos periodísticos, cartas o documentos) he utilizado, convenientemente adaptados, fragmentos de:*
> P. FOIX, *Los archivos del terrorismo blanco*
> I. BO Y SINGLA, *Montjuich, notas y recuerdos históricos*
> M. CASAL, *Origen y actuación de los pistoleros*
> G. NÚÑEZ DE PRADO, *Los dramas del anarquismo*
> F. DE P. CALDERÓN, *La verdad sobre el terrorismo*
> *Por lo demás, todos los personajes, sucesos y situaciones son imaginarios.*
> (Mendoza 1975:4 nota inicial).

Respecto a la narración de casos reales, la obra-comienza con un testimonio del periódico ficticio *La voz de la justicia*, —una alusión a los cientos de diarios que

surgieron con la Ɨ Primera Guerra Mundial—. El autor del artículo es Pajarito de Soto, personaje encargado de mostrar al protagonista, Miranda, la situación de los obreros, llegando incluso a guiarle hasta reuniones anarquistas. A continuación se transcribe el artículo del inicio de la obra, un juicio que, si bien claramente es ficción, emplea argumentos que se usaron en su día para culpabilizar a las empresas de la crisis:

> El autor del presente artículo y de los que seguirán se ha impuesto la tarea de desvelar en forma concisa y asequible a las mentes sencillas de los trabajadores (...) aquellos hechos que, por haber sido presentados al conocimiento del público en forma oscura difusa, (...) permanecen todavía ignorados de las masas trabajadoras que son, no obstante, sus víctimas más principales (…) Por ello no dejaré pasar la ocasión de denunciar con objetividad y desapasionamiento (...) la conducta incalificable y canallesca de cierto sector de nuestra industria (...) es tierra de cultivo para rufianes y caciques, los cuales, no contentos con explotar a los obreros por los medios más inhumanos e insólitos, rebajan su dignidad y los convierten en atemorizados títeres de sus caprichos tiránicos y feudales. Me refiero, por si alguien no lo ha descubierto aún, a los sucesos recientemente acaecidos en la fábrica Savolta, empresa cuyas actividades (...) (Mendoza 1975:6-7).

Los eventos históricos son narrados con ese tono subjetivo que caracteriza a los periodistas que se implican en los eventos que están transmitiendo.

A imitación de las crónicas más personales, el tono que emplea Pajarito procura informar de un modo claramente subjetivo, informando al mismo tiempo de los eventos que definen la trama y de los rasgos que definen su personalidad.

Esta modalidad, además, toma como inspiración a pensadores de la época que hicieron que la clase obrera meditara sobre sus condiciones y manifestara su descontento. Son mencionados a lo largo de la obra como fuentes accesibles a los personajes de la novela:

> (…) Domingo Pajarito de Soto, del cual se conocían unos artículos aparecidos en el periódico obrerista *La Voz de la Justicia* y de marcado carácter infamante, vejatorio y subversivo (…) que entre sus lecturas se contaban los siguientes autores: Roberto Owen, Miguel Bakunín, Enrique Malatesta, Anselmo Lorenzo, Carlos Marx, Emilio Zola, Fermín Salvochea Francisco Ferrer y Guardia, Federico Urales y Francisco Giner de los Ríos, entre los más representativos, así como folletos de Ángel Pestaña, Juan

> García Oliver, Salvador Seguí «el Noi del Sucre» y Andrés Nin, entre otros, y publicaciones antigubernamentales como *La Revista Blanca, La Voz del Trabajo, El Condenado,* entre otras, y la ya citada *La Voz de la Justicia* (…) (Mendoza 1975:23-24).

Personajes como Carlos Marx, Francisco Giner de los Ríos (creador y director de la Institución Libre de Enseñanza) o Andrés Nin (secretario general del POUM —Partit Obrer d'Unificació Marxista— y luego de la CNT —Confederación Nacional del Trabajo—) fueron clave en esta época al implicarse en el desarrollo de los acontecimientos.

Se entrelazan hechos de ficción con datos de hechos históricos: la detención de Andrés Nin, un hecho contrastable, justificándose con un acontecimiento ficticio como es su posible implicación en los crímenes acontecidos:

> FICHA POLICIAL DE ANDRÉS NIN PÉREZ, REVOLUCIONARIO ESPAÑOL DE QUIEN SE SOSPECHA PUEDA TENER RELACIÓN DIRECTA O INDIRECTA CON EL CASO OBJETO DEL PRESENTE EXPEDIENTE
> Perteneció a las Juventudes Socialistas de Barcelona, las que dejó (sic) para ingresar en el Sindicalismo, siendo con Antonio AMADOR OBÓN y otros, los organizadores del Sindicato Único de Profesiones Liberales. Asistió como delegado al 2° Congreso Sindicalista celebrado en Madrid en diciembre de 1919.
> Fue detenido el día 12 de enero de 1920 en el Centro Republicano Catalán de la calle del Peu de la Creu, en reunión clandestina de delegados del Comité Ejecutivo, para promover la huelga general revolucionaria, siendo conducido al castillo de Montjuic.
> En libertad el día 29 de junio de 1920.
> En marzo del 1921, al ser detenido Evelio BOAL LÓPEZ, se hizo cargo de la secretaría general de la Confederación Nacional del Trabajo, pero, ante la persecución de que fue objeto por la policía de Barcelona, huyó a Berlín, en donde fue detenido por la policía alemana en octubre del mismo año (Mendoza 1975: 80).

Los acontecimientos de la vida de Nin pueden consultarse en *Vida, obra y muerte de Andreu Nin.*[1] Más no es el único personaje que se menciona. Fred Stark Pearson, ingeniero y empresario que fundó la *Barcelona Traction Light and Power Company* (más conocida como «La Canadiense», iniciativa para abastecer

1 *Cfr.* <https://archive.is/nszDh >

de energía a Barcelona por medio de presas). Desafortunadamente, falleció durante el naufragio del *Lusitania*, evento narrado por el periódico *La Publicidad* el 9 de mayo de 1915, y a su vez narración recuperada por *el Periódico* («La electricidad del doctor Pearson», 3 de mayo de 2015).

> —¿Fred Stark Pearson? No, no le conocía, aunque oí hablar de él con frecuencia.
> —Era una gran persona, ¡ya lo creo! Muy amigo de mi difunto esposo, que en gloria esté. Cuando el pobre Juan, mi esposo, ¿sabe?, cuando el pobre Juan falleció, Pearson fue el primero en acudir a mi casa. Figúrese, él, tan importante, que había iluminado toda Barcelona con sus inventos. Pues, sí, fue el primero en acudir y estaba tan emocionado que sólo le salían palabras en inglés. Yo no entiendo el inglés, ¿sabe, hijo?, pero de oírle hablar con aquella voz tan suave y tan honda que tenía, comprendí que me estaba contando lo mucho que apreciaba a mi difunto esposo y eso me hizo llorar más que todos los pésames que recibí después. Apenas unos años después murió el pobre Pearson.
> —Sí, lo sé (Mendoza 1975:20).

Aunque el fallecimiento de Juan es ficción, permite introducir la figura de Stark en la narración, justificándose esto con su estancia real en la ciudad. De este modo se añade verosimilitud a la historia, pues en este caso el contexto es una fiesta de la alta sociedad barcelonesa, y dada a la época es lógico que no comentaran este suceso.

En los dos ejemplos que se acaban de presentar pueden verse estilos muy diferenciados. Con el caso de Nin se ha visto un listado de datos sin mayor trascendencia, imitando la escritura que podemos encontrar en un libro de historia o en una noticia que pretende únicamente informar, alejándose de toda opinión o juicio. Pero en el recién expuesto la historia misma afecta a los personajes.

Para la confección de este tipo de novelas se parte de informaciones similares a las que se expusieron en el caso de Andrés Nin, obtenidas de revistas, periódicos o libros de historia, pero lo verdaderamente importante es como los propios personajes informan de la situación. Ellos viven el contexto que narran, por lo que se implican en la ficción modelada a partir de la realidad.

De ello nacen varias cuestiones importantes presentes en este tipo de literatura, que son abordadas en la obra: la responsabilidad [del autor empírico] en la

perspectiva que asume la narración de los eventos que toma en referencia y en el modo que los afrontan los personajes. En el caso de esta novela, los eventos reales suceden de forma simultánea a la trama criminal ficticia, y esto hace que los personajes conozcan los acontecimientos aunque no se informe al lector de ello, como en la cita siguiente:

> He olvidado la fecha exacta de nuestro encuentro. Sé que fue a principios del otoño del 17. Habían finalizado las turbulentas jornadas de agosto: las Juntas habían sido disueltas; los suboficiales, encarcelados y libertados; Saborit, Anguiano, Besteiro y Largo Caballero seguían presos, Lerroux y Maciá, en el exilio; las calles, tranquilas (…) (Mendoza 1975: 20-21).

Se refiere con «jornadas de agosto» a la huelga general, recogida de distinto modo en diarios como *ABC* o *El Imparcial*. El primero intentó quitar importancia al asunto en su edición del 14 de agosto de 1917, donde aparece en la portada un grupo de policías ecuestres circulando por las calles y un pie de página que informa de la huelga. Por el contrario, en el segundo el titular principal recoge «Se declara el estado de guerra en toda España», y publica esta declaración en el mismo ejemplar.

De hecho, en el periódico *ABC*, de postura conservadora, las implicaciones de los distintos partidos, las movilizaciones de los miembros más destacados y las acciones represivas del gobierno y la policía se presentan de un modo superficial, procurando no alentar a la revolución, imposición que otros periódicos de corte anarquista o revolucionario no estimaban necesaria.

El escritor además de los diarios, dispone de más fuentes de información (libros de historia, revistas, testimonios reales, etcétera), para dar cuerpo a su obra. La última cita ayuda a entender esta situación, pues lejos de profundizar en los encarcelamientos y los exilios (solo da nombres) alude a los intereses del personaje en ese momento. Independientemente de las repercusiones de aquella huelga, se centra en que él, en aquella época, estaba tranquilo, igual que las calles de Barcelona.

Surgió el temor de que, tras la huelga general, y habiendo penetrado las ideas anarquistas (interpretadas como las más violentas) y sindicalistas (principalmente, los derechos laborales defendidos por los comunistas) se produjera una revolución semejante a la que los obreros iniciaron en otros países o, peor aún, a la situación que ya se había vivido en Barcelona en la

llamada Semana Trágica de Barcelona (26 de julio al 2 de agosto de 1909).

A partir de ese suceso los medios empezaron a buscar culpables, posicionándose los periódicos ligados a favor de los obreros, mientras que los afines al gobierno procuraban buscar culpables, centrándose principalmente en los portavoces y teóricos anarquistas. En la obra esto puede verse en cómo se investiga a Pajarito de Soto, la lista de autores que lee y, aunque no tengan una relación directa con el anarquismo, por implicarse con los obreros se les estimaba aliados de estas ideas radicales. En la novela, esto se muestra con el miedo de los personajes a tomar parte activa de los movimientos obreros, miedo que dura hasta que el propio Miranda acaba conociendo la parte teórica del anarquismo:

> El *mestre* Roca fue uno de los pocos anarquistas a los que llegué a ver antes de la irrupción violenta del 19. El anarquismo era una cosa, y los anarquistas, otra muy distinta (…) (Mendoza 1975:78).

Aunque se intentó crear «cabezas de turco» visibles a las que cargar todas las responsabilidades, no funcionó. Los medios afines al gobierno apenas pudieron hacer nada ante el disgusto masivo de los trabajadores. La huelga general de 1919 fue la respuesta obrera ante una alternancia de partidos que no imponían ninguna medida para acabar con la explotación laboral. Las promesas no se cumplieron y los partidos (supuestamente) diferentes, en la práctica del poder se comportaban de un mismo modo. Este hecho era conocido por todos los ciudadanos de la época, por lo que en la ficción literaria aparecen estas tretas políticas:

> —Este país no tiene remedio (…) Existen dos grandes partidos, en el sentido clásico del término, que son el conservador y el liberal, ambos monárquicos y que se turnan con amañada regularidad en el poder. Ninguno de ellos demuestra poseer un programa definido, sino más bien unas características generales vagas (…) Yo diría que se limitan a aportar soluciones concretas a problemas planteados, problemas que, una vez en el gobierno, sofocan sin resolverlos. Al cabo de unos años o unos meses el viejo problema revienta los remiendos, provoca una crisis y el partido a la sazón relegado sustituye al que le sustituyó (…).
> En cuanto a los políticos, desaparecidos Cánovas del Castillo y Sagasta, nadie ha ocupado su puesto. De los conservadores, Maura es el único que

> posee inteligencia y carisma personal para disciplinar a su partido y arrastrar a la opinión pública tras él, al menos, sentimentalmente (…).
> En cuanto a Dato (…) le cuadra el apodo que le aplican los mauristas despechados: el «Hombre de Vaselina».
> Los liberales no tienen a nadie. Canalejas se quemó en salvas que decepcionaron a todos hasta que un anarquista le voló los sesos ante el escaparate de una librería (…).
> Estos dos partidos, sin base popular y sin el apoyo de la clase media moderada, están condenados al fracaso y conducirán al país a la ruina (Mendoza 1975: 77-78).

Sin embargo, la resolución del conflicto no pudo ser más insatisfactoria, pues aquellos políticos que procuraban movilizar la ira obrera contra el gobierno consiguieron hacerse con el beneplácito de la clase obrera en cara a las futuras elecciones. Esto hizo que, tras la huelga y los diferentes atentados, fuera Maura (que ya había sido presidente) el nuevo dirigente del país, y Cambó, político catalanista y conservador que intentó conseguir la independencia dirigiendo la ira de los obreros a los partidos nacionales, acaba ocupando un puesto de ministro, como bien indica la propia obra:

> (…)—*Fora els castellans* —decían ahora.
> Una figura vestida de negro, de barba cana y rostro de ave apareció en una de las ventanas. Extendió los brazos y gritó: *Catalunya!* Pero retrocedió al ver que su presencia provocaba un aluvión de piedras y una salva de pitos.
> —¿Quién era? —preguntó Teresa.
> —No lo vi bien —dije—. Me parece que Cambó (Mendoza 1975:14).
> —¿Los ves? Como gallinas cuando el granjero les arroja el alpiste —agitó la cabeza con aire desolado—. Así no iremos a ninguna parte. ¿Te acuerdas de cuando querían linchar a Cambó?
> Dije que sí, que lo recordaba. Ahora Cambó era ministro de Hacienda en el gobierno Maura (Mendoza 1975:263).

Con estas simples indicaciones se resume la situación real del país: los atentados y las revueltas apenas sirvieron, pues lejos de acabarse aquel bucle, el poder político volvió a alternarse, pasando no solo al partido que ahora le tocaba según el «turnismo», sino hasta a la misma persona. Los medios no trataron esta ironía, pero tampoco recogieron con lujo de detalles los movimientos obreros. El diario *ABC* prestó una gran atención a la resolución del

conflicto, en el ejemplar del 2 de abril de 1919, se exponía la confección del «Decreto de las 8 horas», que regulaba el convenio laboral.

La obra, sin embargo, omite detalles, en favor de la claridad de la trama. Por ello procura justificar la situación. Constantemente la novela nos presenta el estado de las clases obreras y trabajadoras por medio de personajes como Pajarito de Soto, el comisario Vázquez, Nemesio Cabra Gómez, alternando esta situación de pobreza con el boato y lujo de los empresarios y políticos, es decir, la cúpula directiva de la empresa Savolta, especialmente Lepprince, instigador ficticio de un problema real, pues él paga a los matones que atacarán a los obreros que (supuestamente) planean la huelga, dando lugar al «pistolerismo» o atentados con pistola que se produjeron realmente en Barcelona durante estos años.

No son los primeros atentados que se produjeron en la ciudad, pues, como ya se ha dicho, el descontento civil llevaba décadas acumulándose hasta que, alcanzó su clímax con la huelga general. Pero otros casos habían anticipado esta crisis, como la bomba colocada en el Liceu por los anarquistas allá por 1893. Este lugar, exclusivo para las clases pudientes, era símbolo de la vida sosegada y tranquila que disfrutaban los ricos, mientras que los sueldos y la jornada laboral de los trabajadores limitaban sus opciones de ocio. Claudedeu, personaje ficticio, es uno de los dirigentes de la empresa Savolta, porta una prótesis por mano debido a que estuvo en el atentado del 7 de noviembre:

> —¿Cómo perdió Claudedeu la mano que le falta?
> Lepprince se echó a reír.
> —Estaba en el Liceo el día que Santiago Salvador arrojó las bombas. La metralla le arrancó la mano de cuajo como si hubiera sido un muñeco de barro. Comprenderás que no aprecie a los anarquistas. Pídele que te lo cuente. Lo hará encantado. Vamos, lo hará aunque no se lo pidas. Te dirá que su mujer no ha querido volver a pisar el Liceo desde aquella trágica noche y que eso le compensa la pérdida de la mano. Que habría dado el brazo entero por no soportar más óperas (Mendoza 1975:77).

La portada de *La Vanguardia* del 7 de noviembre de 1993 se dedicó a conmemorar la noticia tras cien años, definiéndola como «La bomba que cambió Barcelona», prosiguiendo con una breve descripción de la situación: la burguesía se resguardaba en sus mansiones mientras la «vida mundana» se veía afectada por el suceso, culpando a los anarquistas responsables. Ya en la página que dedica al artículo recoge más información sobre el asesinato masivo,

describiendo la forma en que se realizó y declaraciones del responsable, Santiago Salvador Franch, que aunque seguía la ideología anarquista, ni estaba afiliado a ningún partido ni actuó en compañía de otros, por lo que, como dice el propio artículo, no debería ser tomado como un «acto de venganza» ni similar. Aunque evidentemente la prensa de la época lo aprovechó para inculpar a los anarquistas y desprestigiarlos.

No es el único ataque que recoge la obra y los propios medios. Aunque todos los asesinatos que tienen por víctimas a los empresarios relacionados con Savolta se adscriben al mundo literario, se suman a los ataques reales que transcurrieron en la época. Anteriormente se mencionó a Andrés Nin como posible responsable de los ataques contra la empresa Savolta, pero a esta lista se suman otros como Francisco Glascá Vidal, a quien se le atribuyeron las bombas y petardos colocados en el hotel Ritz o en las calles Napoleón y del Consulado. Aunque se le menciona de un modo casi anecdótico, también se le descarta como implicado en los asesinatos de la compañía ficticia:

> Barcelona, 27-3-1918
> Muy señor mío:
> Tengo el gusto de comunicarle, a propósito del individuo en cuyos informes Vd. está interesado, que Francisco Glascá antes de la bomba de la calle del Consulado pertenecía al grupo «Acción» y había sido detenido en otras ocasiones por ejercer violencia, actualmente prestaba sus servicios en casa del patrono señor Farigola y era delegado del sindicato del ramo en cuestión (...) (Mendoza 1975:103).
> Muy señor mío:
> Parece ser que los del grupo «Acción» han tomado como una ofensa personal lo de Glascá. Temo que quiera llevar a cabo represalias, aunque dudo que se atrevan a dirigirlas contra Vd (...) Me dijo en su anterior visita que los viajes de Pestaña y Seguí a Madrid están relacionados con la huelga general, y que nuestra actitud y la de otros miembros de la Patronal puede adelantar los acontecimientos e impedirle tomar las oportunas medidas. No quiero ni pensar cómo estarán los ánimos por el ministerio.»! (Mendoza 1975:104).

En el artículo «Los terroristas» de *El Autonomista* (publicado el 16 de diciembre *cfr*. Gaya Picón 1919) hablan del caso de Glascá, aprovechando para incluir una opinión acerca del panorama barcelonés de la época. Se dice que nadie puede culpar a un colectivo por las acciones de una única persona, por lo que atribuir

los actos terroristas a todas las sociedades obreras (sean éstas de corte comunista, anarquista, independentista, etcétera) es una práctica deshonesta que solo lleva a confusión.

Y ese es el problema, pues aunque en este diario en concreto se exponga dicha argumentación, la mayor parte de los medios abogará por buscar culpables, ya sean entidades, grupos obreros o personas con nombres y apellidos. Ciertamente, en este contexto apenas se hablaba de la situación, de las víctimas de la crisis. Por una parte las clases poderosas sufrieron pérdidas irreparables por asesinatos y atentados, pero esto también lo padeció la clase obrera, que además tuvo que soportar las hambrunas, la pérdida de trabajo y la represión policial. Mendoza quiere transmitir este clima de inestabilidad política, y para ello Miranda recorre estas calles, describiendo con crudeza cómo vivían estas personas:

> A decir verdad, la situación del país en aquel año de 1919 era la peor por la que habíamos atravesado jamás. Las fábricas cerraban, el paro aumentaba y los inmigrantes procedentes de los campos abandonados fluían en negras oleadas a una ciudad que apenas podía dar de comer a sus hijos. Los que venían pululaban por las calles, hambrientos y fantasmagóricos, arrastrando sus pobres enseres en exiguos hatillos los menos, con las manos en los bolsillos los más, pidiendo trabajo, asilo, comida, tabaco y limosna. Los niños enflaquecidos corrían semidesnudos, asaltando a los paseantes (...). Y, naturalmente, los sindicatos y las sociedades de resistencia habían vuelto a desencadenar una trágica marea de huelgas y atentados (...) (Mendoza 1975:142).
>
> El regreso a Barcelona nos enfrentó a una realidad casi olvidada. Nada más bajar del tren, sensibilizado por la ausencia, percibí una cierta tensión en el ambiente, fruto de la crisis. La estación estaba abarrotada de pedigüeños y desocupados que ofrecían solícitos sus servicios a los viajeros. Niños harapientos corrían por los andenes tendiendo sus manos, vendedores ambulantes voceaban mercancías, la guardia civil controlaba el tráfico de los vagones y hacía formar en míseras escuadras a los inmigrantes (...) En las paredes y tapias se leían inscripciones de todo signo, la mayoría de las cuales incitaban a la violencia y a la subversión (...) (Mendoza 1975: 243).

Siempre evoca el contraste de esta realidad con la que él vive, pues por la amistad con Lepprince (heredero de Savolta) se distancia de la clase obrera para vivir de un modo acomodado. Pero esta comodidad se va viendo

continuamente perturbada por las maquinaciones de Lepprince, que alterarán su vida a medida que avanza la obra. De este modo, por ejemplo, participará en la violenta extorsión hacia los obreros (aunque él solo entregó los pagos a los matones).

Lo más importante, sin embargo, es el hecho de que durante la huelga general, evento que se va conformando a medida que avanza la trama, se produce cuando Miranda no está en Barcelona, pues por un encargo de Lepprince se encontraba en las afueras. Se aprovecha esto para que él exponga las diferencias existentes entre la huelga en el pueblo y en Barcelona. En el primer entorno apenas hay repercusión ya que no hay influencia alguna de la industrialización, pero Barcelona es otro cantar, pues es donde se van a producir las más variadas manifestaciones de violencia, como bien se ha ido viendo a lo largo de estos párrafos:

> De esta guisa llegamos a Barcelona. La impresión que me produjo fue dramática. Lo que en el campo era liberación y alegría, en la ciudad era violencia y miedo. El corte de fluido eléctrico había sumido al conglomerado urbano en un laberinto tenebroso donde toda alevosía estaba encubierta y todo rencor podía saldarse impunemente (...) (Mendoza 1975:310).
>
> Al fin, el tercer día de mi llegada, y decimonoveno después de mi marcha, volvió la luz y la ciudad recobró la normalidad (...) Volvían los niños taciturnos al colegio. Maura era jefe de gobierno, y Cambó, ministro de Hacienda (Mendoza 1975:311).

Como puede apreciarse, la idea de «normalidad» se liga a repetir el sistema de «turnismo» en el poder, regresando Maura a la presidencia. Los asesinatos y el corte de suministros (entre ellos, el eléctrico) cesan tras las negociaciones, alcanzándose una relativa paz. Pero, y a modo de conclusión, el propio Mendoza coloca al final la muerte de Lepprince, responsable de las corruptelas de la empresa Savolta, según los medios. Del mismo modo que los periódicos buscaban culpables y desviar la atención, ninguno menciona la responsabilidad del empresario en los diferentes crímenes, salvo uno. El periódico de Pajarito de Soto sentencia que el problema no se ha solucionado, al igual que los tratados no proporcionaron a los trabajadores una solución definitiva a sus problemas:

> Todos los periódicos, en cambio, eran unánimes a la hora de destacar «la figura señera del gran financiero». Silenciaron el hecho de que la empresa se hallaba en la ruina y compusieron hiperbólicas elegías a la memoria del finado. «Las ciudades las hacen sus habitantes y las engrandecen los forasteros» *(La Vanguardia);* «era francés, pero vivió y murió como un catalán» *(El Brusi);* «fue uno de los creadores de la gran industria catalana, símbolo de una época, faro y brújula de los tiempos modernos» *(El Mundo Gráfico*). En resumen, meras fórmulas estereotipadas. Sólo *La Voz de la Justicia* se atrevió a remover viejas inquinas y encabezó un violento artículo con este titular: «El perro ha muerto, pero la rabia continúa» (Mendoza 1975:311-312).

La realidad en las obras Andrea Camilleri

Como ha declarado en diferentes ocasiones Andrea Camilleri, la realidad representa para este escritor siciliano el punto de partida de la mayoría de sus historias: «Non ho nessuna fantasia, non so inventarmi una cosa ex novo, ho bisogno di partire da dei dati di realtà: tutte le storie di Montalbano sono fatti di cronaca vera, di cronaca nera, da me impastati in un certomodo» (Camilleri y Simenon 2013). Lejos de ser un autor fácil, es el lector quien debe descifrar, junto con el propio protagonista, lo que quiere comunicar cada personaje. La serie del comisario Montalbano se ha desarrollado ininterrumpidamente desde 1994 hasta 2016. Pese a las licencias tomadas en la confección del personaje y su peculiar mundo (confeccionado a partir de la Sicilia real), estas son leídas con gusto. No es un calco del mundo en el que vivimos, pero sí posee cierta verosimilitud que atrae a los lectores, quienes aparte de las intrigas criminales y su resolución, podrán ver un esbozo de la Italia contemporánea. Esta realidad ha llamado la atención de muchos, incluso de los propios cuerpos de policía que han premiado y alabado los logros de Camilleri:

> (...) ¡No! Montalbano no duraría ni tres días en una estructura como la de la policía italiana. Es un elemento extraño que he incrustado literariamente en ese cuerpo policial. Sin embargo, me consta que muchos policías italianos devoran sus aventuras. Hasta me han dado un premio los policías de Milán. (...) Pues después de aquella presentación, volví a casa muerto de cansancio, no pude ir siquiera a la cena que te daba el editor, y volví escoltado por ¡seis carabinieri! Cualquiera hubiera pensado que, más que escoltado, me llevaban detenido. Cuando llegamos al portal de mi casa, el brigadier se me

> acerca y con un aire de gravedad oficial me dice: «Señor Camilleri, a ver cuándo se decide a escribir una novela sobre nosotros los carabineros» (Manzano 1999)

Mucho se ha dicho y escrito sobre el escritor empedoclino: los autores de este trabajo también, en distintas ocasiones, se han interesado por su mundo literario, han estudiado la obra de Camilleri desde facetas muy diferentes y han resaltado las características de sus obras, intentando explicar los motivos del éxito de este autor. En Italia, como en diferentes países extranjeros, el nombre de Andrea Camilleri está asociado a la vuelta a las librerías del género policíaco. De hecho, desde mediados de los años '80 hasta la actualidad, Camilleri no ha parado ni un solo momento de contarnos (a su manera) las aventuras de Vigàta y como dice el mismo autor, en ellas, la realidad ocupa un papel primordial. Y la realidad, como decíamos anteriormente, se amalgama con la ficción de la que, el autor declara tener escasos contenidos. Camilleri crea sus tramas, plasma sus personajes, y como por encanto transfiere al lector la responsabilidad de analizar los hechos contados, le entrega el testigo para que no olvide hechos acontecido a lo largo de la historia.

Las historias de Camilleri, sobre todo aquellas en que el protagonista es el comisario Montalbano, hablan de la realidad italiana y permiten recorrer la historia contemporánea de este país en un entorno geográfico muy restringido a Sicilia, y más aún, al pueblo imaginario de Vigàta.

El lector navega en el interior de los abusos: del aparato estatal, de todo tipo de colusiones delincuenciales y criminales, sean mafiosas o de corrupción moral, política y social. La narración traza así un cuadro muy realista dentro de la función novelesca, una especie de novela policíaca propia, un «giallo» italiano que evidencia la necesidad de alcanzar la verdad, aunque a menudo ésta tarda en llegar. Los métodos deductivos del comisario Montalbano, centrados en su percepción, van siempre en una dirección: analizar la realidad, alcanzar el conocimiento, de forma lúcida. Encontramos en Camilleri el estilo natural de construir sus historias desde la verdad de los documentos y de los datos verídicos (lo mismo que otro ilustre siciliano, Leonardo Sciascia, lo había conseguido en múltiples trabajos). Camilleri utiliza la realidad para demostrar que la historia, como la vida misma, es demasiado imprevisible, rica de golpes de efecto, que sólo la lógica del cuento consigue mantener anclada. Y todo ello acontece en las novelas de Camilleri respetando el estilo desencantado de este autor, rico de ironía, con la mirada de siempre y con la lengua de siempre. Pero

hay otra característica que define la labor de Camilleri: ante la crónica, nuestro autor, se dispone indudablemente como testigo de hechos reales, pero también (re)codifica los mismos según los módulos interpretativos que a él le interesan en el desarrollo de sus tramas. Siempre hay una pregunta, siempre hay una observación, siempre hay hecho y documentos reales sobre los que se basa la historia.

En las historias de Camilleri, además, se da importancia a la duda, al imprevisto, a la ambigüedad, como la misma realidad nos propone, una realidad que a veces aparece contradictoria y conflictual. Nuestro autor elige episodios macroscópicos (veremos más adelante algunos ejemplos) que a menudo se disponen de manera transversal con respecto a la historia, asumen el papel que asumiría cualquier personaje más, son elementos que llegan a poder inspirar una historia pero no son la historia, la cual asume un papel menor y se desarrolla en un contexto microscópico, más celular, más cercano a los fenómenos locales.

El ambiente que rodea a los personajes y que da color a las novelas del autor siciliano parece estar diseñado para dar la idea del entorno en el cual los protagonistas actúan, un entorno teatral que alcanza la farsa.

Otro elemento que asume un papel protagónico en la narrativa camilleriana es la verdad. La verdad que emerge de sus historias es de tipo racionalista. La razón es, para Camilleri y para muchos autores, cercanos como Leonardo Sciascia, fuerza iluminante, es un instrumento para explorar la realidad, una especie de arnés gracias al cual es posible observar lucidamente los acontecimientos. Y en este caso también, el interés por la realidad es en Camilleri el deseo que le empuja a indagar en ella (tanto a episodios del pasado como del presente), las principales temáticas son: la injusticia, la corrupción, la inmigración y todo tipo de tráficos (de órganos humanos, de humanos y un largo etcétera): «Ho sempre bisogno di un punto di partenza, minimo, se vuoi, del fatto accaduto, di qualcosa che è già successo» (Sorgi, 2000:80).

De Andrea Camilleri hemos analizado algunas novelas publicadas entre 2002 y 2014: *La paura di Montalbano* (2002), *Le ali della sfinge* (2006), *La danza del gabbiano* (2009), *Una lama di luce* (2012), *Una voce di notte* (2012), *Il giro di boa* (2013) y *Morte in mare aperto* (2014).

En *La paura di Montalbano* Camilleri ya trata dos argumentos que a lo largo de su actividad volverán a interesarle: la televisión y la inmigración.

> Andò ad assittarsi alla solita poltrona, addrumò la televisione: c'era, già iniziato, un dibattito politico incentrato sul tema: è lecito a un sottosegretario in carica mettersi a fare spot pubblicitari a pagamento? A metà astutò, sconsolato. Telefonò a Livia. E le parlò a lungo di Dindò (Camilleri 2002: 39).

Interesante de la cita que sigue es el comentario final:

> L'onorevole Sottosegretario era più 'ntipatico di quanto il commissario si era aspittato: per una mezzorata fece domande, pigliò appunti, avanzò osservazioni. Montalbano niscì dal colloquio con la certezza assoluta che era stata nuttata persa e figlia fimmina: quello restava fermo nella sua piniòne che gli immigrati erano una specie di malatia infettiva dalla quale bisognava quartiarsi (Camilleri 2002:51).

En *Le ali della sfinge* la televisión sigue manifestando un gran interés en nuestro autor. Pero, lo que desprende la cita siguiente es la crítica que el autor manifiesta abiertamente hacia el contenido de los telediarios que, cada día más, son el reflejo de la violenta sociedad:

> Da quando nelle case era trasuta la televisione, tutti si erano abituati a mangiari pane e cataferi. Da mezzojorno all'una e dalle setti alle otto e mezza di sira, vale a diri mentre si stava a tavola, non c'era televisione che non trasmittiva immaghini di corpi fatti a pezzi, sconciati, abbrusciati, martoriati di òmmini, fimmini, cehhi, picciliddri fantasiosamente e ingegnosamente ammazzati in qualichi parti del munno. Pirchì non passava jorno che in qualichi parte del munno c'era 'guerra da ammostrare all'urbi e all'orbo. E tu vidivi gente morta di fami, che non aviva 'na lira per accattarisi 'na scanata di pani,che sparava ad altra gente altrettando morta di fami, con bazooka, kalashnikov, missili, bumme (...) (Camilleri 2006:32).
>
> Addrumò la televisione, si sintonizzò su retelibera e vitti subito che stavano trasmettendo la fotografia del tatuaggio (...) Seguì fino alla fine del notiziario. Da Lampidusa erano arrivati quattrocento extracomunitari per essiri avviati ai campi di concentramento, perdon, di prima accoglienza. Una filiale della Banca Regionale era stata rapinata da tre òmini armati. In un supermercato (...) (*Ibid*.: 44)

Camilleri, manifiesta la disconformidad del protagonista con ciertos «hábitos» de la sociedad actual en Italia:

> È una gran bella rogna, sa?
> Ne convengo. Ma da noi, appena ti muovi per una qualsiasi indagine, t'imbatti sempre in un onorevole, in un prete, in un politico, e in un mafioso che fanno la catena di sant'Antonio per proteggere il probabile indagato (…) (Camilleri 2006:151)

En *La danza del gabbiano* el comisario Montalbano lee un periódico. En las noticias observamos una vez más la realidad italiana que se manifiesta en ciertos comportamientos (de los políticos, de la iglesia, de la patronal de la industria, de los sindicatos). Aunque el autor no suele indicar a menudo a los referentes de sus irónicos comentarios, entran en sus críticas también personajes famosos de la sociedad italiana (son fácilmente reconocibles las vicisitudes del ex primer ministro Silvio Berlusconi y del fotógrafo, agente de moda, Fabrizio Conona):

> Il governo faciva chiacchiere, l'opposizione faciva chiacchiere, la chiesa faciva chiacchiere, la confindustria faciva chiacchiere, i sinnacati facivano chiacchiere, e po' si facivano chiacchiere supra a 'na coppia 'mportanti che si era separata, supra a un fotografo che fotografava quello che non doviva, supra all'omo cchiù ricco e potenti del paìsi al quali sò moglieri aviva pubblicamenti scrivuto per rimproverarlo di certi paroli dette a un'autra fimmina, si chiacchiariava e si chiacchiariava supra ai muratori che cadivano come pira mature dall'impalcature, supra ai clandestini che murivano affucati in mari, supra ai pinsionati arridotti con le pezze al culosupra ai picciliddri violentati... (…) Si chiacchiariava sempri e dovunque di qualisisiasi problema, ma sempri a vacante...
>
> Montablano addecise all'istante che annava fatta 'na modifica all'articolo 1 della Costituzione: «L'Italia è una repubblica fondata sullo spaccio della droga, il ritardo sistematico e la chiacchiera a vuoto» (Camilleri 2009:14).

Tampoco en este caso, Camilleri se priva de impartir juicios morales acerca de los argumentos tratados y se prodiga en dos comentarios críticos sobre la sociedad actual: primero, sobre el vacío cultural que rodea el mundo de la información en Italia y segundo realiza un comentario dotado de cierto sarcasmo, diríamos, cuando pronostica la modificación del artículo 1 de la Constitución.

En *Una lama di luce* un breve comentario del autor devuelve el lector a la realidad y lo proyecta nuevamente hacia una problemática que

lamentablemente sigue vigente: las condiciones de refugio de los inmigrantes que llegan a las costas italianas:

> (…) il signori e ministro dell'Interno, di ritorno dalla visita all'isola di Lampedusa indove i centri d'accoglienza (sissignori, avivano il coraggio d'acchiamarli accussì!) per gli immigrati non erano cchiù 'n condizioni di continiri manco un picciliddro di un misi, le sarde salate avivano maggiori spazio, aviva espresso la 'ntinzioni di spezionari l'attendamenti di fortuna priparati a Vigàta (Camilleri 2012a:10).

Pero también aparecen las noticias relacionadas con el tráfico ilegal de armas:

> Mi doli diritillo, disse Augello, ma forse hai ragiuni. 'N Tunisia c'è un burdello e hanno un bisogno dispirato di armi. Quindi secunno tia, dovremmo firmari e mettiri sutta torchio ai dù tunisini? (Camilleri 2012a:66)

Otro tema que motiva las críticas de Andrea Camilleri en las páginas de *Una voce di notte* es el de la contaminación. La colusión de algunas empresas de recogida de basura municipales junto con organizaciones mafiosas, el «tráfico» de influencias de políticos corruptos, dejan al país en un lugar que no se merece:

> Dottori mio, oramà i pisci se la fanno al largo. L'acqua vicino alla ripa è troppo 'nquinata dalle fitinzie nostre. Picca robba pigliai (Camilleri 2012b:11).

O simplemente el uso abusivo de muchos espacios públicos (playas, lugares abandonados, etc.), trasformados en vertederos al aire libre, han ocupado y siguen ocupando las páginas de los periódicos italianos:

> (…) Oramà le pilaje erano addiventate succursali delle discarriche e le coste tutto uno sbocco di fogne. L'antitetanica l'aviva fatta, ma era sempre meglio quatelarsi (Camilleri 2012b:12).

Todavía más clara es la postura del comisario acerca del papel de los medios de comunicación, sobre todo con la prensa escrita, con la cual ya sabemos que nuestro policía no tiene una buena relación y más exactamente sobre el papel de los lectores.

> E allura, secunno tia, la stampa e la tilivisioni non servino a nenti? Non servino a formari l'opinioni pubblica?
> Nicolò, la stampa in quanto giornali non servi a nenti. L'Italia è un paisi con dù milioni di analfabeti totali e il trenta per cento della popolazione che sapi appena fari la propia firma. I tri quarti di quelli che accattano i giornali, si leggino sulo i titoli che spisso, e questa è 'na bella usanza tutta taliàna, dicino 'na cosa opposta a qulla che dici l'articolo. I pochi che restano, 'n 'opinioni già se la soo fatta e s'accattano il giornali che esprimi le loro opinioni (Camilleri 2012b:180).

Sobre la «opinión pública» y el papel de los medios de comunicación, Niccolò Zito, el amigo periodista de Salvo Montalbano intenta convencer al policía. Es importante que los ciudadanos se hagan su propia idea acerca de los hechos. Pero esto debería ser en un país normal, a diferencia de lo que ocurre en Italia:

> Le tre maggiori tilevisioni private sunno di proprietà pisonale del capo del partitodi maggioranza e dù riti tilevisoni di Stato hanno a capo òmini sciugluiti dal capo del partito della maggioranza. Eccoti come si forma la tò bella opinioni pubblica! (Camilleri 2012b:181).

En *Il giro di boa* Camilleri afronta dos temas que interesan a nuestro análisis: el primero, la crisis del comisario que ya no se siente identificado con aquellos valores que años anteriores lo empujaron a entrar en la policía; el segundo, la catástrofe humana de la inmigración. Los ejemplos que hemos encontrado nos reflejan claramente la posición del autor acerca de los incidentes acontecidos durante la celebración de la cumbre del G8 en la ciudad italiana de Génova, que duró del 20 al 22 de julio de 2001. Durante esa reunión, cientos de personas se concentraron en la ciudad italiana como parte de distintos movimientos antiglobalización. El objetivo era montar una contracumbre, pero la protesta se les fue de las manos y Génova acabó siendo un campo de batalla donde murió un joven manifestante. Unos 15 policías fueron acusados de torturar y ultrajar a los manifestantes, además de abusar de su autoridad. Las penas variaron en cada caso, de 5 meses a 5 años. Otros 30 agentes que se sentaron en el banquillo fueron absueltos**.** Estos hechos provocaron la reacción que a continuación leemos en el ejemplo siguiente:

> Con aria asolutamente indifferente, la giornalista del tg aveva detto che la Procura di Genova, in merito all'irruzione della polizia alla scuola Diaz nel

> corso del G8, si era fatta pirsuasa che le due bombe molotov erano state portate lì dagli stessi poliziotti (…) Ascutata la notizia, per una mezzorata Montalbano era restato assittato sulla poltrona davanti al televisore, privo della capacità di pensari, scosso da un misto di raggia e di vrigogna, assammarato di sudore (Camilleri 2013: 9-10).

Pero también en esta misma novela hay otro argumento, y que atrae mucho a Camilleri como hemos visto, pues vuelve a ser protagonista de sus entregas: la inmigración.

> Glielo dico io che cosa è capitato. Lei si è fatto convinto che quel morto che è venuto a farsi recuperare da lei fosse un povirazzo di extracomunitario vittima di un naufragio, uno dei cinquecento e passa morti che galleggiano nel Canale di Sicilia, che a momenti si potrà andare in Tunisia a piedi, camminandoci di sopra (…) (Camilleri 2013: 40).

Incluso el tono polémico sobre este tema lo busca Pippo Aragonese, otro periodista de Vigáta, que como sabemos no goza de la simpatía del comisario Montalbano:

> Bisogna riflettere su un fatto elementare: la nostra civiltà cristiana non può essere snaturata sin dalle fondamenta da orde incontrollate di disperati e di dilinquenti che quotiidianamente sbarcano sulle nostre coste. Questa gente rappresenta un autentico pericolo per noi, per l'Italia, per tutto il mondo occidentale. La legge Cozzi-Pini, recentemente varata dal nostro governo, è, checchè ne dica l'opposizionel'unico vero bauardo all'invasione. (…) Montalbano di scatto, si susì e cangiò canale, più che arraggiato avvilito da quella presuntuosa stupidità (Camilleri 2013: 65).

Entre los temas muy concurridos por Camilleri hay otro en particular que toca mucho la sensibilidad de los lectores: el tráfico de órganos humanos. Y sobre este triste delito, el autor, no echa atrás: denuncia, a su manera, con sus palabras, lo que se esconde detrás del tráfico de niños, los más indefensos. Indudablemente una imagen terrible de la sociedad:

> Recentemente un pm di pm di Trieste ha raccolto una quantità enorme d'intercettazioni telefonjiche che parlavano della compravendita di bambini extracomunitari per espianti d'organi. (…) Altri minori vengono messi a

> disposizione dei pedofili (…) Poi c'è il racket dell'accattonaggio. Gli sfruttatori di questi bambini constretti a chedere l'elemosina sono molti fantasiosi, sa? Ho parlato con un bambino albanese che era stato rapito (…), L'avevano reso zoppo, ferendolo profondamente al ginocchio e facendo di proposito infettare la ferita. Così impietosiva di più i passanti. A un altro hanno tagliato la mano, a un altro (...) (Camilleri 2013:2016).

Finalmente, en la última novela de nuestro estudio, *Morte in mare aperto,* Camilleri toca episodios del pasado reciente de Italia: la película *La piovra* (protagonizada en los años '80 por Michele Placido, en el papel del comisario Corrado Cattani, victima sacrifical de un Estado que se rinde al poder mafioso):

> (…) addrumò la tilevisioni. Stavano trasmettendo la terza puntata della «"Piovra», 'no sceneggiato supra alla mafia che stava avendo un successo strepitoso. Si nni taliò tanticchia, pariva che gli italiani avissero scoperto la Sicilia sulo allura ma dal lato peggiore, perciò cangiò canali (Camilleri 2014: 114).

El «caso Sindona», la historia de este banquero italiano, miembro de la *Propaganda Due* (la P2), una logia secreta de la francmasonería italiana con claras conexiones con la mafia siciliana, que fue fatalmente envenenado en prisión mientras cumplía una sentencia de cadena perpetua por el asesinato del abogado Ambrosoli:

> (…) Pamela, un cafè spiciali!
> Spiciali alla Sindona! fici un tali da un tavolino.
> O alla Pisciotta, che è lo stisso, dissi 'n autro.
> Tutti, meno il commissario e palema, arridero.
> (…) Che il bancheri Sindona fusse stato ammazzato 'n càrzaro con un cafè avvilinato, come anni prima era successo a Gaspare Pisciotta, vrazzo destro del sò capo, il bandito Giuliano, era la notizia del jorno (Camilleri 2014: 125-126).

El atentado a Juan Pablo II, es referido en un diálogo en el cual aparece el policía Catarella, ya famoso en todo el mundo por su pintoresca manera de hablar:

> Aupapapapaspaparo!, fici con una voci che gli niscì acutissima, squasi 'na sirena delle volanti (...)
> Parla adascio adascio e dicci che fu, fici Augello.
> A 'u Papa spararo, disse Catarella (Camilleri 2014: 164).

Sobre las colusiones de la Mafia, con la P2, con el caso del banquero Sindona y el atentado al Papa:

> Vossia ci accapisci qualichi cosa?, spiò Fazio a Montalbano.
> Nenti di nenti. Però mi pari un anno malo. Tra la mafia, la P2, il caso del banchiere Sindona, la trattativa con la camorra a Napoli per la liberazione di Ciro Cirillo, e ora 'sto turco che spara al Papa...
> Forsi è 'na vinnitta del KGB per il burdello che c'è 'n Polonia azzardò Augello.
> Tutto è possibili, disse Montalbano (Camilleri 2014: 165).

Conclusiones

Las novelas desarrollan una ficción que el lector debe asumir para poder disfrutar de la lectura, pero esto no priva a la literatura de la verosimilitud y la coherencia. El mundo (o parcela de este) que exponen las novelas debe seguir unas reglas para que el ejercicio de la lectura no resulte decepcionante, pesado o aburrido. La infracción de este pacto hace que la obra se deseche, cayendo en el olvido. Por supuesto, esto no ha ocurrido con los autores que se han citado, los cuales al día de hoy publicanmás y más obras.

La novela negra agrada al gusto actual. Como género, este tipo de novela entremezcla el mundo real con el imaginario, y deja claro que Miranda, Lepprince, Pajarito de Soto, Montalbano o Catarella solo existen en el papel, pero lo que viven, a lo que se enfrentan en su día a día es un reflejo de lo que el atento lector puede observar en su propia vida cotidiana.

Pero el éxito (y mérito) no finaliza aquí. Cuando Montalbano toma un periódico o enciende la televisión para ver las noticias, se encuentra con lo mismo que percibía Javier Miranda cuando, al final de la novela, leía las crónicas sobre la muerte de quien fue su jefe y amigo: los medios no son imparciales. Las noticias están sesgadas, bien por la censura, bien por la adscripción del medio a un partido o bando, y esto, por supuesto, enerva tanto a los personajes como al lector real, que debe acudir a diferentes noticiarios para poder confeccionar una idea de lo que ocurre.

Y esta misma lectura es la que realizaron Mendoza y Camilleri para poder componer sus escritos. Ellos también constataron esa desinformación, y buscaron el modo de dar voz al pueblo en sus novelas. Al igual que cada medio proyectaba una opinión de los hechos, cada personaje tendría una idea de los eventos que ocurrirían en la trama, y aunque esta era ficticia, la polifonía ayudaba a entender la situación, a ahondar en el mundo que estos escritores exponían.

Además incorporaron noticias y eventos reales a un mundo ficticio. Estas no son las que protagonizan la trama, y a veces solo aparecen a modo de anécdota, pero refuerzan la verosimilitud de los sucesos de la novela. Aunque solo sea por medio de un rápido vistazo a un periódico o escuchando la radio, aparecerán sucesos que el lector podrá relacionar con sucesos reales. Dentro de la ficción, si el clima político y social de la época es turbulento y determina el ánimo de los personajes, (respetando así las normas de coherencia interna antes dichas).

Camilleri y Mendoza son maestros en esta técnica dejando, de un modo velado, la realidad tras la ficción. La trama principal, los asuntos que se desarrollan, son pura inventiva de los escritores, pero el fondo, los problemas secundarios, se constituyen a partir de los datos que han extrapolado de los diferentes medios y han usado para que todo personaje, por insignificante que sea su papel en la obra pueda opinar sobre unos asuntos que al lector también interesan.

Para finalizar estas conclusiones se expone el último mérito, no solo de estos escritores sino de otros tantos adeptos de la novela negra, y es que añaden a la crónica periodística una perdurabilidad que sobrepasa por mucho la que poseen los diarios. Las noticias de estos, como indica su nombre, informan del día a día, pero las novelas permiten ver la realidad desligada del eje temporal. Por ello, cualquier lector puede leer (y sentir) los eventos de la Semana Trágica de Barcelona o de la cumbre del G8, y sin haber estado inmiscuido en aquellos acontecimientos, entenderlos a través de los personajes. Y es así como la novela, reflejando la realidad, la supera.

REFERENCIAS

AA.VV.
2015 "La electricidad del Dr. Pearson", *El Periódico* [en línea], 3 de mayo, disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/internacional/electricidad-del-doctor-pearson-4152072>
CALATRAVA José R.
1991 *La novela criminal española,* Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
CAMILLERI Andrea
2002 *La paura di Montalbano*, Milán: Mondadori.
2006 *Le ali della sfinge*, Palermo: Sellerio.
2009 *La danza del gabbiano*, Palermo: Sellerio.
2012a *Una lama di luce*, Palermo: Sellerio.
2012b *Una voce di notte*, Palermo: Sellerio.
2013 *Il giro di boa*, Palermo: Sellerio.
2014 *Morte in mare aperto*, Palermo: Sellerio.
CAMILLERI Andrea y John SIMENON
2013 «Montalbano ha imparato da Maigret», *Corriere della Sera* [*online*], 12 de julio, disponible en: <https://goo.gl/uAdbIq>
CAPRARA Giovanni
2013 *La novela policíaca en Italia*, Sevilla: Alfar.
MANZANO Emilio
1999 «Charla entre Camileri y Vázquez Montalbán», *La Vanguardia Magazine*, 18 de abril.
MENDOZA Eduardo
1975 *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona: Seix Barral.
2002 *El último trayecto de Horacio Dos,* Barcelona: Seix Barral
SOLANO Wilebaldo
1970 «Vida, obra y muerte de Andreu Nin», *in* NIN Andreu, *Els moviments d´emancipació nacional*, París: Edicions Catalanes de París, 2° ed.
SORGI Marcello
2000 *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo: Sellerio.
SÁNCHEZ SOLER Mariano
2011 *Anatomia del crimen: guia de la novela y el cine negros*, Madrid: Reino de Cordelia.
VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel
1999 «Treinta miradas del comisario Montalbano» (prólogo) en CAMILLERI Andrea, *Un mes con Montalbano*, Madrid: Emecé, pp. 9-14.

FUENTES

ABC (Madrid)
1917 Portada (número suelto), 14 de agosto (año13, n° 4435).
1919 "Mañana publicará La Gaceta el Decreto convocando a la Asamblea Nacional de Trabajo", 2 de abril.
El Imparcial
1917 "Se declara el estado de guerra en toda España", (Portada, número suelto), 14 de agosto (n° 18.141).

GAYA PICÓN José
1919 "Los Terroristas", *El Autonomista*, 16 de diciembre (nº 6313), p. 1.
El Autonomista
1919 "Los terroristas", 16 de diciembre.
MAESTRE HERNÁNDEZ Antonio
2012 *Las huelgas en la prensa (1917-2012)*, disponibe en:
<https://antoniomaestre.wordpress.com/2012/11/13/las-huelgas-en-la-prensa/>
PERMANYER Lluis
1993 «Sangre en Barcelona hace un siglo», *La Vanguardia*, 7 de noviembre, pp. 1-4.

ARTICULOS

[Articulo]

Herramientas socio-semióticas para abordar las *narrativas de la protesta* en medios gráficos masivos

VANESA COSCIA
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires (UBA IIGG)
R. Argentina
✉

Resumen: El objetivo de este artículo es el de contribuir al conocimiento de los análisis en producción de las *narrativas de la protesta* en medios gráficos masivos. Para ello, se exponen algunas líneas conceptuales que se gestaron con el desarrollo de los campos de comunicación y cultura, y la introducción de la semiología en América Latina y que permiten entender, desde una mirada crítica de los procesos sociales, el funcionamiento de los medios masivos. En particular, se retoman contribuciones que posibilitan una aproximación a la dinámica de la protesta social y laboral cuando ésta es capturada, atravesada, cooptada por la lógica mediática masiva. A partir de estos aportes, se propone utilizar una combinación de herramientas socio-semióticas para dar cuenta de las interrelaciones discursivas y socio-comunicacionales en la superficie mediática. En el análisis discursivo de las noticias, se aplica una matriz de análisis con tres dimensiones: *formal* (secciones, cintillos de titulación, géneros, fotos), *de contenidos* (criterios de noticiabilidad, jerarquización, identificación de las causas de los acontecimientos) y *de los actores* (protagonistas de la noticia, fuentes incluidas). Para este estudio, se seleccionaron cuatro protestas laborales, que fueron visibilizadas por el principal diario argentino, el diario *Clarín*, en una coyuntura histórica que fue calificada como de «resurgimiento sindical» en Argentina (2004-2007). La articulación de los elementos textuales, paratextuales y contextuales, permitirá mostrar los modos en que se direcciona la atención de los lectores en una particular clave interpretativa, cuando aquello que se «narra» es la protesta social y laboral.

Palabras clave: Protesta laboral – Representaciones mediáticas – Prensa.

[Full Paper]

Socio-Semiotic Tools for Addressing Protest Narratives in Graphic Mass Media

Summary: The aim of this article is to contribute to the knowledge of the analysis of the "narratives of protest" in the graphic mass media. For this, this study presents the conceptual lines that come from the fields of communication and culture, and semiology in Latin America to understand how mass media work, from a critical view of social processes. In particular, those important contributions allow an approximation to the analysis of the dynamics of social and labor protests when it is captured, crossed, co-opted by the mass media logic. Based on these contributions, this study proposes the use ofa combination of socio-semiotic tools to account for the discursive and socio-communicational interrelations in the media surface. For the news discourse analysis, it is applied an array of media analysis that contains three dimensions: *formal* (sections, titles, gender, photos), *content* (news criteria, prioritization, identification of the causes of events) and *actors* (news protagonists, sources included). For this, four labor protests were selected, which were visualized by the leading Argentine newspaper *Clarín* during historical context which was described as 'union resurgence' in Argentina (2004-2007).The articulation of the textual, paratextual and contextual elements allow to show the different ways in which the readers´s attention is directed to a particular interpretative key, when what is narrated is the social and labor conflict.

Keywords: Labor Protest –Media Representations – Press.

Introducción

La propuesta de este artículo es presentar un análisis de las *narrativas de la protesta*, desde sus representaciones en medios gráficos masivos. Específicamente, se retoman aquellas contribuciones conceptuales que posibilitan una aproximación a la dinámica de la protesta social y laboral y que permiten abrir los siguientes interrogantes: ¿qué sucede con las problemáticas sociales y laborales cuando son atravesadas, capturadas e intentadas «fijar» por las lógicas comerciales de la industria masiva?, ¿cuáles son los sentidos que se recorren en las *narrativas de las protestas* que configuran los grandes medios concentrados?

Para responder a dichos interrogantes, se reponen en primer lugar, algunas líneas conceptuales que se gestaron en el desarrollo de los campos de comunicación y cultura, y de la introducción de la semiología en América Latina y que permiten entender, desde una mirada crítica de los procesos sociales, el funcionamiento de los medios masivos en la actualidad: las de Eliseo Verón, Armand Mattelart y Héctor Schmucler, y las de influencias europeas en la región, en particular la de Roland Barthes.

En segundo lugar, y teniendo en cuenta que en las actuales «sociedades mediatizadas» (Verón, 1987) los medios masivos de comunicación se constituyen en uno de los terrenos de mayor relieve en la (re)configuración de imaginarios sociales y la (re)producción del sentido común hegemónico, se propone un enfoque socio-semiótico y una serie de herramientas metodológicas para identificar las interrelaciones discursivas y socio-comunicacionales en la superficie mediática. Para el abordaje de los discursos mediáticos, se aplicará una matriz de análisis que contiene elementos *textuales, paratextuales y contextuales*, agrupados en tres dimensiones: *formal* (secciones, cintillos de titulación, géneros, fotos), *de contenidos* (criterios de noticiabilidad, jerarquización, identificación de las causas de los acontecimientos) y *de los actores* (protagonistas de la noticia, fuentes incluidas). Esta división analítica será utilizada de modo relacional en el análisis de las noticias seleccionadas sobre la protesta laboral en Argentina.[1]

Finalmente, y con el objetivo de contrastar en casos concretos los aportes conceptuales y empíricos desarrollados en la primera parte del trabajo, se

[1]Este estudio es parte de un trabajo de investigación más amplio en el que se analizan no sólo los modos en que son representadas las protestas laborales en los medios masivos, sino también diversas aristas del mundo del trabajo y de la dinámica sindical, así como algunos reclamos encabezados por movimientos sociales (Coscia 2011).

seleccionaron noticias sobre cuatro protestas laborales que tuvieron lugar en el período 2004-2007 en Argentina, publicadas en el diario *Clarín*, el principal matutino nacional, líder en ventas, según el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), y piedra angular del multimedio homónimo *Grupo Clarín*, uno de los *holdings* mediáticos más influyentes de Argentina y de América Latina.[2] En dicho análisis, y a partir de la introducción de la antinomia «huelguista/usuario» propuesta por Barthes (1980), se señalan las particularidades que adquiere su uso en las representaciones mediáticas masivas y los modos en que se «mitifican» ciertas problemáticas sociales.

Comunicación y cultura en América Latina: diversos aportes disciplinarios

Hacia fines de la década del sesenta e inicios de la del setenta, período de conformación del campo de investigación en comunicación y cultura en América Latina, se priorizó la comprensión de la dimensión estructural y económica para lograr un análisis crítico de la ideología dominante de los medios de comunicación. A esto se añade que, en esta primera etapa, tanto el estructuralismo como la semiología daban un marco teórico privilegiado que permitía confrontar y revisar, de manera crítica, los postulados de la sociología funcionalista «dedicada al análisis de contenido manifiesto, que se basaba en el análisis de la frecuencia de aparición de ciertas categorías de contenido previamente definidas y aplicadas a unas pruebas de material verbal dadas» (Verón y Sluzki 1969:1). Estos autores, observaron además en los aportes de la lingüística estructural una nueva perspectiva para el análisis de los diferentes tipos de sistemas sociales de comunicación.

Como bien señala Zarowsky (2007) es la articulación de la semiología con el marxismo la que permitiría inscribir el análisis de los sentidos «latentes» u ocultos de los discursos mediáticos en el estudio de la propiedad de los medios. En este sentido, Schmucler ha sido uno de los pensadores que señaló a la disciplina semiológica como instrumento revolucionario en tanto «permitía mostrar la ideología que el texto encerraba» (Zarowsky 2007:24). En ese sentido, las posiciones de Mattelart y Schmucler, editores en 1973 de la revista chilena

[2] El poder del multimedio *Clarín* es comparable con los casos de *Globo* de Brasil, *Televisa* de México y *Cisneros* de Venezuela. Según Mastrini y Becerra (2006), cada uno de ellos intenta constituirse en los interlocutores regionales de los grandes grupos multinacionales. Excepto *Clarín*, que se destaca sobre todo en el área gráfica, el resto de los grupos son identificados principalmente por su presencia en el espacio audiovisual.

Comunicación y Cultura[3] tendrán diferencias con el grupo nucleado en la revista argentina *LENGUAjes*, publicada en 1974, cuyo comité editorial estaba compuesto por los hoy considerados «padres» de la semiología en el país: Eliseo Verón, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Juan Carlos Indart. De estas diferencias aquella que generó mayor polémica fue la cuestión de la cientificidad en las ciencias sociales o de la dicotomía entre ciencia y política.[4] No obstante, se reconoce en los caminos recorridos no sólo un inicio común sino también una intención compartida: la de pensar el funcionamiento ideológico de los discursos mediáticos como dinámico y la relación con las condiciones sociales en los que dichos discursos se producen.[5] En este sentido, los aportes de la semiología, aplicados al análisis de las significaciones que circulaban en los medios masivos, constituía un interesante avance respecto de la sociología funcionalista, que por limitarse a un análisis inmanente de los textos, no permitía dar cuenta de las luchas por la imposición de ciertos sentidos sociales y no de otros, en cada contexto histórico.

En este marco, no sorprende la influencia del estructuralismo francés de Barthes en el pensamiento de los intelectuales latinoamericanos.[6] Por ejemplo, es posible rastrear acercamientos en las nociones de «mito» o de «historia» y «naturaleza» que postulan tanto Mattelart como Barthes para el análisis de los discursos en prensa: «Promover modelos extrasociales —modelos que desconectan los individuos y los fenómenos del proceso histórico que los produce— involucra también elaborar modelos transhistóricos (…) la historia se convierte en naturaleza» (Mattelart, Matterlart y Piccini 1970:170). En ese mismo sentido Barthes reconocía que «sufría al ver confundidas constantemente

[3]En la editorial del primer número es posible rastrear las posturas de estos intelectuales respecto a la cultura de masas en América Latina: «No se trata de asumir cualquier experiencia sino las que favorezcan a los procesos de liberación total de nuestras sociedades dependientes» (Mattelart y Schmucler, 1973: 3)

[4] Para profundizar en las características de estos debates con eje en la contradicción entre hacer ciencia y hacer política revisar Duek (2007) y Zarowsky (2007).

[5] En efecto, Mattelart y Verón con sus respectivos equipos de investigación compartían un recorrido de trabajo en común desde finales de los años '60. Tal como señala Zarowsky (2008), en aquél período Mattelart se vinculó con dos núcleos intelectuales con quienes conformarían una especie de red: uno en Buenos Aires, el equipo de investigación del propio Eliseo Verón; otro, más ligado al debate marxista y la militancia político cultural, en Córdoba, la revista *Pasado y Presente*, donde estaba Schmucler.

[6]Acerca de las posturas de Barthes sobre el estructuralismo como posición epistemológica y sobre los alcances de la semiología como «ciencia de la cultura», revisar Pérez Daniel (2008) y Mattelart y Mattelart (1997).

naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad» (1980(2003):8), y postulará la noción de *«mito»* para dar cuenta de esas falsas evidencias. Como señala Duek, autores como Barthes o Claude Levi-Strauss aparecieron recurrentemente como citas de autoridad en los artículos de la revista *LENGUAjes*: «la relación que todos los autores tenían con la obra de Barthes fue cercana y con Levi-Strauss había un contacto permanente a través de Verón» (2007: 59).

Hacia mediados de los años ochenta, iniciados los procesos de democratización en América Latina, la centralidad de las dimensiones económicas y estructurales en el análisis de los medios, fue reemplazada por los estudios de la recepción, con una marcada inclinación de los estudios culturales hacia el análisis de las culturas populares, poniendo en cuestión algunos supuestos de la teoría crítica —en especial, la noción de clase—, relativizando la teoría de la manipulación y las tesis del imperialismo cultural. Al respecto resultaron inaugurales los trabajos de Martín Barbero (1987) y García Canclini (1990) quienes, en un intento por superar la herencia teórica europea para pensar las particularidades de los procesos de enculturación en América Latina

> (…) han propuesto categorías de análisis como el sincretismo, la hibridación y el mestizaje (mezcla de la herencia india y española) para explicar los procesos de la apropiación cultural, la adaptación y el pluralismo en la mediación entre la práctica cultural, la cultura popular, la democratización de los medios y la política (Ferguson y Golding 1997 (1998):21).

Si bien en muchos sentidos esta perspectiva posibilitó la apertura hacia nuevos e interesantes objetos de estudio, es sugerente observar que esta renovación teórica tendió a privilegiar el estudio de las llamadas culturas «populares» en detrimento de la noción de cultura «obrera/trabajadora» como categoría explicativa de análisis. Esto implicó tanto una radical ruptura con la herencia marxista, como una particular perspectiva en el estudio de las dinámicas culturales de la región.

Por otra parte, con el auge de los movimientos sociales si bien se debieron incorporar a los análisis de clase otras variables que enriquecieran y permitieran ampliar el concepto de cultura de masas, estos análisis, tal como advirtió Mattelart (1988),[7] no debían dejar de lado la problemática de clase y de las relaciones sociales, es decir, de las relaciones de fuerzas y las disputas de poder

[7] Entrevista realizada por Mariano Kaplún (1988) en *Diálogos de la comunicación*.

a nivel internacional, nacional y local. Los estudios culturales en su «giro culturalista» (Hall 1980), —desplazamiento de los análisis sobre los medios hacia las mediaciones, las prácticas y los consumos culturales—, han ofrecido una interpretación limitada de los procesos de transformación social y cultural, por no considerar las dinámicas entre los bloques de poder y los distintos estratos sociales, ni las condiciones de acceso real de los sujetos a los bienes culturales[8].

Por lo antes expuesto, en este estudio se postula una perspectiva de análisis que integra tanto las condiciones de producción de los discursos, como las disputas simbólicas que se generan *en* y *desde* la superficie mediática y se propone así un enfoque *socio-semiótico* para el abordaje metodológico de las representaciones mediáticas.[9] En efecto, tal como planteara Verón, se propone articular los estudios sociales de los sistemas semióticos, con el campo de la comunicación.

En este punto, debe recordarse que desde los años ochenta, la semiótica se consolida como disciplina tanto por la madurez de sus postulados y herramientas metodológicas, como por su institucionalización en el campo académico. Ya unos años antes en Italia Umberto Eco (1968 y 1975) había sistematizado ejes y posibles intersecciones disciplinarias de la semiótica, en Argentina, por aquellos años, tal como describe Duek (2007), se había fundado la Asociación Argentina de Semiótica (AAS), que participa del Primer Congreso Internacional de Semiótica en Milán (1974), y se institucionaliza la disciplina con su introducción en carreras de comunicación de todo el país.

Herramientas socio-semióticas para abordar las *narrativas de la protesta*

a) Los discursos como prácticas sociales y hechos históricos

Tal como se esbozó previamente, el enfoque socio-semiótico propuesto por Verón (1987) permite considerar los discursos sociales como prácticas, como lugar de la producción social del sentido y de las subjetividades.

Esta perspectiva socio-semiótica es pasible de ser articulada, además, con los aportes de Marc Angenot, que también piensa a los discursos como prácticas sociales en su dimensión histórica: «las prácticas discursivas son hechos sociales

[8]Para profundizar sobre este debate ver Garnham (1997) ubicado en la perspectiva de la economía política de medios y Grossberg (1997) posicionado desde los estudios culturalistas.

[9] Algunos autores que también trabajan desde un enfoque socio-semiótico son Halliday (1979) y Semprini (1990), entre otros.

y, en consecuencia, hechos históricos» (2010 (2012):15). Este autor retoma la noción de «hegemonía» propuesta por Antonio Gramsci y afirma que en cada momento socio-histórico, se asiste a una «hegemonía de lo pensable», es decir, de lo que es posible pensar y poner en circulación en cada coyuntura. En ese sentido, el período denominado de «resurgimiento sindical» (2004-2007) en Argentina, es particularmente relevante para el análisis de las representaciones sobre el conflicto, dado que en dicho momento de recuperación económica y alta efervescencia social proliferaron las protestas encabezadas por trabajadores, agrupaciones sindicales y movimientos sociales.[10] Es en esa línea debe entenderse la noción propuesta aquí como *narrativas de la protesta*, en tanto representaciones mediáticas que tienen a la protesta social y laboral como tópico central de la cobertura periodística.

En el presente análisis se utiliza una serie de herramientas socio-semióticas, entendidas como una combinación de elementos que permiten dar cuenta de las interrelaciones discursivas y socio-comunicacionales en la superficie mediática. A partir de lo cual, se privilegia una mirada cualitativa con un criterio de acercamiento que se podría denominar *totalizador*, en el sentido de no limitarse el análisis a los contenidos textuales escritos sino que incorpora también aquellos elementos que enmarcan a las noticias y organizan los mensajes (elementos *textuales, paratextuales, contextuales*). En este sentido la propuesta supone identificar también los contenidos que están latentes o implícitos en los discursos mediáticos: «el contenido no es lo único que "significa". Cuando digo algo, el modo en que lo digo y lo que no digo y podría haber dicho son aspectos inseparables de lo que digo» (Verón 1971:145).

Si bien cada uno de los elementos que componen, organizan y enmarcan una noticia, tiene su propia especificidad y su uso, también supone distintos niveles de jerarquización, se considera que es, en su conjunto, donde se teje el complejo entramado de significaciones que se van (re)configurando en la superficie mediática. En este punto, tal como señalaba Mattelart, por ejemplo, analizar solamente la función interpretativa del área editorial de un diario, «deja en la sombra el material donde la ideología —al parecer ausente— actúa más eficazmente a través de su carácter difuso que tiene nombre de objetividad» (Mattelart, Mattelart y Piccini, 1970:80).

[10] Para ampliar sobre las características de los conflictos laborales y del llamado «resurgimiento sindical», durante este período revisar Etchemendy y Collier, 2007; Atzeni y Ghigliani, 2008; Senén González y Haidar, 2009.

Por esta razón, se afirma que en la articulación de los elementos *textuales, paratextuales y contextuales* que intervienen en la construcción de las representaciones, se va direccionando la decodificación de los receptores. Tal como afirma Aguilar González «los receptores construyen el sentido de los mensajes a partir de la identificación de discursos sociales amplios o historias comunes, generalmente ya incorporados en sus mapas cognitivos» (2004:130). Preguntarse por las maneras en que se configuran las *narrativas de la protesta* en el escenario mediático significa tener en cuenta también los «ambientes» (Valdettaro, 2007) que se crean y que requieren de la empatía, del contacto, de la lealtad del lector para que ciertos sentidos puedan circular socialmente.

> Si bien el componente temático es indicador de algunas operaciones específicas, no permite comprender, por sí mismo, las peculiaridades del discurso de prensa, esto es, el rol que factores claramente alejados de él cumplen en la experiencia de los lectores en cuanto a identificación y reconocimiento de cada diario. Entre dichos factores se pueden incluir las modalidades enunciativas, las regularidades gráficas y estilísticas, la relación texto-imagen y las diversas modalidades de interdiscursividad (Valdettaro y Biselli 2004:3).

Entonces, para abordar los mecanismos implícitos que se ponen en juego en la construcción de los acontecimientos noticiosos, es necesario tener en cuenta también las relaciones fácticas y de empatía que establece el medio con el público y que se relacionan directamente con el «contrato de lectura» (Verón, 1985) y con el lector-modelo (Eco 1979) a quién están dirigidos los discursos del diario.

b) Elementos textuales, paratextuales y contextuales en los discursos mediáticos

Para el análisis de un conjunto de noticias publicadas por el diario *Clarín*, durante el período 2004-2007, que tematizaron protestas sociales y laborales, se propone la identificación y utilización de una serie de elementos *textuales, paratextuales y contextuales* que fueron organizados y agrupados en una matriz analítica de medios gráficos, puesta a prueba en trabajos previos (Coscia 2006, 2008 y 2011).[11] Dicha matriz, que agrupa tales elementos en tres dimensiones, será aplicada al análisis de los discursos mediáticos.

[11] La base de esta matriz fue realizada en el marco del proyecto UBACyT S043 (2005-2007): *Del evento al acontecimiento: memoria popular y representaciones mediáticas* (Facultad de Ciencias

- *Formal* (paratextual y contextual): ubicación en secciones, cintillos de titulación,mapas, infografías, fotos y géneros de las noticias.
- *Contenidos* (textual) criterios de noticiabilidad, jerarquización, identificación de las causas de los acontecimientos; casuística, series discursivas.
- *Campo de interlocución*: protagonistas de la noticia, fuentes, «contrato de lectura».

Dentro de la dimensión formal es posible discriminar los elementos *paratextuales* de aquellos *contextuales*. Dentro de los primeros, se encuentra la sección en la que es ubicada la noticia y que supone recorridos de lectura posibles (Martini 2000), titulares, cintillos de titulación, volanta, bajada, epígrafe de foto. Y los elementos contextuales: imágenes que acompañan las noticias sea con fotos, mapas, infografías, gráficos con estadísticas.

La primera página del diario —o tapa— inicia el acercamiento del lector y las noticias que se incluyen allí tienen el mayor nivel de jerarquización y, en general, son a las que se les dedica mayor cobertura.[12] Los titulares son, a su vez, los primeros ingresos a la noticia y tienen un alto nivel de atracción ya que un diario podría ser leído sólo por sus titulares. Los cintillos de titulación, volanta y bajada, se articulan con el titular, «como una unidad informativa», es decir, que «enuncian, ubican y desarrollan los datos esenciales del acontecimiento» (Longo y Luzzano, 1997:37). Específicamente, los cintillos de titulación son aquellos que ubican al lector en la temática que se abordará en dicha nota, es decir, que le sugieren al público el modo de enmarcar la noticia: «es el elemento que unifica un tema (…) se trata de un enunciado breve que anticipa el tipo de acontecimiento» (*ibíd.*:38).

Además de estos elementos, también los epígrafes de las fotos, los destacados y las notas firmadas por periodistas «clave»[13] son componentes relevantes en la

Sociales, Universidad de Buenos Aires) bajo la dirección de la Dra. María Graciela Rodríguez, en el que participé como investigadora y colaboré en la confección de dicha matriz. En los trabajos sucesivos las dimensiones y elementos de la matriz se fueron perfeccionando y modificando para un abordaje más enriquecedor de los discursos mediáticos.

[12] La secuencia temporal en el medio masivo impreso si bien está sugerida, es en sentido estricto indeterminada porque «la recepción puede iniciarse en distintos puntos (…) y seguir trayectorias diferentes», a diferencia de los mensajes visuales de una película que se presentan para el receptor en un orden temporal irreversible (Verón 1971:147).

[13] Se entiende por «firmas clave» las de aquellos periodistas que escriben las notas extensas de análisis político-económico ubicadas generalmente en día sábado o domingo (días en que los

jerarquización de la información. Los epígrafes de las fotos señalan de qué modo debe ser leída esa imagen y los destacados ponen de relieve los núcleos que el diario considera centrales de la información. La inclusión de firmantes «clave» (como Julio Blanck o Eduardo Van Der Kooy, en el caso de *Clarín*) provoca un efecto de lectura de aumento de credibilidad de la noticia, sustentado en la firma autorizada del periodista, al tiempo que intenta generar cierta empatía con el lector dado que se trata de periodistas ya conocidos.

Los elementos *contextuales,* es decir, las fotos y otras imágenes incluidas en las notas, se constituyen en componentes privilegiados para atraer la mirada del lector, al tiempo que jerarquizan la noticia y en general refuerzan el sentido del texto (Martini 2000). Como menciona Ford (1994), luego de la primera página y el titular de la noticia, la foto es otro de los espacios privilegiados donde se dirige la atención. Provoca, además, el efecto de «realidad», aumentando la verosimilitud de aquello que se dice a través de la contundencia de la idea de que «esto ocurrió así y te lo muestro tal cual como fue». Esta propiedad de la imagen fotográfica y su poder de persuasión, resulta un instrumento útil para parecer un «reflejo» y no una construcción del acontecimiento: «se supone que una fotografía no evoca sino muestra» (Sontag 2003:58). De este modo, en la fotografía se ocultan las huellas de una construcción. En el trabajo fotográfico, además de la subjetividad del fotógrafo que, de por sí, ya realiza un trabajo de construcción de esa imagen al elegir realizarla con una determinada toma, posición o lente, se pueden crear efectos de lectura diferentes en cada caso:

> Si hay pocas personas en una manifestación y utilizas un tipo de lente teleobjetivo, parecerá que hay más personas manifestando dado que este lente tiene un ángulo más chico. En cambio, si la misma foto la tomas con un lente gran angular se intenta dar la sensación de que hay muy pocas personas en dicha manifestación.[14]

En el diario *Clarín* se deben distinguir dos tipos de fotografías que se utilizan: la «foto-documental» y la «foto-ilustración». La primera se refiere al registro de un acontecimiento en el momento en que sucede y tiene la característica de reforzar ese efecto de «verdad» mencionado. La foto-ilustración, en cambio, se

diarios suelen incrementar sus niveles de ventas) o las notas de opinión en ediciones claves: crisis, inflexión o acontecimientos extraordinarios.

[14] Entrevista personal realizada a la fotógrafa Lizbeth Arenas Fernández quién colaboró con la agencia de comunicación alternativa argentina *ANRED* en el período 2004-2005 (10-09-2010).

utiliza para recrear situaciones, ambientes o escenarios y su uso es más frecuente en secciones de información general.

En lo que se refiere a la dimensión de contenido, por criterios de noticiabilidad se entienden los ejes informativos a partir de los cuáles se construye la noticia. Martini y Luchessi (2004:117) señalan como criterios más frecuentes utilizados en los medios masivos los de «novedad, excepcionalidad, imprevisibilidad, proximidad (cercanía geográfica con los hechos), interés público (de muchas personas), relevancia de sus protagonistas, gravedad, conflicto, efectos de una noticia en el futuro y la aparición de la temática en otros medios» entre otros. En el marco de la llamada «sociedad del infoentretenimiento» (Ford 1994) la selección de determinados criterios de noticiabilidad para la construcción de las noticias se articula con la cuestión de la «narrativización» y la «exasperación del caso» (Ford y Longo 1999). Estos elementos suponen la puesta en marcha de mecanismos que implican privilegiar la narración de anécdotas, enfatizando un caso particular que estremece a los lectores. La «narrativización», así entendida, se basa entonces en contar aquellas historias que despiertan emociones, destacan los rasgos, las reacciones y los sentimientos de los individuos (Sohr 1998),y en esa dirección la noticia, construida desde el caso particular, abandona la pretensión de una explicación macro o estructural de los procesos sociales. Se trataría, en términos de Barthes, de focalizar la información en las «dramatis personae (niño, madre, viejo) especie de esencias emocionales destinadas a vivificar el clisé» (1962 (2003):228), a partir de incluir sus testimonios en el cuerpo de las noticias o incluso como destacados de la página.

En relación al modo de visibilizar y jerarquizar las noticias que tematizan cuestiones relacionadas, en particular, a la protesta social o laboral, la colocación de cierta información en titulares, cintillos o bajadas, difiere de si se ubica en los últimos párrafos de una noticia. En este punto, tal como se analizó en investígaciones previas (Coscia 2008), en las coberturas realizadas por los grandes medios sobre conflictos gremiales, las causas de la protesta no suelen ser destacadas o mencionadas al comienzo de las notas. De este modo, el acontecimiento se «naturaliza» o se *despolitiza* ya que al ser capturado por la lógica de la industria de masas pierde, o se deforma, su componente histórico y político.

La dimensión del campo de interlocución, la tercera de las dimensiones de la matriz, si bien comprende por un lado, el «contrato de lectura» (Verón, 1985), es decir, la relación que establece el diario con su público, también tiene en cuenta las voces de los actores que aparecen en las coberturas y las fuentes que se

incluyen en las notas. En este punto se señala la importancia de dichas fuentes como mecanismo para darle mayor verosimilitud a la noticia. Siguiendo a Gomis (1991) interpretar una noticia es preguntarse a quién beneficia y a quién perjudica dado que las fuentes nunca son inocentes al ofrecer determinada información, ni el diario es inocente al incluirlas, teniendo en cuenta el lector-modelo al que se dirige.

Los elementos de la matriz, que hasta aquí se han expuesto y que son articulados de forma relacional en el análisis de las noticias, proponen un modo de leer las noticias y una determinada clave de lectura, entendiendo dicha clave como un modo metalingüístico de enmarcar y direccionar la interpretación (Saville-Troike 2005). Se verá en el próximo apartado, de qué modo funcionan algunos de estos elementos, y su articulación concreta en las representaciones mediáticas de protestas laborales, incluidas en el diario *Clarín*.

Usos (y abusos) de la antinomia «huelguista/usuario»

Según Barthes, la oposición entre «huelguista» y «usuario» enfrenta la figura de trabajador organizado que hace huelga a la del individuo atomizado, representado como uno de los principales perjudicados por la medida de fuerza: «El usuario, el hombre de la calle, el contribuyente son literalmente personajes, es decir, actores promovidos a papeles de superficie, cuya misión consiste en preservar la separación esencialista de las células sociales que, como se sabe, fue el primer principio ideológico de la revolución burguesa» (Barthes, 1980 (2003):138). Partiendo de esta afirmación, este análisis propone identificar en las noticias de cuatro protestas gremiales publicadas por el diario *Clarín*, de qué modo se construyó y fue utilizada dicha antinomia, junto a otros mecanismos de construcción de las noticias, mencionados previamente. Este tipo de protestas tuvo una alta visibilidad en los grandes medios argentinos durante el período 2004-2007; anteriormente se mencionó que dicho período fue denominado por la literatura especializada en el campo de la sociología laboral, como de «resurgimiento sindical».

Para el análisis, se constituyó un corpus de 90 noticias, dentro del cual se seleccionaron y analizaron cuatro protestas gremiales que permitirían ejemplificar continuidades y especificidades entre los conflictos encabezados por diversos tipos de agrupaciones sindicales: dos de ellos traccionados por formaciones sindicales provenientes de comisiones internas y con delegados

enfrentados a las cúpulas gremiales oficiales —como los trabajadores del Hospital Garrahan y del Subterráneo— y otras dos motorizados por gremios oficiales alineados con la principal central sindical argentina: La Confederación General del Trabajo (CGT) —las protestas de técnicos y pilotos de Aerolíneas Argentinas y Austral y las de trabajadores petroleros—.[15] De las noticias seleccionadas, 46 corresponden a las protestas de los trabajadores del Hospital Garrahan (23) y de subterráneos (23) y 44 corresponden a protestas de trabajadores aeronáuticos (19) y trabajadores petroleros (25).

En el caso del Hospital Garrahan, en las noticias publicadas en *Clarín* se resaltó que la metodología de lucha de los trabajadores afectaba a la población. Para ello se utilizó la herramienta de inclusión de «fotos documentales», como registro de un acontecimiento en el momento en que sucede para reforzar dicho efecto de «realidad»: «lo evidente —lo que habla— por sí mismo» (Barthes, 1980(2003):8). En este caso se utilizó con el objetivo de reforzar el perjuicio ocasionado al usuario, a partir de la inclusión de imágenes de pasillos vacíos del hospital, de carteles del «paro» y de los retratos de los mismos pacientes afectados (figuras 1 y 2).

La segunda fotografía, que ocupa una página casi completa del diario y muestra a una madre que tiene en sus brazos a su hija, que a primera vista se nota que padece Síndrome de Down, pone en juego el mecanismo mencionado de la «narrativización» de la información. Efectivamente, se trata de una estrategia a partir de la cual se apela a la dimensión emocional del lector y que tal como afirman Amossy y Pierrot Herschberg (1997 (2001):118) apunta «no tanto a dar informaciones precisas sino a la seducción». Aquí, el diario lo implementa al poner en primer plano el perjuicio a los niños que se atienden en el hospital, intentando de ese modo lograr una empatía emocional con su *lector-modelo* al tiempo que, a partir de este gesto, busca interpelarlo.

Otro de los modos de reforzar los efectos perjudiciales que conlleva la protesta, es la inclusión de testimonios de los usuarios a modo de textuales o resaltados, apelando nuevamente a la dimensión emocional del lector. Este modo de

[15] Entre 2004 y 2007 hubo otros varios conflictos sindicales que también tuvieron visibilidad en *Clarín* que en este trabajo no los abordamos, pueden mencionarse las protestas de trabajadores de la línea aérea Lafsa, trabajadores de los hospitales Francés, Ramos Mejía, Álvarez, Gutiérrez y Posadas; trabajadores telefónicos, recolectores de residuos, docentes, trabajadores del casino de Buenos Aires, ferroviarios, entre otros.

Figura 1. Epígrafe: «Hospital Desierto. Un pasillo del Garrahan ayer a la tarde en plena huelga de los trabajadores de ATE» (*Clarín,* sección «La Ciudad», jueves 18 de agosto de 2005, p.42; el resaltado es original)

Figura 2. Epígrafe: «Reclamos. Sandra, con su hija Saya que sufre una cardiopatía. El paro le trajo problemas con el tratamiento» (*Clarín*, sección «La Ciudad», viernes 22 de abril de 2005, p 56; el resaltado es original)

representar a los conflictos laborales, sin privilegiar las causas del reclamo, reduce la huelga y su origen «a un incidente aislado, a un fenómeno que no merece ser explicado» (Barthes, 1980 (2003):139). De este modo, en palabras de Mattelart, «la operación de mitificación la prensa la efectúa promoviendo modelos extrasociales, es decir, modelos que desconectan los individuos y los fenómenos del proceso histórico que los produce» (Mattelart, Mattelart y Piccini 1970:168).

> **Testimonio**: **la angustiante espera de los padres**
> ALiliana el paro no la perjudicó pero no está tranquila (…) A Miriam Lescano el paro le sumó la tercera postergación de la operación de su hija (*Clarín*, sección «La Ciudad» viernes 22 de abril de 2005, p. 56; el resaltado es del diario)

El uso de este criterio de noticiabilidad que se focaliza en los efectos del conflicto es acompañado también desde la voz misma del medio, a través de las notas de opinión llamadas «punto de vista» que en *Clarín* funcionan como una especie de resumen de la nota principal señalando los núcleos que el diario considera centrales de la información.

> En el medio de casi estas tres semanas de conflicto quedaron historias de chicos que en algunos casos viajaron cientos de kilómetros para operaciones que no pudieron hacerse (*Clarín,*sección «Punto de Vista, La Ciudad», miércoles 27 de abril de 2005, p. 42).
>
> A esta altura parece que en el enfrentamiento pesa cada vez más lo político, quién gana y quién pierde, y cada vez menos los chicos (*Clarín,* sección «Punto de Vista, La Ciudad», jueves 18 de agosto de 2005, p 42).

En este punto, es interesante resaltar la clave de lectura interpretativa que privilegia el medio, es decir, si bien en el cuerpo de la mayoría de las notas se aclara que no existió abandono de personas, que se cumplieron las guardias mínimas, que se dio la atención indispensable, que uno de los jueces pudo comprobar que los niños no fueron desatendidos, es desde las imágenes y la titulación (lugares privilegiados de atracción de la atención del lector) que se dirige la lectura hacia la decodificación de que se trata de un tipo de protesta laboral que perjudica a los usuarios. De este modo se construye en este caso una *narrativa* en la cual se *deslegitima* la protesta: se la sanciona, resaltando, además, que los perjudicados son niños indefensos y enfermos.

En el caso de la protesta de subtes, el uso de las fotos documentales predominantes, para oponer huelguista a usuario, fueron aquellas que mostraban los andenes vacíos, las largas colas de gente esperando los colectivos y los carteles de suspensión del servicio de subterráneos, direccionando la lectura hacia los efectos de la huelga que perjudicaron al usuario de este servicio (figura 3).

En este caso el cintillo de titulación que enmarca la noticia y acompaña la foto es «Problemas con los servicios públicos». Esto implica que ya desde las formas de titulación, la clave de lectura que busca resaltar el diario es la del perjuicio al usuario de los servicios. En efecto, al no incluir en el cintillo la palabra «gremial», se tendió a privilegiar en la información el estado de los servicios públicos, sin dar cuenta de si la causa era una huelga, un problema meteorológico o un desperfecto técnico. A esto se le suma el epígrafe de la foto («Andenes vacíos: el servicio se interrumpió por tercera vez en 20 días») en el que no sólo se menciona el carácter gremial o laboral de la protesta sino que se refuerza la recurrencia del perjuicio provocado al usuario.

Figura 3. Epígrafe: «Andenes vacíos: el servicio se interrumpió por tercera vez en 20 días» (*Clarín*, sección «La Ciudad», martes 7 de diciembre de 2004, p. 41)

Además de las imágenes que resaltaron el perjuicio al usuario, se incluyeron titulares, editoriales y «puntos de vista» que reforzaban este mismo sentido interpretativo.

> Paros que afectan a los usuarios (…) miles de usuarios se vieron demorados y forzados a recurrir a otros medios de transporte (…) no se trata de discutir la pertinencia o no de los reclamos (*Clarín,* sección «Del editor al lector», 1 de diciembre de 2004, p. 2).
>
> Un albañil, un empleado bancario, un estudiante que tenía que rendir examen, un abuelo con turno para atenderse en el hospital (…) Ellos, con las monedas contadas para viajar y el tiempo justo para llegar vieron modificadas sus rutinas por el paro de los trabajadores de subtes (*Clarín*, sección «Punto de Vista, La Ciudad», miércoles 8 de diciembre de 2004, p 44).
>
> Subtes: hubo más de un millón de afectados por un paro sorpresivo (…) Colectivos y taxis quedaron desbordados y la gente hizo largas colas. Hubo embotellamientos porque circuló un 30% más de autos (*Clarín*, sección «La Ciudad», viernes 18 de mayo de 2007, p. 50).

Figura 4. Epígrafe: «En el 109: Norma Pereyra (de anteojos) viajó parada pocas cuadras. "El martes fue peor, tuve que dejar pasar cinco colectivos para subir", contó» (*Clarín*, sección «La ciudad», jueves 13 de abril de 2006, p. 51)

Figura 5. Epígrafe: «**Varados:** Los pasajeros improvisaron lugares de descanso entre el equipaje, en el hall de Aeroparque» (*Clarin,* sección «La ciudad», 27 de julio de 2005, p. 34, el resaltado es original)

También en este caso, del mismo modo que en la representación del conflicto del Hospital Garrahan, en una columna ubicada a la izquierda de la página, denominada «Testimonios», el diario le dio espacio a las víctimas, es decir, a la palabra en primera persona de los usuarios afectados por la huelga, tendiendo nuevamente a «narrativizar» la protesta y apelar así la empatía con su lector.

> Nadie me avisó del paro, ahora voy a llegar tarde. Claudia Blanco (56)
> Soy cadete y viajo mucho en subte (…) Ahora me pierdo de hacer una entrega. Diego Dapine (19) (*Clarín,* sección «La Ciudad», columna Testimonios, martes 7 de diciembre de 2004, p. 41).

Esto, a su vez, fue acompañado por fotos y notas completas que tuvieron como protagonista a las historias de vida de los usuarios individuales, utilizando el mecanismo de la casuística para *narrar* esta protesta.

Titular: «Para Norma, llegar al trabajo fue una pesadilla de dos horas y cuarto» (figura 4).

En el caso del conflicto traccionado por los pilotos y técnicos de las compañías aéreas Aerolíneas Argentinas y Austral, también se reprodujeron similares mecanismos de construcción de la noticia (figura 5).

La figura 5 muestra a los pasajeros esperando en el aeropuerto que se normalice el servicio, refuerza una vez más, el claro perjuicio al usuario del transporte aéreo. A esto se le añade la inclusión de «El dato», que es ubicado en

la misma página, arriba y a la derecha, y que menciona: «Otra huelga en el Garrahan» con una pequeña foto a su lado en la que se ven los pasillos vacíos de dicho hospital y un cartel, pegado en una de las puertas, que anuncia el paro de 48 horas. Con este modo de diagramar la página, el diario propone una serie discursiva que pone en relación estas dos protestas gremiales para generar en el lector un efecto de lectura de «escalada» de protestas laborales que afectan principalmente a los usuarios y que podría extenderse a otros usuarios, ya que no se trataría de un caso aislado. Esto se reforzó también a partir de recuadros y resaltados, acompañados de testimonios e historias de usuarios individuales, cuyas voces tuvieron espacio y jerarquización en las coberturas:

> «Tengo que estar en Mendoza por trabajo», reclamó Sergio Quagriarella que llevaba cinco horas de demora en su vuelo. Junto a él tres turistas extranjeros protestaban (*Clarín*, sección «La Ciudad», miércoles 27 de julio de 2005, p. 34).
>
> Si no salgo, me muero (…) se apura a decir la tucumana Susana Iramain (46) (*Clarín*, sección «Sociedad», sábado 3 de diciembre de 2005, p. 59)

En la última representación de la protesta analizada, la de los trabajadores del petróleo, se debe destacar una especificidad que la diferencia de las otras: la operación de acentuar el perjuicio al usuario, se realizó a partir de la amenaza sobre el efecto de la huelga en el futuro. Es decir, se resaltó el efecto perjudicial a futuro que podría tener la protesta sobre la población, a partir de la amenaza de posible desabastecimiento de gas para los usuarios. Esto se realizó, incluso, desde la primera página del diario, el grado de mayor jerarquización de las noticias, como se mencionó previamente.

> Un conflicto que puede afectar el suministro de energía (*Clarín,* jueves 16 de noviembre de 2006, p.1).
>
> Alertan sobre la posible falta de gas para los usuarios (*Clarín*, sección « El País, 17 de octubre de 2005, p. 14).

En este caso, es posible observar que cuando no hay efectos noticiables inmediatos de la huelga en el presente, el medio resalta las «desastrosas» consecuencias que podría generar este conflicto en el futuro. En efecto, en un trabajo previo (Coscia 2006) en el que se analizó en profundidad el caso del conflicto de los trabajadores telefónicos representado en los principales medios

gráficos argentinos (*Clarín*, *La Nación* y *Página 12*) a inicios del 2005, fue posible rastrear también que uno de los ejes de construcción de la noticia fue la amenaza sobre el posible corte de las comunicaciones en todo el país con la continuidad de la huelga.

Por lo tanto estos mecanismos que oponen huelguista a usuario, resaltando los perjuicios en el presente que provoca la protesta o destacando el posible caos a futuro, suelen ser utilizados por los medios masivos en un intento de deslegitimar la protesta, presentándola a sus lectores como amenazante de la armonía social. En ese sentido, tal como decía Barthes (1980 (2003):137), «todavía existen hombres para quienes la huelga es un escándalo, no sólo un error, un desorden o un delito, sino un crimen moral, una acción intolerable».

A modo de conclusión

A partir de lo expresado en este trabajo, es posible afirmar que si bien desde distintas posiciones políticas, conceptuales y disciplinares, desde fines de los años sesenta en América Latina, diversos intelectuales como Mattelart, Schmucler o Verón, han contribuido al desarrollo del campo de la comunicación y la cultura en la región, en lo que atañe al funcionamiento de los medios de comunicación de masas. A estos se sumaron las influencias y aportes de Barthes, que permitieron enriquecer algunos análisis propios de este campo.

En este trabajo, y desde un enfoque socio-semiótico mediante el cual se concibe a los discursos —mediáticos en este caso— como lugares de producción del sentido y como «hechos históricos» que pueden circular en un determinada contexto y no en otros, se utilizó una serie de herramientas para abordar las aquí denominadas *narrativas de la protesta*, desde los elementos *formales*, de *contenido* y del *campo de interlocución* que se pudieron identificar en las noticias. Dicho análisis, tuvo en cuenta el contenido de los mensajes pero también sus modos de organizarlos, de combinarlos, de diagramarlos y las condiciones de producción de esos discursos. Y, de este modo, dar cuenta de los *sentidos* que adquirieron estas protestas laborales en el período 2004-2007 en Argentina, en las páginas del diario *Clarín,* porque tal como dice Barthes, «por más paradójico que pueda parecer, el mito no oculta nada: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer» (1980 (2003): 213).

Retomando la pregunta inicial acerca de qué sucede cuando los conflictos son cooptados por la lógica de la industria comercial y masiva, y cuáles son los

sentidos que allí se configuran, es posible responder que las representaciones analizadas, tendieron a *narrativizar*, *despolitizar* y *deslegitimar* la protesta laboral. En efecto, como resultado del análisis expuesto, en primer lugar, se señala la centralidad, jerarquía y espacio que adquirieron «las víctimas» de las protestas y sus voces en los discursos mediáticos: sus testimonios se ubicaron en las primeras páginas, aparecieron fotos de sus rostros y cuerpos, se reprodujeron sus declaraciones textuales e incluso se las colocó en recuadros o resaltados. Este modo particular de atraer la atención del lector, apelando a su dimensión emocional, a través del énfasis en la molestia que provoca la protesta laboral, construyó una *narrativa de la protesta* de tipo *narrativizada*, esto es, que hizo eje en el escándalo y en la «espectacularización» de la información: «la huelga es escandalosa porque molesta, precisamente a quienes no les concierne» (Barthes 1980 (2003):137). En segundo lugar, las noticias (sus titulares, fotos, epígrafes) no enfatizaron las causas políticas de la protesta sino, por el contrario, los efectos que provocó y el perjuicio ocasionado al «usuario» o «tercero damnificado». Así, el diario, a través de la búsqueda de identificación con el usuario de servicios, intentó crear una empatía con su lector-modelo. La protesta fue, a partir de estos mecanismos, *despolitizada* en la superficie mediática. Finalmente, en este uso (y abuso) de la oposición entre el trabajador organizado y el usuario de servicios, aquello que queda opacado es también la misma legitimidad de la protesta. La protesta laboral, así representada, es *deslegitimada* desde las páginas del diario.

Este trabajo invita a continuar reflexionando no sólo sobre la visibilidad y la relevancia pública que adquieren, en determinadas coyunturas, ciertas problemáticas sociales y laborales, sino también en el modo en que se dan los procesos de mitificación que hacen parecer «natural» cuestiones que son históricas y producto de relaciones sociales.

REFERENCIAS

AGUILAR GONZÁLEZ Luz
2004 "Estrategias de aprendizaje en recepción infantil", *Nómadas,* 21:128-136.
AMOSSY Ruth, PIERROT HERSCHBERG Anne
1997 *Stéréotypes et clichés,* Paris: Natan; (trad. esp.:*Estereotipos y clichés*, Buenos Aires: Eudeba, 2001).

ANGENOT Marc
2010 *El discurso social, los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
ATZENI Mauritzio, GHIGLIANI, Pablo
2008 "Nature and limits of trade unions' mobilisations in contemporary Argentina", *Labour Again* [*online*], march, 13 pp. (citado 11-11-2016), disponible en:<http://www.iisg.nl/labouragain/documents/atzeni-ghigliani.pdf>
BARTHES Roland
1962 "Structure du fait divers", in *Essais critiques*, París: Seuil, 1964, pp. 224-234 (tr. esp. "Estructura del suceso", en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix-Barral 2003, pp. 259-272).
1980 *Mythologies,* París: Seuil; 2° ed.; (tr. esp.: *Mitologías,* México, Siglo XXI, 2003).
COSCIA Vanesa
2006 *El juego de las representaciones sobre conflictos gremiales en medios gráficos: un acercamiento a las protestas de subterráneos y de telefónicos*, Saarbrücken: Editorial Académica Española.
2008 "Usuarios vs. Trabajadores: construir y jerarquizar como formas de politizar/ despolitizar reclamos laborales en los medios masivos", *Cuadernos del IDES* [en línea], 13, (citado 11-11-2016), disponible en:<http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/03/cuadernos13_Coscia.pdf>
2011 *Imágenes sindicales en el principal diario Argentino: un análisis de las dinámicas mediáticas ante el ´resurgimiento´ del actor gremial (2004-2007),* Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita (no publicada).
DUEK Carolina
2007 "La revista *Lenguajes:* un breve recorrido por el lugar de la semiología en el campo de la comunicación y la cultura", *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura*, 2: 51-60.
ECO Umberto
1968 *La struttura assente,* Milano: Bompiani; (tr. esp.:*La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen, 1974).
1975 *Trattato di Semiotica Generale,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de Semiótica* General, Barcelona: Lumen, 2000).
1979 *Lector in fabula*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999 4º ed.)
ETCHEMENDY Sebastián y COLLIER Ruth Berins
2007 "Golpeados pero de pie: resurgimiento sindical y neocorporativismo segmentado en Argentina (2003-2007)", *Politics and Society* [en línea], 35, 3, disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S18519601200800 0100007>
FERGUSON Marjorie y GOLDING Peter
1997 *Cultural Studies in Question*, London: Sage Publications; (tr. esp.: *Economía política y estudios culturales*, Barcelona: Bosch, 1998).

FORD Aníbal
1994 *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires: Amorrortu.
FORD Aníbal y LONGO Fernanda
1999 "La exasperación del caso" en *La Marca de la bestia*, Buenos Aires: Norma, 245-287.
GARCÍA CANCLINI Néstor
1990 *Culturas Híbridas*, México DF: Grijalbo.
GARNHAM Nicholas
1997 "Economía política y estudios culturales: ¿reconciliación o divorcio?", *Causas y Azares,* 6, 33-46.
GOMIS Lorenzo
1991 *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*, Barcelona: Paidós Ibérica.
GROSSBERG Lawrence
1997 "Estudios culturales versus economía política, ¿quién más está aburrido con este debate?", *Causas y Azares*, 6: 47-60.
HALL Stuart
1980 "Cultural Studies: two paradigms". *Media, Culture and Society. Sage*, 2, 1: 57–72; (tr. esp.: "Estudios Culturales: dos paradigmas", (Mirko Lauer trad.), *Causas y Azares*, 1994; 1: 27-44).
HALLIDAY Michael
1978 *Language as a Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, London: E. Arnold; (tr. esp.: *El lenguaje como semiótica social: Una interpretación social del lenguaje y del significado*, México DF: FCE, 1983)
KAPLÚN Mariano
1988 "Los Mattelart hoy: entre la continuidad y la ruptura. Una visión desmitificadora de ´Los Nuevos Paradigmas´", *Diálogos de la Comunicación,* julio, 21, disponible en:<http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/21-revista-dialogos-los-mattelart-hoy-entre-la-continuidad-y-la-ruptura.pdf>
LONGO Fernanda y LUZZANO Telma
1997 *Manual de Estilo de Clarín*, Buenos Aires: Aguilar.
MARTIN BARBERO Jesús
1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía,* Barcelona: Gustavo Gili.
MARTINI Stella
2000 *Periodismo, noticia y noticiabilidad*, Buenos Aires: Norma.
MARTINI Stella y LUCHESSI Lila
2004 *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*, Buenos Aires: Biblos.
MASTRINI Guillermo y BECERRA Martín
2006 *Periodistas y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*, Buenos Aires: Prometeo.
MATTELART Armand, MATTELART Michéle
1997 *Historias de las teorías de la comunicación,* Barcelona: Paidós.
MATTELART Armand, MATTELART Michéle y PICCINI Mabel
1970 *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile*, Santiago de Chile: Universidad Católica, Cuadernos de la Realidad Nacional.

MATTELART Armand y SCHMUCLER Héctor
1973 "Editorial", *Comunicación y Cultura:* 1: 3-4.
PERÉZ DANIEL Myriam Rebeca
2008 "Discusiones teóricas y metodológicas sobre el estudio del discurso desde el campo de la comunicación", *Comunicación y Sociedad*, julio-diciembre, 10, disponible en <www.scielo.org.mx/pdf/comso/n10/n10a9.pdf>
SAVILLE-TROIKE, Muriel
(2005) *Etnografías de la comunicación*, Buenos Aires: Prometeo.
SEMPRINI, Andrea
1990 *Lo sguardo semiotico. Pubblicitá, stampa e radio*, Milano: Franco Angeli.
SENÉN GONZÁLEZ Cecilia y HAIDAR Julieta
2009 "Los debates acerca de la ´revitalización sindical´ y su aplicación en el análisis sectorial en Argentina", *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22:5-31.
SOHR Raúl
1998 *Historia y poder de la prensa*, Barcelona: Andrés Bello.
SONTAG Susan
(2003) *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara.
VALDETTARO, Susana
2007 "Medios, actualidad y politización" en *Medios y Comunicación*, 123: 51-65.
VALDETTARO Susana y BISELLI Rubén
2004 "Las estrategias discursivas del ´contacto´ en la prensa escrita", *Trama de la Comunicación*, 9, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4456686.pdf>
VERÓN, Eliseo
1971 "La semantización de la violencia política"enAA.VV. *Lenguaje y Comunicación social,* Nueva Visión:Buenos Aires, 133-191.
1985 "El análisis del 'contrato de lectura': un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media", *Les Médias: experiencies, recherches actuelles, aplications*, Paris: IREP, 203-230.
1987 *La semiosis social*, Gedisa: Buenos Aires.
VERÓN Eliseo y SLUZKI Carlos
1969 *Research program on social communication. Progress report 1968-1969*, Documento de Trabajo 56, Buenos Aires: Instituto Di Tella, Centro de Investigaciones Sociales.
ZAROWSKY Mariano
2007 "En torno al vínculo saber-política en los trabajos de Armand y Michèle Mattelart en el período chileno", *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura,* 2: 21-40.
2008 Entre París y Santiago de Chile. Circulación de ideas y redes intelectuales en la recepción de Armand Mattelart de la semiología y la problemática ideológica, *Question*, I, 18, disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/585>

ARTICULOS

[Ensayo]

Operaciones enunciativas de subjetivación en el discurso de la cartografía artística actual como estrategia de dialogicidad y contra-conducta

DIEGO NICOLÁS MASSARIOL
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Facultad de Filosofía y Letras
Buenos Aires, Argentina
✉

Resumen: La cartografía, como estudio y elaboración de mapas geográficos y territoriales, no aparece como ciencia hasta el siglo XIX. Fue entonces que la representación del mundo comenzó a jugar un papel retórico para la configuración del poder en una imagen productora de «realidad espacial». Situarnos desde ahora en las consideraciones políticas que se derivaron de este recurso de la Modernidad en Occidente —y del proyecto de expansión colonial que le es inherente— permite entender a la cartografía como «disciplina» y al mapa como «dispositivo». En el marco de estas problemáticas, en la presente investigación se abordan una serie de prácticas artísticas latinoamericanas actuales que crean unidades originales de significar el «territorio» mediante la estrategia de representar el deseo y la memoria individual. Se sostiene que estas prácticas abrirían el «diálogo» por la «subjetivación» a partir de la operación enunciativa de representar al espacio desde la propia vivencia, el deseo y la memoria individual, con el objeto de constituirse como «contra-conductas». De esta forma, el presente trabajo pretende el objetivo máximo de sumar un nuevo ángulo analítico de comprensión de la Contemporaneidad que, desde la semiótica, invite a repensar el rol activo del enunciador en el discurso cartográfico y, desde un pensamiento crítico, invite a repensar el rol político de las prácticas artísticas latinoamericanas actuales.

Palabras clave: Mapa – Territorio – Prácticas Artísticas – Semiótica – Latinoamérica.

[Essay]

Enunciative Operations of Subjectivation in the Present Discourse of Artistic Cartography as a Strategy of Dialogism and Counter-Conducts

Summary: Cartography, as study and development of geographic and territorial maps, does not appear as a science until the nineteenth century. It was then that the representation of the world began playing a rhetorical role in the configuration of power in an image producing "spatial reality." Positioning ourselves from now on in the political considerations derived from this resource of modernity in the West —and the inherent colonial expansion project— allows us to understand cartography as a «discipline» and the map as a «device». In the context of these problems, the present research addresses a number of current Latin American artistic practices that create original units for meaning «territory» through the strategy of representing desire and individual memory. It is argued that these artistic practices could open the «dialogism» by «subjetivation» from the enunciative operation of representing space from one´s own experience, desire and individual memory, in order to be constituted as «counter-conduct». Thus, this paper aims the ultimate goal of adding a new analytical angle of understanding contemporaneity that, from semiotics, invites to rethink the active role of the enunciator in the cartographic discourse and, form critical thinking, invites to rethink the political role of the current Latin American artistic practices.

Keywords: Map – Territory – Artistic practices – Semiotics – Latin America.

Introducción

En el siglo XIX la cartografía aparece como la ciencia dedicada a la elaboración de mapas a partir del estudio del territorio, momento en que la representación del mundo comienza a jugar un papel retórico en la configuración del poder como una imagen que se vuelva productora de «realidad espacial» y que, indudablemente, sirva al proyecto de expansión colonial que le es inherente. Fue así que la cartografía moderna se hizo susceptible de ser analizada desde una dimensión «ideológica»[1] a partir de la cual se la deberá entender como «disciplina» —es decir, «entramados que constituyen la puesta en marcha de las capacidades técnicas, el juego de las comunicaciones y las relaciones de poder» (Foucault 1983 (2000):15)— y a su producto, el mapa, como «dispositivo» —o sea, «la red tendida entre lo dicho y lo no dicho; una suerte, diríamos, de formación que (…) tiene una función estratégica dominante (Foucault 1979 (2002):229).

Dada esta condición de la cartografía, en la actualidad se han multiplicado las prácticas artísticas que discuten con la cartografía moderna, conformándose como una lucha desde lo sensible contra los efectos de sentido impuestos, lo que hace que su abordaje sea cada vez más necesario desde nuestro campo de estudio específico. Por tanto, en el marco de estas problemáticas, en el presente trabajo realizaremos una primera aproximación analítica a un *corpus* de obras estético-artísticas latinoamericanas, cualitativamente representativo en el que desde la producción de nuevos mapas se desafía la limitación, la exclusión, la deformación y la representación mistificada y universalmente admitida por la cartografía. Para ello, entendiendo al mapa como «construcción social discursiva» (Harley 2001:52), articularemos las líneas teóricas propuestas por Michel Foucault (1966, 1969, 1975, 1977, 1978, 1979, 1983) y Mijail Mijalovich Bajtin (1923, 1924, 1975, 1982, 1986), las cuales asumen que todo enunciado es una construcción histórico-social e ideológica, para tomar como premisa que los mapas geográficos son mecanismos que —como tantos otros—[2]

[1] Donde hay significación dada a la realidad hay, por lo tanto, «ideología» ya que la conciencia sobre la realidad objetiva está necesariamente atravesada por las circunstancias históricas y materiales de los sujetos que la producen.

[2] Seguimos aquí a Foucault hablando de todas las ciencias humanas en general, sobre todo, la lingüística. Sobre la condición de «mecanismo de poder» de las ciencias humanas: «si hemos entrado, después de la edad de la justicia "inquisitoria", en la de la justicia "examinatoria" (…) uno de sus grandes instrumentos ha sido la multiplicidad y el entre-cruzamiento compacto de los mecanismos diversos de encarcelamiento. No se trata de decir que de la prisión hayan salido

constituyen la puesta en marcha de las relaciones de poder y guían la posibilidad de la "conducta"» (Foucault 1978 (2006):225) para estructurar el campo de acción de los sujetos, pero que también pueden servir para la confrontación y la resistencia contra ese poder, ya que —desde estas perspectivas— siempre que exista un poder que demande una «conducta», existirá una «contra-conducta» —en tanto «movimientos cuyo objetivo es querer ser conducidos de otra manera (…) hacia otras metas y otras formas de salvación (…) procurando definir para cada uno la manera de conducirse» (Foucault 1978 (2006):225)— que no está en posición de exterioridad con él, sino que lo habita y que la contiene; *i.e*., en el decir de Bajtin, que todo discurso —al igual que el lenguaje mismo— es intrínsecamente «dialógico», de allí que sea parte de su misma naturaleza ser «polifónico» y generar una alternancia de voces que se constituirán finalmente en un «diálogo social» y en una lucha por el «signo».[3]

A partir de ello, intentando responder a la pregunta central sobre qué operaciones enunciativas utilizan las prácticas artísticas latinoamericanas actuales, como estrategias para abrir el «diálogo» y resistirse a los efectos de sentido normalizados en la «conducta», sostenemos que tales prácticas tratan de crear unidades originales de significar el «territorio», dando lugar a lo que denominamos «cartografías subjetivas», abrirían el «diálogo» por la «subjetivación» —o sea, «los modos en que los seres humanos se transforman a sí mismos en sujetos»[4] (Foucault 1983 (2000):3)— a partir de la operación

las ciencias humanas. Pero si han podido formarse y producir en la episteme todos los efectos de trastorno que conocemos, es porque han sido llevadas por una modalidad específica y nueva de poder: determinada política del cuerpo, determinada manera de hacer dócil y útil la acumulación de los hombres. Ésta exigía la implicación de relaciones definidas de saber en las relaciones de poder; reclamaba una técnica para entrecruzar la sujeción y la objetivación; comportaba procedimientos nuevos de individualización. El sistema carcelario constituye una de las armazones de ese poder-saber que ha hecho históricamente posibles las ciencias humanas» (1975 (2003):284).

[3] Amén de otros vínculos teóricos posibles, la noción de «signo» como «arena de lucha» en Bajtin-Voloshinov (1923 (1992):47-49) admite también una articulación con la teoría del discurso de Foucault: «el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse» (1970:6).

[4] Vale de aclaración que la noción de «sujeto» de la cual se ocupa Foucault dista mucho de ser la del cogito cartesiano; el «yo» es abordado aquí siempre desde el vínculo con sus acontecimientos. Es decir, no se trata de un «sujeto» *universal* o *esencial*, con privilegio ontológico, sino de un «sujeto» gestado en las relaciones de poder de su propia trama histórica.

enunciativa de representar al espacio desde la propia vivencia, el deseo y la memoria individual, con el objeto de constituirse como «contra-conductas», de resistencia a la «conducta» del discurso universal admitido.

Entonces, al adoptar una perspectiva que atiende a la historicidad del enunciado, en principio examinaremos genealógicamente las condiciones de aparición del discurso cartográfico en el interior de su propia trama histórica, para analizar cómo hizo el poder para imponer su «verdad»[5] desde esta «disciplina» y para razonar acerca de cómo luego se repitió y prorrogó esa imposición, como una forma de «sujeción» —en tanto un proceso de «sumisión de la subjetividad al poder» (Foucault 1983 (2003):8). A continuación, mediante herramientas metodológicas aportadas por la semiótica visual de Umberto Eco (1976, 1979a, 1979b), analizaremos las operaciones enunciativas de las propuestas estético-artísticas, con el fin de detectar, a partir de los modos de producción sígnica empleados, la manera en que se tiende a reforzar la «heteroglosia» (Bajtin-Volóshinov 1923 (1992):34) —una apertura a la participación de más voces— del discurso. De esta manera, la investigación tiene como objetivo máximo sumar un nuevo ángulo analítico de comprensión de las prácticas estético-artísticas contemporáneas que, desde la semiótica, permita resaltar su opción por la «dialogicidad» en la lucha por el «signo ideológico» (Bajtin-Volóshinov 1923(1992):33) y su rol político de «contra-conducta» y «subjetivación» (Foucault 1983 (2000):3) frente a la dominancia del discurso admitido.

La cartografía como «disciplina» y el mapa como «dispositivo»

Hasta no hace muchos años, los estudios sobre la cartografía se circunscribían a los parámetros del positivismo, entendiendo al mapa como una representación aproblemática, neutra y objetiva de la «realidad». Fue recién a partir de 1960

En este sentido, como todo «poder» involucra una resistencia, la «subjetivación» no designa un estado sino un proceso político a partir del cual el «sujeto» "sujetado" por el «poder» se percibe a sí mismo y se opone al sometimiento, al intento de ser configurado, disciplinado o normalizado.

[5] En relación a la noción de «verdad», cabe retomar, al igual que lo hiciera Foucault, las palabras de Friedrich Nietzsche: «¿Qué puede ser el conocimiento, en suma? «Interpretación», oposición de un sentido, «no explicación». En la mayoría de los casos se trata de una nueva interpretación, de una interpretación vieja que se ha hecho incomprensible, y que de repente no es más que un signo. No hay hechos: todo es fluido, huidizo, inaprensible; lo que más cura son nuestras opiniones» (1901 (2000):411).

que se comenzó a problematizar a la ciencia cartográfica enfocando la manera subjetiva en que se piensa, se vive y se construye el «espacio». Estos estudios desarrollados tempranamente pero con gran exhaustividad por el geógrafo Peter Gould (1966, 1974), han cristalizado en el concepto de «mapa mental» —entendido como la representación que cada individuo hace de su entorno— que luego se desarrollaría aún más con el concepto de «mapa cognitivo» aportado por Kevin Lynch (1960) y David Lowenthal (1967), quienes utilizaron la expresión para explicar la manera en que los habitantes pueden orientarse en una ciudad «alienada» y sin marcas de espacio (monumentos, límites naturales, perspectivas). Posteriormente como podemos evidenciar por las publicaciones de Juval Portugali (1992,1996), Rob Kitchin (1994) o Constancio Castro (1997a, 1997b, 1999), la problemática sobre la subjetividad en la cartografía permanece activa. Por su parte, los estudios de John Harley, quien contrario a la postura positivista hablará del mapa como una «construcción discursiva social» (2001:52) y como la manera más fuerte en que el poder político, religioso y económico de los hombres ha logrado imponer su dominio sobre los otros hombres, sin duda se han conformado como los aportes más significativos para nuestra investigación, ya que amplía la teoría cartográfica desde una perspectiva semiótica.

Todas las civilizaciones y estratos culturales han tenido la necesidad de representar el espacio en que habitan. Ya los pueblos sin escritura produjeron imágenes que, aunque su interpretación completa nos sea todavía hoy inaccesible, se trata de representaciones que funcionaban como herramientas prácticas de reconocimiento del entorno. Pero la cartografía, como ciencia ocupada en la elaboración y producción de imágenes geográficas, no alcanzó grandes desarrollos sino hasta después de la expansión marítima de la Europa continental en la Modernidad. Fue entonces que comenzó un proceso de cambio en la conceptualización de la cartografía: si antes del siglo XIX la producción de mapas tenía el carácter práctico de herramienta figurativa de lo conocido, con la expansión colonial de Occidente y la consecuente dominación del nuevo territorio conquistado, tal carácter comenzaría a virar hacia una función «ideológica». De esta manera, el mapa pasó a ser un instrumento determinado por las condiciones sociales de producción y, como tal, no sólo describiría con exactitud positivista al territorio en pos de un mayor conocimiento, sino que también lo «deshumanizaría» (Harley 2001:25), representando estratégicamente los recursos naturales que, desde la visión del colonizador, era lo único que le otorgaba valor. Precisamente esta condición de

«interpretación» del territorio y de su participación en la ideología del colonialismo será la novedad de la cartografía respecto a la del pasado y, por consiguiente, lo que le signe su carácter moderno.

Esta marca de modernidad se verá completada por el simultáneo proceso de maduración del Estado como institución política el cual, totalizando e imponiendo la «verdad», desembocó en la universalización del conocimiento cartográfico y se irguió como instancia única de significación del territorio habitado. Quizá el Estado sea sólo un efecto más, entre tantos otros, del «poder»; sin embargo, el Estado moderno ha tenido la particularidad de imponer su «verdad» y someter a la subjetividad de forma elaborada, centralizada y, sobre todo —y en ello radica su especificidad—, racionalizada (Foucault 1978 (2006):21). Fue mediante la Razón[6] que se logró imponer esta interpretación del territorio como la única; entonces, enmascarando los mecanismos modernos de «sujeción» de los individuos impulsados por el poder estatal, la individualidad y las posibilidades de acceso al conocimiento de los sujetos serían moldeadas bajo los parámetros del pensamiento racional y cartesiano a imagen y semejanza de él. Como consecuencia de esto, la noción de «territorio» —ligada desde ahora a la noción de «territorio nacional»—[7] y su representación cartográfica, fueron atravesadas por el mismo mecanismo de racionalización y «sujeción» estatal, desembocando en una lógica que solamente lo entiende como «espacios de dominación» (Quijano 2000:9), tendiente a separar lo interno de lo externo, a clasificar el espacio disponible y a

[6] Sobre esta cuestión, vale también el concepto de «razón instrumental» —*cfr*. Horkheimer & Adorno (1969)—. Cuando Foucault reelabora su analítica del poder, empezando a utilizar el concepto de «gubernamentalidad» (1983 (2000):21), puede comenzar a hablarse de una relación entre su obra y la Escuela de Frankfurt. Dice el autor: «En lo que a mí respecta, pienso que los frankfortenses plantearon problemas con los cuales aún bregábamos; entre otros, el de los efectos del poder relacionados con una racionalidad que en Occidente se definió desde el punto de vista histórico y geográfico a partir del siglo XIV. Occidente no habría podido alcanzar los resultados económicos y culturales que le son propios sin el ejercicio de esa forma específica de racionalidad» (en Trombadori 1978).

[7] Un proceso similar es el que pudiera haber acontecido con el concepto de «identidad». Sobre esto, dice Eduardo Grüner que «la noción de "identidad", acuñada originalmente para hablar de los individuos, pronto se trasladó al ámbito de las sociedades y empezó a hablarse de "identidad nacional": otra necesidad burguesa, evidentemente estrechamente vinculada a la construcción moderna de los Estados Nacionales» (2003:251).

ordenarlo sólo a los fines de su más eficiente control.[8]

Es en este sentido, que la noción de cartografía como «construcción social discursiva» desde la cual, el sujeto que produce el mapa es entendido como un «sujeto-situado» propio de un contexto espacio-temporal concreto y desde allí debe ser comprendida su representación. En consecuencia, el cartógrafo no debe ser entendido como un mero técnico neutro e imparcial sino como el productor de un mensaje situado en las tramas del poder, desde donde construye su discurso. Es por esta subjetividad y la consecuente problemática acerca de la representación que también funciona en este «dispositivo», que dirá Foucault:

> Es esta configuración la que cambia por completo a partir del siglo XIX; desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres (1966 (1968):329).

Por su parte, y desde su propia línea teórica, Bajtin-Volochinov insisten en que todo «signo» está inmerso en circunstancias histórico-materiales específicas y es producto de las relaciones sociales entre los individuos. De allí que el «signo», al tratarse de una representación de la realidad determinada por las condiciones reales de existencia de quienes lo han instituido, ha de convertirse en «signo ideológico» y «multiacentuado» en tanto coexisten en él las diversas ideologías de un mismo colectivo semiótico:

> En cada etapa evolutiva de la sociedad existe un específico y limitado círculo de temas expuestos a la atención de la sociedad y en los que esta atención suele depositar un acento valorativo. Sólo este grupo de temas

[8] Al respecto, David Harvey señala que «las relaciones de poder están siempre implicadas en prácticas espaciales y temporales» (1998:250). Estas relaciones de poder son tanto materiales como simbólicas, ya que son el resultado de la producción de un espacio que se construye diferencialmente según vivencias, percepciones y concepciones particulares de los individuos y de los grupos y clases sociales que lo conforman. Por su parte, Rogerio da Haesbaert dice: «el territorio envuelve siempre, al mismo tiempo…, una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de 'control simbólico' sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos» (2004: 93-94).

> puede manifestarse en signo, llegando a ser un tema de la comunicación semiótica. (…) Para que un tema, cualquiera que sea el nivel de la realidad que pertenezca, forme parte del horizonte social de un grupo (…), es necesario que dicho tema esté relacionado con los presupuestos socioeconómicos más importantes del grupo, es preciso que involucre las bases de la existencia material del grupo señalado. (…) De esta manera, los temas y las formas de la creación ideológica se crían en la misma cuna y, en realidad, representan aspectos de una misma totalidad. (…) Como consecuencia, en cada «signo ideológico» se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases (Bajtin/Voloshinov 1923:47-49).

Es por todo esto que debemos acordar que la noción de «territorio» no «refracta» la realidad espacial sino que la «representa», la «sustituye» según la «ideología» de quienes le habrían atribuido ese sentido y de quienes habrían logrado el consenso necesario para convertirlo en universal. Esto vale a decir que ya no debemos considerar que para un significante visual haya un único significado transcendental privilegiado por el modelo operativo de un sistema cerrado de signos, sino abrir el «juego» —en tanto «sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito» (Derrida 1967 (1986):397)— de la significación hacia una crítica descentralizada del estatuto del discurso. Por tanto, el mapa como «dispositivo» ya no deberá ser entendido como una representación «fiel» del «territorio» sino que debe ser entendido como la enunciación de un sujeto cuya conciencia está determinada por sus condiciones reales de existencia. En correlación, la «disciplina» cartográfica ya no deberá entenderse como el estudio positivista de la disposición geográfica, sino que carga consigo los efectos mismos del poder. O sea, los mapas deben entenderse como mecanismos que —como tantos otros[9]— constituyen la puesta en marcha de operaciones

[9] Seguimos aquí a Foucault hablando de todas las ciencias humanas en general y, sobre todo, de la lingüística y el lenguaje. Sobre la condición de «mecanismo de poder» de las ciencias humanas: «Si hemos entrado, después de la edad de la justicia "inquisitoria", en la de la justicia "examinatoria", si, de una manera más general aún, el procedimiento de examen ha podido cubrir tan ampliamente toda la sociedad, y dar lugar por una parte a las ciencias del hombre, uno de sus grandes instrumentos ha sido la multiplicidad y el entre-cruzamiento compacto de los mecanismos diversos de encarcelamiento. No se trata de decir que de la prisión hayan salido las ciencias humanas. Pero si han podido formarse y producir en la episteme todos los efectos de trastorno que conocemos, es porque han sido llevadas por una modalidad específica y nueva de poder: determinada política del cuerpo, determinada manera de hacer dócil y útil la acumulación de los hombres. Ésta exigía la implicación de relaciones definidas de saber en las

discursivas y que guían la posibilidad de la «conducta» para estructurar el campo de acción de los sujetos.

Pero como tales, también pueden servir a los fines de la confrontación y la resistencia, ya que

> (…) en el corazón mismo de las relaciones de poder, y constantemente provocándolas, están la resistencia de la voluntad y la intransigencia de la libertad; (…) es al mismo tiempo recíprocamente incitación y lucha, es una provocación permanente […] Entre una relación de poder y una estrategia de lucha hay una atracción recíproca, una unión perpetua y un perpetuo revés: en cada momento, una relación de poder puede transformarse en una confrontación entre adversarios (Foucault 1983 (2000):18-22).[10]

Esto es, siempre que exista un poder que demande una «conducta», existirá una «contra-conducta» que no está en posición de exterioridad con él, que lo habita y que la contiene; lo que vale decir a que de la «conducta» surgirán las formas de lucha que devendrán «contra-conducta» y que tenderán a poner en cuestión la institucionalización de la «verdad» hasta lograr una crisis interna en el sistema. En el mismo sentido, en el decir de Bajtin, todo discurso es intrínsecamente «dialógico», de allí que sea parte de la misma naturaleza del discurso el ser «polifónico» y generar una alternancia de voces que se constituirán finalmente en un «diálogo social» y en una lucha por el «signo».

Cartografías subjetivas: prácticas artísticas actuales de resistencia

En el marco de esta disputa actual por el «signo», las «cartografías subjetivas» cobran un rol protagónico. Se trata de unidades originales que actualizan al dispositivo cartográfico desde una dimensión sensible, proponiendo constelaciones semióticas para reactivar la discusión sobre la interpretación del «territorio». De esta manera, la noción de «sitio» se multiplica a la de «sitios» a

relaciones de poder; reclamaba una técnica para entrecruzar la sujeción y la objetivación; comportaba procedimientos nuevos de individualización. El sistema carcelario constituye una de las armazones de ese poder-saber que ha hecho históricamente posibles las ciencias humanas» (Foulcault 1975 (2003):284).

[10] Derrida resume esta noción diciendo que «el lenguaje lleva en sí mismo la necesidad de su propia crítica» (1967 (1989):390).

partir de una actitud polisémica de dar sentido a los lugares comunes. Pero no se trata de proponer un método distinto de acceder al conocimiento sino, justamente, de un descentramiento epistémico hacia una nueva forma de comprensión del espacio habitado, dando atención a la experiencia individual, apostando al autodominio y al ejercicio de sí sobre sí. Mediante estas prácticas sensibles, se disputa la noción universalizada de «territorio» para reafirmar la multiacentualidad del signo involucrando al entorno social y cultural que los rodea; conformando una noción distinta de «territorio» que pasa a estar plenamente ligada a la subjetividad.[11] Es decir, proponen nuevas narrativas que, significando al «territorio» en un orden diverso al admitido, problematizan la «verdad» normalizada y la totalización del saber que desarrollan las ciencias humanas disciplinarias. De esta manera, al interpretar el espacio habitado como lo hacen estas «prácticas de la subjetividad», se termina por crear nuevas posibilidades de enunciación que, desde el principio, expresan su intención de cambio; de allí que estas cartografías no queden reducidas a una mera condición contemplativa y, desde lo sensible, postulen una clara forma de desafío político de «subjetivación» contra la dominación y la modelación institucional.

América Latina parece presentar el escenario propicio para que estas prácticas se multipliquen en la actualidad. En la 31ª Bienal de San Pablo,[12] el visitante se encontraba al ingreso, ante las rampas del Parque Ibirapuera, con el gigantesco *Map of Utopia* (2014) (figura 1) de más de 16 metros de extensión, hecho *in situ* por el artista chino Qiu Zhijie. En él, Zhijie trabajaba con la construcción de lugares imaginarios y nuevos sistemas de sentido para reflexionar acerca de la libertad de movimiento (espacial, pero también interpretativo) que tenemos hoy como sujetos. En el caso específico de esta obra, el artista inventa un «mapa conceptual» acompañado de unidades combinatorias gramaticalizadas y codificadas formando (por *ratio facilis*) el nombre de filósofos, conquistas sociales y movimientos políticos que, de alguna manera y desde sus propios

[11] En este sentido, Felix Guattari y Suely Rolnik, dicen que «el territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos» (1986 (2006):372).

[12] Parque Ibirapuera, San Pablo, Brasil. *Del 6 de septiembre al 7 de diciembre de 2014*. Curadores: Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente y Oren Sagiv**.** Curadores asociados: Benjamin Seroussi y Luiza Proença.

Figura 1. Qiu Zhijie, *Map of Utopía,* 2012
(serie *Mapas*; 54cm x 79 cm, tinta s/ papel, colección privada)

Figura 2. Qiu Zhijie, *Universe of Naming,* 2013
(dimensión variable, instalación, Spring Workshop, Tokio)

contextos, han intentado proponer nuevos sistemas de pensamiento y nuevas estructuras socio-económicas, con las cuales busca programar estímulos (a medio camino entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*) orientados hacia el *topic* «utopía». Asimismo, la idea del «mapa» como estilización es rechazada en favor de una invención, a partir de la cual refuerza los aspectos temporales y subjetivos de la representación que, aunque siempre estén presentes, han sido alienados tras la intención de neutralidad de su aparente carácter científico.

Anteriormente, pero en la misma línea, en la instalación *Universe of Naming* (2013) (figura 2), Zhijie re-imaginó la disposición del mundo actual inventando fronteras nuevas en donde ostentaba esferas de espejos que, a su vez, posibilitaban una nueva interpretación dependiendo del lugar desde donde se las observara. Repensar la relación actual de las fronteras y trabajar desde la cartografía en espacios nuevos y utópicos, lo lleva a criticar genealógicamente a la historia política en todos sus textos, a fin de programar estímulos en los lectores para repensar los procesos que han normalizado nuestra manera de entender el mundo y el «territorio» actual.

No por casualidad el *Mapa de la utopía* funcionaba como prólogo visual al *leit motiv* de la Bienal elegido para ese año: *Como falar de coisas que não existem*,

Donde aquello que «no existe» pasa a referirse a lo que resulta difícil de pensar desde la «conducta» impuesta. Así, en esta intención de visibilizar el poder y recobrar la entidad «sujetada», la Bienal resaltaba desde su prólogo cartográfico una búsqueda latinoamericana que parece reiterarse en las prácticas sensibles actuales.

Figura 3. Adriana Verejão, *Mapa de Lopo Homem II*, 2004 (110 x 140cm, óleo s/ madera; The National Museum of Modern Art, Tokio)

En este sentido, Adriana Verejão (Río de Janeiro, 1964), una de las artistas brasileñas más importantes de su generación, ha propuesto en la muestra *Historias en los márgenes*[13] una serie de obras devenidas de una mirada «subversiva» respecto de la eurocéntrica, enfocada precisamente en esos «márgenes», entendidos como «zonas de nadie» en permanente redefinición.[14] En su obra *Mapa de Lopo Homem II* (2004) (figura 3) actualiza uno de los primeros conjuntos cartográficos de América perteneciente al *Atlas náutico del Mundo* de 1519 donde se representa a Europa en el centro y a Brasil y China en los extremos, aunque —extrañamente— unidos; entonces, proponiendo una lectura de su texto como «cuerpo», interviene el mapa mediante rasgaduras, síntomas de violentas heridas que no cicatrizan.[15] En todo sentido, se trata de una mirada subjetiva donde la artista enuncia, por el carácter indicial de estas rasgaduras, los flagelos del colonialismo y la esclavitud evocando con ellas la herida todavía abierta que implicó, para los fines europeos, un tipo de imagen enmascarada de positivista como esta; hechos consecuentes al planteo de la división de poder y la separación entre un «nosotros» y un «ellos» presentes en estas cartografías,

[13] Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), Buenos Aires, Argentina. Del 10 de abril al 10 de Junio de 2013. Curador: Adriano Pedrosa

[14] Sobre esto, vale el concepto de «linde»: «ese "entre dos" que crea un "tercer espacio" de indeterminación, una "tierra de nadie" donde las identidades están en suspenso. (…) No se trata de ningún "multiculturalismo" (…) ni de ninguna "hibridez" (…) sino de la perspectiva que hace anteceder el momento del encuentro al de la constitución (…) el momento de la lucha, es decir, el momento profundamente político» (Grüner 2003:258).

[15] Es recurrente en Adriana Verejão el uso de la tela cortada implicando esta noción de obra como cuerpo. *Cfr.* Serie *O Filho Bastardo* (1992).

Figura 4. Amauta García, *México en cambio,* 2009 (instalación medidas variables)

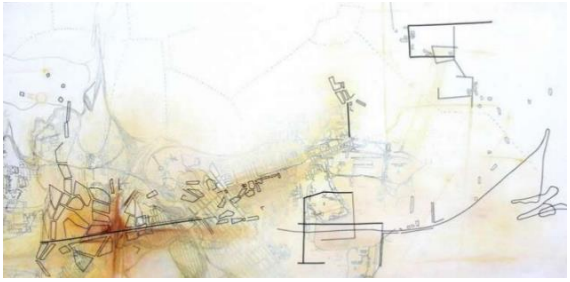


Figura 5. Amauta García*, Mapa nº 9 – Serie Santocho Querido,* 2007-2014 (60 x 120cm, nylon, transfer y acrílico s/ tela, colección privada)

y reafirmados por la vectorización de la rasgadura central, a partir de lo cual termina por dialogar con la centralidad europea enunciada por la historia moderna y su «discurso» cartográfico admitido.

En una propuesta que continua esta línea conceptual, Amauta García (Puebla, 1983) en *México en cambio* (2009) (figura 4) perteneciente a la serie *Atlas*, presenta una serie de operaciones enunciativas a partir de las cuales se puede reconocer, por estilización, la configuración morfológica del país, ostentando monedas viejas y de bajo valor que, a medio camino entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*, retoma la concepción europea —y sobre todo, estadounidense— de México como un lugar de donde sólo se puede extraer riquezas. Asimismo, esta concepción cargada de subjetividad, involucra estímulos programados que tienden a instituir una respuesta crítica en el comportamiento del destinatario, enfatizados en un juego de palabras desde la palabra «cambio» en el título. Esta mirada crítica hacia la geopolítica actual, fue continuada luego en *Santocho Querido* (2007-2014) (figura 5), donde presentó una serie de «cartografías subjetivas» de El Pedregal de Santo Domingo que luego fueron completadas con videos documentales y fotografías de archivo. El Pedregal es un terreno de 200 hectáreas al sur de la Ciudad de México, que antes de la década del 70 se encontraba ocioso y despoblado. Fue en 1971 que se asentaron allí unas 11.000 familias en búsqueda de un lugar digno para vivir, debiéndose organizar luego para trazar las calles, construir escuelas y hospitales e introducir un sistema sanitario y eléctrico sin ningún tipo de ayuda estatal. En ese entonces, este sitio se encontraba en las afueras de la ciudad, pero con el paso de los años, y con el paulatino avance urbano, quedó dentro de sus límites; por lo que la apropiación

del terreno sin la autorización del Estado, produjo una lucha por desalojarlos que continúa hasta la actualidad, represión y corrupción mediantes. En estos textos, el reconocimiento de El Pedregal no se da por medio de estilizaciones sino, principalmente, por las marcas de espacialidad y temporalidad propuestas a partir de vectores que, en la obra, se transforman en indicios de los recorridos y desplazamientos cotidianos de los habitantes de la colonia a fin de resaltar los lugares más significativos y las emociones que implican en ellos. Entonces, desde la experiencia subjetiva de quien no sólo vive en la colonia sino que además la ha construido, el mapa termina por enunciar una noción de «territorio» que dialoga con la de la urbanística o la cartografía tradicional, involucrando, como ningún otro, el concepto de «autoconstrucción del espacio habitado» desde el reconocimiento vivencial, distinto al de cualquier mirada foránea.[16]

La construcción del sitio propio desde la vivencia subjetiva[17] es trabajada también por la artista Milena Bonilla (Bogotá, 1975). *Intentos por definir un territorio* (2007) (figura 6), que comenzó realizando en su ciudad natal de Colombia pero que luego actualizaría en Ankara (Turquía) y en Guanajuato (México), fue una propuesta en la que se les pedía a los participantes que realicen un dibujo mnemónico de la morfología de su país, *i.e*. sin tener ningún mapa de referencia con el cual guiarse. Siguiendo en la misma línea propuesta por Amauta García, la práctica proponía abrir el juego a la interpretación subjetiva del «territorio»; sin embargo, los participantes, por regla general, terminaron por presentar estilizaciones que remitían a una relación «real» con su referente: la cartografía naturalizada. Si bien también produjeron interpretaciones que proponen una reproducción ficcional de Colombia por medio de la estilización de un arma —pudiéndose inferir con ello la identificación con la guerrilla que tienen sus propios habitantes—, la repetición

[16] En palabras de Michel De Certeau se podría decir que «los consumidores producen algo que tiene la forma de "trayectorias" (…) trazan "trayectorias indeterminadas" aparentemente insensatas porque no son coherentes respecto al espacio construido, escrito o prefabricadas en el que se desplazan. Se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras del sistema» (1980:40). Es decir que «el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los enunciados realizados (…) Es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (…); es una realización espacial del lugar (…). El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación» (1980 (2000):109-110).

[17] Sobre esta cuestión *Cfr*. Berger & Luckmann (1972).

de un modo de construcción sígnica común, sin duda, permite percibir la huella que ha dejado la imposición histórica de la significación tradicional, diferente de la vivencia individual de ese «territorio». Así pues, esta práctica estético-artística termina programando estímulos en pos de resaltar las imposiciones naturalizadas y finalmente intentar revertir, desde lo sensible, los paradigmas impuestos.

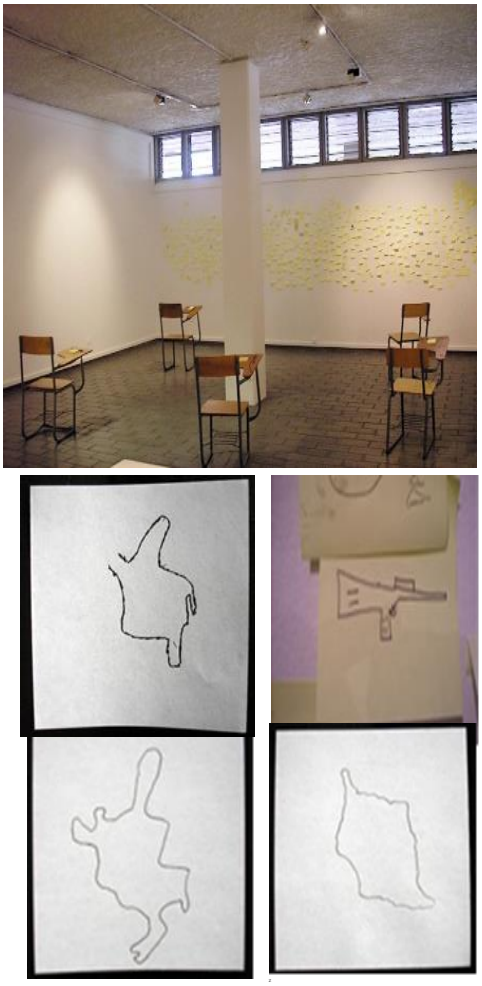


Figura 6. Bonilla, Milena, *Intentos por definir un territorio,* 2007 (proyecto participativo, dimensiones variables, Museo Universidad de Antioquía, Medellín)

Bonilla continuó luego con la serie *Ruidos* (2014) (figura 7). Estos interesantes «mapas» se realizan registrando la circulación de los peatones en parques, aeropuertos, centros comerciales o museos, desde su propia mirada, dando como resultado una cartografía de los caminos visuales de la gente, mediante el trazado de vectores de acuerdo con la dirección del ojo. Ciertamente no se trata de mapas pragmático-funcionales, puesto que, dado su carácter abstracto, no se los podría usar como herramienta de reconocimiento espacial. Sin embargo, la obra indaga en la posible construcción del «territorio» a través de la circulación y el reconocimiento de la mirada subjetiva y en la potencialidad del mapa como «dispositivo» de enunciación de realidades desde la vivencia, dialogando con las formas tradicionales de acceder al conocimiento, a la vez que con los efectos de sentido impuestos desde la ciencia positivista.[18]

[18] Nuevamente valen las palabras de De Certeau, quien afirma que «[lo "propio"] es también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e "incluir" en su visión» (1980:42).

Figura 7. Milena Bonilla, *Ruidos,* 2014 (9 x 12.5cm, tinta s/papel, Museumplein, Amsterdam)

Figura 8. Kuitca Guillermo, *Sin título,* 1995 (114 x 300 x 38 cm; 114 x 57,5 x 38 cm cada pieza, instalación, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires)

En una misma línea, se deriva la problemática trabajada especialmente por Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961) acerca de los límites entre lo privado y lo público. La cama, el *leit motiv* de gran parte de su producción estética, es pensada en términos de «sitio» destinado al sueño y al amor, así como también al nacer y al morir. Funciona en sus textos, entonces, como síntoma de presencia humana dejando atrás la noción de lo público para transformarse en un «territorio» construido a partir de experiencias privadas. Desde esta perspectiva, en un «territorio» construido a partir de tales experiencias. En su instalación *Sin título* (2009) (figura 8) ostenta 52 colchones en los cuales, proyecciones de cartografías «reales» sobre ellos, plantea estímulos programados para repensar el sentido dicotómico de lo micro y lo macro, de lo individual y lo colectivo, confrontándolos y superponiéndolos en un mismo plano.

Por su parte, Paola Monzillo (Montevideo, 1986) *en Colecciones de lo imaginario*

Figura 9. Paola Monzillo, *Colecciones de lo imaginario II*, 2014 (dimensiones variables, técnica mixta; esfera de superficie espejada, soporte para globo terráqueo, tinta y fibra sobre papel. Colección privada)

Figura 10. Paola Monzillo, *Globo Terráqueo*, 2012 (550 x 50 x 110cm, técnica mixta; mesa sobre caballetes, tickets de viaje, mapas turísticos, guías de ruta y soporte para globo terráqueo; colección privada)

II (2014) (figura 9), reúne una serie de cartografías imaginarias acompañadas de un globo terráqueo espejado que refleja, tanto al lector de la obra como también, por detrás, al entorno en donde se encuentra; de esta manera, recurre lo especular para trabajar acerca de la significación del espacio desde la mirada individual al tiempo que se proyecta en un espacio más vasto.

Este contraste traído por Kuitca y Monzillo entre lo cercano y lo remoto, reafirma la idea de que las imágenes subjetivas que pueblan nuestros recuerdos y nuestras vivencias son tan indisociables de la memoria colectiva, como lo es el «territorio» del lugar geográfico común: de una surge la otra, pero claramente se trata de cuestiones disimiles.

Lo mismo parece ocurrir en *Globo Terráqueo* (2012) (figura 10), una obra anterior de la artista uruguaya, en donde ostenta un *continuum* por formar homomatérico de mapas de los lugares recorridos y transitados por la vivencia personal, para inventar una ficción del planeta como si se tratara de un ovillo de lana. Una vez más se programan, así, estímulos en el lector para que construya historias desde la comprensión subjetiva y personal, y no al revés. Esta comprensión diferencial del espacio, abordada por Kuitca y Monzillo, es

también retomada por Libia Posadas (Medellin, 1959), en la instalación fotográfica *Signos cardinales* (2009) (figura 11), recurriendo a las huellas que deja el paso subjetivo por el «territorio». Trabajando con mujeres dejaron sus hogares para escapar de situaciones de violencia del país, realizó varias jornadas de talleres que se dividían en dos partes. En la primera las mujeres reconocían en mapas convencionales los recorridos que tuvieron que hacer desde su lugar de origen hasta el lugar donde se establecieron. Esta actividad abría paso a los recuerdos y las emociones de las participantes que empezaban a reconocer no sólo los lugares por donde habían estado sino también la fortaleza de sus pies y piernas para transitarlos. En una segunda etapa, la artista replicaba con fibras los caminos, antes reconocidos, sobre las piernas de las mujeres para finalmente ser fotografiadas. De esta manera, desde la cartografía se resemantizan los lugares a partir de la memoria del viaje y del recorrido, se traza el espacio afectivo (en sentido de «aprecio» pero también de «afección», de «padecimiento»), el espacio psicológico e individual, proponiendo un «acento» de subjetividad que involucra historias de violencia, de desplazamiento obligado y de dolor y, por ende, dialogando con la significación naturalizada de «territorio» como un concepto neutro y universal. Asimismo, la réplica de las cartografías en las piernas mismas de estas mujeres remite directamente a la noción de un «territorio que se sufre en el cuerpo pero, a su vez, de un «territorio» que se vive. En esto, la subjetividad cobra un rol activo para configurar caminos que no aparecen en las cartografías institucionalizadas, lo cual se evidencia en la dificultad de estas mujeres de encontrar, en un mapa convencional, aquellas rutas del desarraigo por las que transitaron.

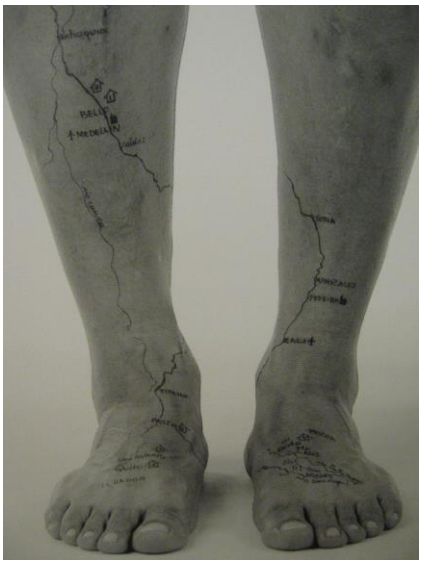


Figura 11. Libia Posadas, *Signos cardinales*, 2009 (medidas variables, fotografía, impresión digital, Colección privada)

Reflexiones finales

Nuestra intención primaria fue detectar las operaciones enunciativas utilizadas para enfrentar a los efectos del poder y disputar por el «signo ideológico» en

Figura 12. Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour,* 2003 *(*15,5 x 21,5 x 6,5 cm, libro de artista, Madrid: Turner Libros)

las prácticas artísticas latinoamericanas actuales. Se ha podido constatar en este estudio que la idea de un descentramiento epistémico respecto a las formas de construcción del conocimiento —desde la experiencia de lo individual, desde la afirmación de la historia subjetiva, de la memoria, de las emociones y de los deseos sobre el espacio propio— en las «cartografías subjetivas» (a partir de los cuales se reafirma la «heteroglosia» del discurso y la «multiacentualidad» del «signo») pueden funcionar como estrategias de «contra-conductas» tendientes a afirmar la «subjetivación» del individuo, para tornarlo en sujeto~~s~~ «des-sujetado»; mediante ellas, logran discutir contra lo que Foucault llama «el gobierno de la individualización» (1983 (2000):7) en pos de poner en crisis la «verdad» y el conocimiento impuestos, así como también de cuestionar los modos en que estos circulan y son funcionales a la instauración de la «conducta».

En este sentido, la obra *Buenos Aires Tour* (2003) (figura 12) de Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963) resulta paradigmática en cuanto a la discusión con el «dispositivo» en sí mismo. En ella, replica caminos a la manera de un cartógrafo, siguiendo la convención utilizada para los mapas del subterráneo —en tanto una imagen pensada para referenciar conexiones entre sus rutas más que para identificar el espacio real— pero lo hace a partir de la rotura de un vidrio sobre el plano de Buenos Aires, cuyas rajaduras devienen unidades vectoriales; con lo cual hipercodifica como grafos surgidos por el azar, para establecer

eventualmente ocho itinerarios con 46 puntos de interés en la ciudad. Este mapa, luego se completa con objetos encontrados en esos sitios, información escrita y fotografías, reunidos en un libro de artista que funciona como guía turística. El espectador —o, mejor dicho, el viajero—, contrario a lo que se esperaría en un verdadero mapa, debe enfrentarse a puntos de referencia difícilmente reconocibles que sirven más para la desorientación que como guía. De esta forma y a la manera dadaísta, dialoga con las nociones habituales del «dispositivo», planteando mundos posibles, caóticos, contiguos y superpuestos a los de la lógica normalizada.

Por su parte, al resaltar la problemática acerca del rol del enunciador presente en la cartografía como «disciplina» y en el mapa como «dispositivo», se mostró que sus respectivas gramáticas presentan siempre huellas de producción que deben ser analizadas. Por su parte, al resaltar la problemática acerca del rol del enunciador presente en la cartografía como «disciplina» y en el mapa como «dispositivo», se mostró que sus respectivas gramáticas presentan siempre huellas de producción que deben ser analizadas.

En este sentido, y ciertamente desprendiéndose de esta investigación, quedará pendiente para futuros trabajos abordar específicamente, desde otros «dispositivos», las cuestiones actuales sobre el «territorio», las «fronteras ideológicas», la «geopolítica» o el lenguaje, los cuales son temas explorados cada vez con más frecuencia por la actividad artística reciente. En todos estos casos el objetivo común sigue siendo el de revelar los efectos de sentido impuestos, para finalmente ser revisados

A partir de esta primera aproximación, uno está tentado de pensar que América Latina, luego de tantos años de sometimiento al «poder» aún permanece en la búsqueda de restituir su «identidad» robada; y seguramente sea esa una de las causas por las que se han multiplicado las prácticas de esta índole y también sea por lo que hemos circunscripto nuestro *corpus* a ellas.

Así pareciera creerlo Graciela Speranza cuando dice:

> (…) agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, el arte latinoamericano encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos desde los medios y el lenguaje (2012:16).

Figura 13. Emma Kay, *The World from Memory,* 1998 (17,60 x 27,05 cm, grafito s/ papel, colección privada)

Figura 14. Kris Martin, *Globo Terráqueo*, 2006 (pintura s/ ma madera. Coleção Teixeira de Freitas, Lisboa)

Sin embargo, y en pos de abrir el juego a otras voces y a otros contextos, se pueden destacar obras tales como *The World from* Memory (1998) (figura 13), donde Emma Kay, desde Inglaterra, presenta una serie de *mapamundis* dibujados de memoria que incluyen lugares conocidos, destinos deseados y lugares familiares, describiendo una subjetividad específica que funciona como autobiografía; por su parte, en *Globo Terráqueo* (2006) (figura 14) Kris Martin, desde Portugal, explora las posibilidades de un mundo sin fronteras discutiendo con la concepción institucionalizada de «territorio nacional», mientras que en *Present Tense* (1996) (figura 15), Mona Hatoum desde Palestina, «deconstruye» precisamente esas fronteras utilizando cubos de jabón de aceite de oliva hechos en fábricas del norte de Jerusalén y cuentas rojas de cristal

Figura 15. Mona Hatoum, *Present Tense,* 1996 (299 x 241 cm, jabón, perlas de vidrio, Anadiel Gallery, Jerusalem)

Figura 16. Mona Hatoum, *Shift,* 2012 (156 x 260cm, tinta s/ alfombra, Arter Gallery, Istanbul)

compradas en el mercado local, confundiendo así los límites entre los territorios palestinos y los israelitas; en la misma línea conceptual, se destacan S*hift* (2012) (figura 16) de la misma artista o la serie *Silk Route* (2010) (figura 17) de la estadounidense Joyce Kozloff.

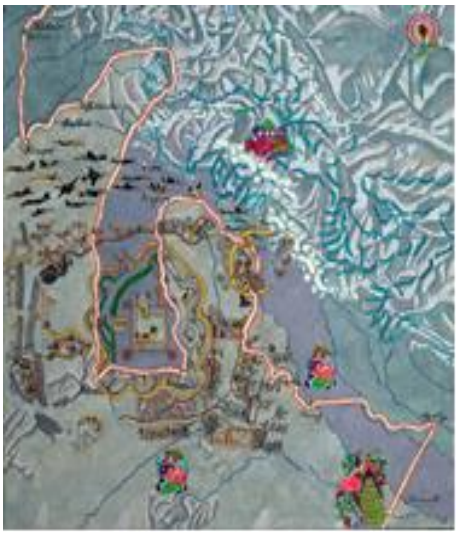


Figura 17. Joyce Kozloff, *Silk Route*,2010 (30 x 43 cm, collage, acrílico y tinta s/papel, DC Moore Gallery, Nueva York)

Ciertamente evocamos demasiado rápido estos ejemplos, que son sólo unos entre tantos otros; pero su presencia ya nos permite poner de manifiesto que estas luchas —y seguramente allí radique su mayor valor para la actualidad— son transversales: no se ajustan sólo a un «territorio» ni se aíslan sólo a un lugar y un momento específicos; tampoco se enfocan sólo contra el poder inmediato, sino que arremeten desde múltiples contextos contra la idea misma de «poder».

El reto a futuro será impedir que estas «cartografías subjetivas» sean una nueva forma de dominación desde un nuevo discurso admitido.

No se trata de suplantar una visión cerrada por otra, ni de oponerse a la significación totalizada imponiendo una significación particular, tampoco de convertir estas unidades originales de significar el territorio en una nueva forma de enderezar la «conducta» o, como diría Marshall Berman, «el esto y aquello por el esto o aquello» (1981 (1998):11), ni tampoco se trata sólo de reafirmar la subjetividad individual ante la «sujeción». Se trata, en cambio, de mantener firme su rol de «contra-conducta» y resistencia, luchando contra el «poder», cada vez que éste intente imponer su «verdad», de reafirmar constantemente la «heteroglosia» del discurso y abrir permanentemente el «diálogo», de trazar puntos de encuentro y de construir consensos plurales, fundados en la reciprocidad, reconstruir la noción de «participación» intersubjetiva perdida tras el dominio de la racionalización...

Sólo así, una vez comprendida esta cuestión, lograrán su eficacia las estrategias de las prácticas artísticas actuales de «dialogicidad» y «contra-conducta», que hemos analizado desde la «cartografía subjetiva», tanto en Latino América como en otras partes del mundo.

REFERENCIAS

BAJTIN Mijail M.

1924 *Hacia una filosofía del acto ético*, Barcelona: Anthropos,1997.

1975 *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

1982 *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.,1999.

1986 *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F.C.E.

BAJTIN Mijail (VOLOSHINOV Valentin)

1923 *El Marxismo y la filosofía del lenguaje,* Madrid: Alianza Ed. 1992

BERGER Peter, LUCKMANN Thomas

(1972) *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

BERGMAN, Marshall

1981 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad,* Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.

CASTRO Constancio

1997a *La Geografía en la vida cotidiana. De los mapas cognitivos al prejuicio regional*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

1997b "La búsqueda de datos para mapas cognitivos", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, [en-línea], 17: 27-3 (citado 11-11-2016), disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/viewFile/AGUC9797110027A/31433>

1999 "Los mapas cognitivos. Qué son y cómo explorarlos", *Scripta Nova* [en línea], 33 (citado 11-11-2016), disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-33.htm>

De CERTEAU Michel

1980 *L'invention du quotidien*, *Arts de faire*. Paris: Gallimard; (tr. esp.: *La invención de lo cotidiano: las artes de hacer*, México: Cultura Libre, 2000).

DERRIDA Jacques

1967 *L'Écriture et la Différence*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989).

ECO Umberto

1975 *Tratatto di Semiótica Generale*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2005).

1979a *Lector in fabula: la coperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999).

1979b "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", *Revista de Estética*, 2, 1984:5-14.

FOUCAULT Michel

1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas,* Buenos Aires: Siglo XXI, 1968).

1969 *L'Archéologie du savoir,* Paris: Gallimard; (tr. esp.: *La arqueología del saber,* Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

1970 *El orden del discurso,* Buenos Aires:Tusquets, 1992.

1975 *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

1977 "Pouvoirs et stratégies" (entretien avec J. Rancière), *Les Révoltes Logiques,* 4: 89-97 ; (tr. esp.: "Poderes y estrategia", en *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta, 1979, pp. 163-174).

1978 "Leçon du 1 Mars, 1978", *in Sécurité, territoire, population*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: "Clase del 1 Marzo de 1978", en *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 221-263).

1979 *Dits et Écrits, Vol. III,* Paris: Gallimard,1994; (tr. esp.: *Dichos y Escritos, Vol III,* Madrid: Editorial Nacional, 2002).

1983 "Le sujet et le pouvoir " *in Dits et Écrits vol IV. 1980-1988,* Paris: Gallimard; (tr. esp.: "El sujeto y el poder " en DREYFUS Huber L., RABINOW Paul, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000, pp. 241-260).

GOULD Peter

1966 *On Mental Maps*, Michigan: Inter University Community of Mathematical Geographers.

1974 *Mental Maps*, London: Penguin.

GIMÉNEZ Gilberto

2001 "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas", *Alteridades,* 11, 22:5-14.

GRÜNER Eduardo

2003 *El fin de las pequeñas historias*, Buenos Aires: Paidós.

GUATTARI Felix & ROLNIK Sueyy

1986 *Microfisicas: cartografías do desejo,* Petropolis: Editora Vozes Ltda., 2005; (tr. esp.: *Microfísicas. Cartografías del deseo,* Madrid: Traficantes de Sueños, 2006).

HAESBAERT Rogerio da

2004 *O mito da desterritorializaçao: do "fim dos territórios" á multiterritiralidade*, Río de Janeiro: Bertrand Brasil; (tr.esp.: *El mito de la desterritorialización: del "fin de los territorios" a la multiterritorialidad*, México: Siglo XXI, 2011).

HARLEY Jhon

2001 *The new nature of maps: essays in the history of cartography*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

HARMON Katherine

2010 *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography,* New York: Princeton Architectural Press.

HARVEY David

(1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.

HORKHEIMER Max & ADORNO Theodor

1969 *Dialekiik der Auíklarung,* Frankfurt: Fischer Verlag.

KITCHIN Rob

1994 Cognitive Maps: What Are They and Why Study Them, Journal of Environmental", *Journal of Environmental Psychology* [en línea], 14, 1:1-19 (citado 11-11-2016),
Disponible en:
<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S027249440580194X>

LOWENTHAL David
1967 *Environmental Perception and Behavior*, Chicago: University of Chicago, Dept. of Geography.
LYNCH Kevin
1960 *La imagen de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
NIETZSCHE Friedrich
1901 *La voluntad del poder*, Madrid: EDAF, 2000.
PORTUGALI Juval
1992 *Geography, Environment and Cognition, Oxford:* Pergamon Press.
1996 *The Construction of Cognitive Maps*, Netherlands: Kluwer.
QUIJANO Anibal
2000 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en LANDER Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, [en-línea] Buenos Aires: CLACSO (citado 11-11-2016), disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
SPERANZA Graciela
2012 *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes,* Barcelona: Anagrama.
TROMBADORI Duccio
1978 *Conversaciones con Foucault. Pensamientos, obras, omisiones del último maître-à-penser*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010.

FUENTES:

GARCÍA Amauta
2014| *Historia del Pedregal de Santo Domingo* [en línea] (consultado 11-11-2016), disponible en:<https://www.youtube.com/watch?v=r1CDBTfxPPg>; <https://www.youtube.com/watch?v=Vy97k8elTlU>
MARLOWE Christopher
1593 *Tamburlaine the Great*, Edinburgh: A&C Black, 2003.

Notas

NOTAS

[Nota]

La *lágrima solitaria* en las *Leyendas* de Bécquer

VLADIMER LUARSABISHVILI
New Vision University
Tbilisi, Georgia
✉

Resumen: En nuestro artículo intentamos acercarnos al tema del romanticismo español, y a la visión romántica de Gustavo Adolfo Bécquer en particular. Dentro de ello investigamos el papel de la metáfora universal del romanticismo —la lágrima solitaria— en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer y observamos cómo crea el poeta un mundo romántico al borde de la realidad y la imaginación. Utilizando la lágrima solitaria como metáfora universal del romanticismo, Bécquer, por una parte, busca la unidad (lo que aproxima su visión literaria al pensamiento filosófico y al existencialismo en particular), y, por otra, subraya el papel de lo uno en la formación de la unidad. Mediante la lágrima solitaria Bécquer expresa la condición espiritual del héroe romántico. Además de la hondura del sentimiento, la metáfora posee una característica sumaria de la narración, una señal del fin de la escena romántica.

Palabras clave: Existencialismo – Metáfora – Romanticismo español.

[Note]

The Solitary Tear in the Legends of Becquer

Summary: In our article we try to approach the theme of Spanish romanticism, and particularly the romantic vision of Gustavo Adolfo Bécquer. Within this we investigate the role of the universal metaphor of romanticism —*the solitary tear*— in the Legends of Gustavo Adolfo Bécquer and observe how the poet creates a romantic world on the verge of reality and imagination. With *the solitary tear* as a universal metaphor for romanticism, Bécquer seeks unity (which brings his literary vision closer to philosophical thought and existentialism in particular), and on the other, emphasizes the role of the one in the formation of the unit. In addition to the depth of feeling, the metaphor has a summary feature of the narrative, a sign of the end of the romantic scene. Through the solitary tear Bécquer expresses the spiritual condition of the romantic hero.

Keywords: Existentialism - Metaphor - Spanish Romanticism.

Introducción[1]

En nuestro artículo intentamos acercarnos al síntoma universal del romanticismo —la *lágrima solitaria*— en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Investigamos el papel que desempeña el síntoma elegido en los textos de Bécquer como parte de la cosmovisión romántica del mundo.

Hemos estudiado recientemente un papel de la *lágrima solitaria* en las *Rimas* de Bécquer (Luarsabishvili 2014). En esta investigación buscamos la misma metáfora no en los textos poéticos de Bécquer, sino en las *Leyendas* que forman parte del legado literario del poeta sevillano.

Hemos dividido nuestro artículo en cuatro partes: en la primera hacemos una reseña panorámica de la noción de *metáfora* como figura retórica; en la segunda observamos la importancia de la metáfora seleccionada en los textos románticos en general; en la tercera revelamos y analizamos la metáfora elegida en los textos de Bécquer desde un punto de vista romántico; en la cuarta ofrecemos las conclusiones finales de la investigación.

Como material para nuestra investigación hemos elegido las leyendas *Maese Perez el organista, Los ojos verdes, La promesa* y *La venta de los gatos* de Bécquer.[2]

La Metáfora como figura retórica

Aristóteles que ha estudiado el término *figura* empleado por primera vez por Anáximenes de Lámpsaco,[3] definía la *metáfora* como «la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía» (*Poética,* 1457b (2011): 92) y subrayaba la importancia de la *claridad* entre las características particulares de

[1] Este trabajo es el resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación *METAPHORA,* de Referencia FFI2014-53391-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

[2] Seguiremos, para las citas de la obra de Bécquer, la siguiente edición: Gustavo Adolfo Bécquer. *Rimas y Leyendas*, Madrid, Alba, 2003.

[3] Sobre las figuras retóricas indicaba Lotman: (...) podríamos señalar también épocas enteras en que precisamente la renuncia a las figuras retóricas se vuelve artísticamente significativa, y el discurso, para que se lo perciba como artístico, debe reproducir normas del discurso no artístico. Como épocas orientadas al tropo podemos mencionar el periodo mitopoético, el medioevo, el barroco, el romanticismo, el simbolismo y la vanguardia (Lotman1981 (1996):125).

la *metáfora:* «La claridad, el placer y la extrañeza los proporciona, sobre todo, la metáfora, y ésta no puede extraerse de otro» (Aristóteles 1990:490).

Jakobson distinguió las categorías básicas del tropo (metáfora y metonimia) y las vinculó con los ejes paradigmático y sintagmático:

> (…) Quisiera insistir en mi antigua teoría de que el estudio de los tropos poéticos ha sido dirigido hacía la metáfora, en primer lugar, y la llamada literatura realista —íntimamente ligada con el principio metonímico— aún desafía a la interpretación, a pesar de que la misma metodología que la poética emplea al analizar el estilo metafórico de la poesía romántica, se aplica, por entero, a la textura metonímica de la prosa realista. (Jakobson, 1960 (1988): 67).

Cohen demostró que los ejes mencionados[4] no pueden ser separados como constituyentes de las figuras retóricas (1974), Todorov vinculó la *metáfora* con una duplicación de la sinécdoque y Grupo µ elaboró una clasificación taxométrica de los tropos posteriormente criticado por N. Ruwet y P. Schofer desde las perspectivas lingüísticas y literarias.

El profesor Tomás Albaladejo indica la importancia del estudio de la *metáfora* dentro del ámbito de la lingüística y literatura:

> Metaphor is one of the main rhetorical and poetic devices (Le Guern 1985 [1976]; Ricoeur 1980 [1975]; García Berrio 1985; Pujante 2003: 207 ff.; Bobes Naves 2004; Haverkamp 2007). The cognitive theory of metaphor is receiving an increasing attention and is being stimulated in the areas of cognitive linguistics and literary criticism and theory (Arduini 2000; Arduini, ed. 2007; Fernández Cozman 2008; Pérez, Langer 2008). Despite the problems which this perspective of the study of metaphor has, it is no doubt a valuable methodological position for connecting rhetoric and the production and interpretation of discourses as to the cognitive foundations of them (Albaladejo 2013: 14).

[4] Según Jean Cohen, la *metáfora* se sitúa en el plano paradigmático siendo el eje de los cambios retóricos y notó que la *Retórica* no distinguió los planos diferentes entre sí: «Así, las distintas figuras no son, como pensaba la retórica clásica, la rima, la inversión, la metáfora, etc., [...] La retórica no ha sabido distinguir entre el plano sintagmático y el plano paradigmático; no ha visto que, lejos de oponerse, ambos planos se completaban» (Cohen 1984:113).

La *lágrima solitaria* en los textos románticos

En su artículo «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas» Sebold (2011: 319-320) plantea las preguntas del «mundo o cosmovisión» del autor romántico, es decir su estado de ánimo que se revela por ciertos síntomas y metáforas que son universales para cualquier autor de esta corriente literaria.

Así, entre los síntomas especifica: 1) el sentimiento supera al pensamiento, 2) se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza, 3) la seudo-divinidad del romántico, 4) la sensación de la soledad, 5) la actitud de superioridad, 6) el fastidio universal, y 7) el goce en el dolor; y entre las metáforas: 1) la juventud, o mejor dicho, la pérdida de la juventud, 2) el satanismo del alma inocente, o inocencia del alma satánica, 3) el amor, 4) la lágrima solitaria, y 5) la contemplación del suicidio.

En este apartado investigamos la importancia de la *lágrima solitaria* en la construcción de textos de Bécquer.

Sobre la *lágrima solitaria* escribe Sebold:

> El llanto copioso no es característico de quienes representan los extremos de la mayor virtud o el mayor vicio. La lágrima solitaria representa la explosión del dolor en un corazón no habituado a expresarlo. ¡Cuán profundo tendrá que ser su dolor para que un individuo tan excepcional llegue a derramar una sola lágrima! Zorilla explica así la lágrima solitaria en un personaje profundamente apenado: «La verdad es que una lágrima / que a su párpado asoma / viene anunciado un torrente / en que el corazón se ahoga» (1964: 308). En fin, la lágrima solitaria es como un *iceberg*: lo que se ve no es nada en comparación con lo que se halla bajo la superficie del agua. Al final del siglo XVIII, Cienfuegos escribe en la dedicatoria de su tragedia *Zoraida* a Celima: «*Zoraida* es tuya [...] y se dará por muy recompensada si alguna vez suspendes su lectura para una lágrima, una sola lágrima a la memoria de Nicasio Álvarez de Cienfuegos» (1798: 236). En la novela de Larra, *El doncel de don Enrique el Doliente*, desde su escondite en un gabinete de armas Macías ve besarse a Elvira y su marido, Fernán Pérez de Vadillo. "¡Se aman, se aman! —exclamó el doncel con una voz ronca y apenas inteligible—. ¡Maldición, maldición sobre ellos y sobre mí! — y una lágrima, pero una lágrima sola, se abrió paso con dificultad a lo largo de su mejilla, fría como el mármol» (1978: 306). Saldaña tiene preso al hermano de Leonor, y ella intercede por él: «El tono de la voz de Leonor era tan dulce... que no pudo menos Saldaña de apartar la vista a otro lado para enjugarse una lágrima (quizá la primera que había derramado en su vida)»

> (Espronceda, 1974: II, 299). En la rima XXX de Bécquer, se recoge este intercambio amoroso «Asomaba a sus ojos una lágrima / y a mi labio una frase de perdón» (1991: 251) (Sebold 2011:319-320).

Así, la *lágrima solitaria* es una importante metáfora universal del romanticismo. A continuación mostramos como la utiliza Bécquer en sus *Leyendas*.

La *lágrima solitaria* en las *Leyendas* de Bécquer

En esta parte del artículo mostramos las citas de los textos de Bécquer en que el autor sevillano utiliza esta metáfora universal del romanticismo y hacemos un análisis crítico del papel que desempeña en *Leyendas*.

A nuestro juicio, la *lágrima solitaria* expresa dos condiciones del espíritu en que se encuentra un héroe romántico: por una parte, es el sentimiento de la unidad entre los seres humanos y los seres no-humanos, y, por otra, es una sensación de la hondura del estado del alma. Vayamos por partes.

Jean-François Lyotard, en su obra titulada *¿Por qué filosofar?* refiriéndose a Hegel reflexiona sobre la importancia de la pérdida de la *unidad* y la *muerte del sentido*. En particular, el autor ve la necesidad de la filosofía como el resultado de la pérdida de la unidad, como la muerte del sentido:

> En una obra de juventud, *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling* (1801), Hegel escribe: «Cuando la fuerza de la unificación desaparece de la vida de los hombres, cuando las oposiciones han perdido su relación y su interacción activas y han adquirido la autonomía, aparece entonces la necesidad de la filosofía» (Lasson, 1, 14). He aquí una respuesta clara a nuestra pregunta: ¿por qué filosofar? Hay que filosofar porque se ha perdido la unidad. El origen de la filosofía es la pérdida del uno, la muerte del sentido (…) (1964(1989):101).
>
> (…) la pérdida de la unidad es el motivo de la filosofía en el sentido de que es lo que nos impulsa a filosofar; con la pérdida de la unidad, el deseo se reflexiona (1964(1989):118).
>
> Ahora bien, el filosofar comienza precisamente cuando Dios enmudece, en tiempos de desamparo, como decía Hölderin, en el momento en que se pierde la unidad de la multiplicidad que forman las cosas, cuando lo diferente deja de hablar, lo disonante de consonar, la guerra de ser armonía, para utilizar las palabras de Heráclito (1964 (1989):135).

Así, al perder la unidad, el deseo empieza a reflexionar. Lyotard subraya el surgimiento de la palabra en el ámbito silencioso del hombre y del mundo, lo que vemos en una de las escenas que pinta Bécquer.

Citamos un párrafo de la leyenda *Maese Perez el organista:*

> De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema, y unos cerca, otros lejos, éstos brillantes, aquéllos sordos, diríase que las aguas y los pájaros, la brisa y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador. La multitud escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima; en todos los espíritus, un profundo recogimiento (Bécquer 2003: 90).

Entonces, lo uno, lo solitario, es lo que condiciona la formación de la unidad. Cada nota separada, solitaria, forma la unidad: un «magnífico acorde». Al mismo tiempo, lo humano (los hombres) y lo no-humano (los ángeles, la tierra, los cielos) se unen con el apoyo de esta unidad que se basa en lo uno, expresando su unidad en lo uno mismo —«en todos los ojos había una lágrima»— no llanto, o sea, muchas lágrimas, sino «una lágrima» con lo que Bécquer subraya la importancia de lo uno en la formación de la unidad. Conviene recordar aquí las palabras de Lyotard, según las cuales «La paradoja de la filosofía consiste en ser una palabra que se alza cuando el mundo y el hombre parecen haberse callado, en ser una palabra que *de-siderat*, desea, una palabra a la que el silencio de los astros ha privado de la palabra de los dioses» (1964(1989):135).

La escena que pinta Bécquer es una escena callada («La multitud escuchaba atónita y suspendida»), es una escena a cuyos personajes les falta la palabra de Dios y que escuchan «un himno al nacimiento del Salvador» (según Lyotard, «una palabra a la que el silencio de los astros ha privado de la palabra de los dioses»).

Para finalizar un análisis del párrafo citado, prestamos atención a la última oración que cierra la cita: «en todos los espíritus, un profundo recogimiento», dice Bécquer. Esta expresión que caracteriza lo humano (los hombres) y lo no humano (los ángeles, la tierra y los cielos) nos recuerda un papel del espíritu en la formación del hombre según el filósofo danés Sören Kierkegaard. En particular, Kierkegaard define un hombre como una síntesis de dos componentes (el alma y el cuerpo) unido por un tercero que es un espíritu. Así lo caracteriza el filósofo:

> El hecho de la aparición de la angustia es la clave de todo este problema. El hombre es una síntesis de alma y cuerpo. Ahora bien, una síntesis es inconcebible si los dos extremos no se unen mutuamente en un tercero. Este tercero es el espíritu. (…) En la medida de su presencia indudable, el espíritu es en cierto modo un poder hostil, puesto que continuamente perturba la relación entre el alma y el cuerpo. Esta relación, desde luego, es subsistente, pero en realidad no alcanza la subsistencia sino en cuanto el espíritu se la confiere. Por otra parte, el espíritu es un poder amigo, ya que cabalmente quiere construir la relación. Ahora salta la pregunta: ¿Cuál es la relación del hombre con este poder ambiguo? ¿Cómo se relaciona el espíritu consigo mismo y con su condición? Respuesta: esta relación es la de la angustia (Kierkegaard 2013:104-105).

Me parece muy interesante interpretar las ideas de Bécquer con la visión kierkegaardiana. Es bien sabido que la angustia es uno de los componentes románticos, es decir, uno de los estados de alma solitaria en que se encuentra un autor romántico.[5] Dice Kierkegaard, que en el espíritu se unen el cuerpo y el alma y que el espíritu se relaciona consigo mismo mediante la angustia. Utilizando la palabra «espíritu» que une los seres humanos con los seres no-humanos, es posible que Bécquer quisiera subrayar la importancia que posee la *unidad* (del cuerpo y del alma) en la búsqueda del misterio que, en nuestro caso, puede ser encerrado en un himno al nacimiento del Salvador.

Junto con el espíritu, en el que se unen el cuerpo y el alma, adquiere importancia el nuevo médium que consiste de la síntesis de lo *temporal* y lo *eterno*. Así lo describe Kierkegaard:

> El hombre, según queda dicho, es una síntesis de alma y cuerpo, pero también es una *síntesis de lo temporal y lo eterno.* […] Lo eterno, en cambio, es el presente. Para el pensamiento lo eterno es el presente en cuanto sucesión abolida —el tiempo era la sucesión que pasa—. Para la representación lo eterno es un avanzar que a pesar de todo no se mueve del sitio, ya que lo eterno es un avanzar que a pesar de todo no se mueve del sitio, ya que lo eterno equivale para ella a lo infinitamente lleno. En lo eterno tampoco se da ninguna discriminación del pasado y futuro, pues el presente está puesto como la sucesión abolida (Kierkegaard 2013:177-80).

[5]Sobre la *soledad* en la literatura española ver: Vossler (1964), Polo García, 1965-66.

Sucede que este nuevo *médium* es la expresión de la misma síntesis sostenida por el espíritu: «La síntesis de lo temporal y lo eterno no es una segunda síntesis, sino la expresión de aquella misma síntesis en virtud de la cual el hombre es una síntesis de alma y cuerpo, sostenida por el espíritu» (Kierkegaard 2013:183). Así, podemos suponer que, utilizando la palabra «espíritu», Bécquer subraya el mensaje filosófico en el texto, lo que no nos sorprende teniendo en cuenta que Kierkegaard es un fundador del existencialismo romántico, o sea, teórico y Bécquer es un escritor romántico, o sea, práctico. Lo que Kierkegaard desarrolla en sus textos teóricos, Bécquer lo actualiza en sus textos prácticos.

Otro párrafo que citamos de los textos de Bécquer es de la leyenda *Los ojos verdes:*

> —¿Sabes tú lo que más amo en el mundo? ¿Sabes tú por qué daría yo el amor de mi padre, los besos de la que me dio la vida y todo el cariño que puede atesorar las mujeres de la Tierra? Por una mirada, por una sola mirada de esos ojos… ¡Mira cómo podré yo dejar de buscarlos! Dijo Fernando estas palabras con tal acento, que la lágrima que temblaba en los párpados de Íñigo se resbaló silenciosa por su mejilla, mientras exclamó con acento sombrío: —¡Cúmplase la voluntad del Cielo! (Bécquer 2003: 104).

Se trata de un fragmento muy interesante desde distintos puntos de vista.

En primer lugar, prestamos atención a la relación que existe entre la expresión «por una sola mirada» y la rima XXIII de Bécquer en la que el poeta ofrece «Por una mirada, un mundo» (Bécquer 2003:39). Tanto en la rima, como en la leyenda, Bécquer está dispuesto a ofrecer todo el mundo por una sola mirada. Pienso que la *mirada* y los *ojos* son análogos del mundo en la cosmovisión becqueriana. Mediante los ojos, en la mirada, ve el poeta el mundo, tanto real (amor de su padre, los besos de su madre, el cariño de la mujer), como irreal (ojos de la mujer que vive en la imaginación poética, en los sueños de

Bécquer).[6] De tal manera, lo real choca con lo irreal, dejando al poeta al margen de la realidad y mundo ficticio.[7]

Lo segundo que expresa la *lágrima solitaria* en las *Leyendas* de Bécquer es una sensación de la hondura del estado del alma. Bajo de la hondura entiendo la profundidad de los sentimientos de los héroes románticos que se encuentran ante difíciles situaciones vitales. Y la *lágrima solitaria* aparece en la faz de los héroes en los momentos de descontento espiritual.

Leemos el párrafo de la leyenda *La promesa:*

> El escudero se enjugó una lágrima que corría por sus mejillas. Creyendo loco a su señor, no insistió, sin embargo, en contrariar sus ideas, y se limitó a decirle con voz profundamente conmovida: —Venid…, salgamos un momento de la tienda. Acaso la brisa de la tarde refrescará vuestras sienes, calmando ese incomprensible dolor, para el que yo no hallo palabras de consuelo (Bécquer 2003:153).

Prestamos atención a las expresiones con las que Bécquer describe la condición en la que se encuentra el escudero: «voz profundamente conmovida», «no hallo palabras de consuelo». El escudero se encuentra en una situación ambigua: por una parte, está convencido que su señor está loco lo que le entristece mucho; por otra, no pierde la esperanza de que todavía no sea tarde para ayudarle («Acaso la brisa de la tarde refrescará vuestras sienes, calmando ese incomprensible dolor»). En esta situación doble —perdiendo la esperanza y todavía creyendo en la posibilidad de recuperarla— el autor expresa la condición espiritual del escudero con la *lágrima solitaria* «que corría por sus mejillas». Así, pensamos que la metáfora universal expresa la hondura de los sentimientos que llenan el personaje romántico.

---

[6] Lo que nos recuerda la rima XI de Bécquer: «—Yo soy un sueño, un imposible, /vano fantasma de niebla y luz; /soy incorpórea, soy intangible; /no puedo amarte. —¡Oh, ven; ven tú! /», (Bécquer 2003: 34).

[7] Que Bécquer era un soñador lo verifican no solo sus amigos, sino también los investigadores de la literatura romántica española: «Gustavo era de los hombres que sueñan despiertos hasta el punto de asistir como espectadores al drama de su propia vida». Gustavo era un poeta y, como tal, soñador. Porque a Gustavo, como a Hoffmann, «no le afectará sólo el sueño que surge cuando se está bajo la dulce invasión del sueño, sino el que se sueña a lo largo de toda la vida» (Polo García 1965:86).

En la leyenda *La venta de los gatos* la misma metáfora universal aparece otra vez. A pesar de que ella expresa lo mismo que en la leyenda previa, esta vez su significado es un indicador de la condición espiritual del héroe romántico:

> Cuando el pobre viejo llegaba a este punto de su narración, entraron en la venta dos enterradores, de siniestra figura y aspecto repugnante. Acabada su tarea, venían a echar un trago a la *salud de los muertos,* como dijo uno de ellos, acompañando el chiste con una estúpida sonrisa. El ventero se enjugó una lágrima con el dorso de la mano y fue a servirles (Bécquer 2003:189).

En el texto, la *lágrima solitaria* aparece en el final de la narración. El ventero acaba de contar la historia triste de su familia en cuyo fin aparece la metáfora universal como la expresión de los sentimientos que llenan «al pobre viejo», como le llama Bécquer.

Conclusiones finales

La *lágrima solitaria* como una de las metáforas universales del romanticismo está vigente en las *Leyendas* de Bécquer. Dicha metáfora expresa tanto el sentimiento de la unidad como una sensación de la hondura del estado del alma.

Utilizando la *lágrima solitaria* como metáfora universal del romanticismo, Bécquer, por una parte, busca la unidad (lo que aproxima su visión literaria al pensamiento filosófico y al existencialismo en particular), y, por otra, subraya el papel de lo uno en la formación de la unidad.

Mediante la *lágrima solitaria* Bécquer expresa la condición espiritual del héroe romántico. Además de la hondura del sentimiento, la metáfora posee una característica sumaria de la narración, una señal del fin de la escena romántica.

REFERENCIAS

ALBALADEJO Tomás
2013 "Rhetoric and Discourse Analysis", en OLZA Inés, LOUREDA Oscar y CASADO Manuel (eds.), *Language Use in the Public Sphere: Methodological Perspectives and Empirical Applications.* Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 19-51.

COHEN Jean
1970 "Théorie de la Figure", *Communications*, 16: 3-25.
(1984) *Estructura del lenguaje poético,* Madrid: Gredos.
JAKOBSON Roman
1960 *Lingüística y poética,* Madrid: Cátedra, 1988.
KIERKEGAARD Sören
(2013) *El concepto de la angustia,* Madrid: Alianza Editorial.
LOTMAN Iuri M.
1981 "La retórica", en *La semiosfera I,* Madrid: Cátedra, 118-141.
LUARSABISHVILI Vladimer
2014 "Retorica y traducción: las *Rimas* de Bécquer en georgiano", *Rétor*, 4, 1: 36-55.
LYOTARD Jean-François
1964 *¿Por qué filosofar?*, Barcelona: Paidós, 1989.
POLO GARCÍA, Victorino
1965-66 "La soledad en la poesía romántica española", *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras,* 24, 1-2: 243.
SEBOLD Russell P.
2011 "La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas", *Castilla. Estudios de Literatura*, 2:311-323.
VOSSLER Karl
(1964) *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires: Losada, 1946.

FUENTES

ARISTÓTELES
(1990) *Retórica*, trad. de Quintín Racionero, Madrid: Gredos.
(2011) *Poética*, trad. de Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial.
BÉCQUER Gustavo Adolfo
(2003) *Rimas y Leyendas*, Madrid: Alba.

NOTAS

[Nota]

Libros-álbum: entre la duda y la sospecha

MIRTA GLORIA FERNÁNDEZ
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina
✉

Resumen: En este trabajo abordamos el libro-álbum, género que se instala con ímpetu a fines del siglo XX y que se caracteriza, entre otros rasgos narratológicos y retóricos, porque la relación texto-imagen deja de ser transparente como si ésta renegara de su ancestral rol ilustrativo y reclamara un protagonismo mayor. Conocido como *Book Picture* y adherido a la literatura infantil, aunque con acentuados antecedentes en el *comic*, se edita precipitadamente en Europa donde, de inmediato, se le asigna un rol en el aprendizaje infantil lo cual da lugar a un portentoso auge de mercado. A partir de un breve análisis de *Finn Herman* de Mats Letén y Hanne Bartholin, *El Abecedario Macabro* de Edward Gorey y *De noche en la calle* de Ángela Lago, concluimos que el libro álbum exige del lector nuevas formas de apropiación, que subvierten el orden canónico del ejercicio de lectura. No se trata de un libro que ilustra un texto sino de una relación compleja entre lenguajes.

Palabras clave: Imágenes – Relación texto-imagen – Literatura infantil.

[Note]

Picture Book: Between Doubt and Suspicion

Summary: In this work we approach the book-picture, a genre that is installed with impetus by the end of the 20th century and which is characterized, among other narratological and rhetorical features, by the fact that the text-image relationship ceases to be transparent as if it denied its ancestral illustrative role and claimed a greater one. Known as Picture Book and connected to children's literature, although with a strong background in comics, it is hastily published in Europe where it is immediately assigned a role in children's learning which gives rise to a portentous market boom. From a brief analysis of *Finn Herman* by Mats Letén and Hanne Bartholin, *The Macabre Alphabe*t by Edward Gorey and *Night* by the Angela Lake Street, we conclude that the Picture Book demands the reader to use new forms of appropriation that subvert the canonical order of the reading exercise. It is not a book that illustrates a text but a complex relationship between languages

Keywords: Picture - Text-Image Relation – Children´s Learning.

Introducción

Como cualquier otra herramienta semiótica, la imagen ha sido manipulada por el poder y ha movido a la reflexión pedagógica desde tiempos remotos. Para Platón, por ejemplo, desvía de la verdad, mientras para Aristóteles educa y conduce al conocimiento. Durante siglos fuimos presa de una tradición iconoclasta; de hecho, la Biblia confirma la importancia que se le asigna a la escritura por sobre la imaginería, pues llega a prohibir las imágenes; mientras el judaísmo declara que con la palabra de Dios basta. Paradójicamente, años más tarde la imagen servirá para adoctrinar a los iletrados pues durante la Edad Media el culto se impartirá de la mano de la escultura y la pintura. Mientras la idea común de que la escritura provee una fe racional y menos apegada a los sentidos perdurará y será central no solo en los ámbitos religiosos.

En rigor, el uso de la imagen será crucial para los diversos estamentos poderosos, primero para trasuntar la religión, y luego en las campañas alfabetizadoras se tornará inevitable. Recordemos que con el *Orbis Pictus*, de 1658, Comenius da comienzo al uso pedagógico de las imágenes en la enseñanza infantil. Una de las ilustraciones más destacadas de la época (*cfr*. figura 1) exhibe al maestro iluminado por las luces astrales dando cuenta de una sospechosa representación que atravesará siglos.

Figura 1. Ilustración en *Orbis Pictus*
(Comenius J. A., 1658)

En una síntesis muy apretada podemos decir que en Argentina la tensión imagen-texto se vuelve muy ostensible en el campo de la enseñanza. Para dar solo algunos ejemplos, Dora Pastoriza de Etchevarne, desde el campo de una incipiente crítica literaria infantil, que aún permanecía muy apegada a la pedagogía (Fernández, 2014), postulaba en la década del 60 que la ilustración obtura en los niños la posibilidad de crear imágenes propias. Idea que perdura en el siglo XXI:

> Muchos docentes acostumbran leer mostrando alternativamente las ilustraciones del libro, cuando éste las tiene. De acuerdo con lo ya expresado acerca del valor de la imagen propia que se va generando en los

> niños al escuchar una narración, es fácil comprender por qué esto no resulta aconsejable.
> Cuando el docente comienza a leer, por ejemplo un cuento, como podría ser el caso de *La verdadera historia del Ratón Feroz*, de Graciela Montes, que empieza: «Había una vez un ratoncito de ojos redondos y bigotes cortitos (...)» Ya los niños habrán comenzado a «armar» sus propias imágenes. (...).[1]
>
> Las ilustraciones de (...) Elena Torres son muy sugerentes y expresivas. Lo más probable es que los niños «abandonen» sus propias imágenes ante la presentación de las del libro, que parecen ser las «imágenes oficiales» de la historia (...).[2]

Según esta legitimada cita oficial, la construcción mental de las propias imágenes se puede ver obturada por los dibujos exteriores. Se trata de una especie de oposición que vuelve a poner en cuestión la presencia de la imagen en la enseñanza. De alguna manera, esta dicotomía parece debatirse entre una lectura menos racional, aquella de los «iletrados» medievales, pegada a la imaginería sacra, que sería la catalogada como infantil, en comparación con otra adulta, letrada. De hecho, en el mercado editorial, que es como una especie de propietario de la educación argentina, persiste la idea de que a menor edad, más libros con imágenes y viceversa.

Estas arraigadas representaciones empiezan a caer aceleradamente a partir del acceso masivo e imparable de niños y adolescentes a la imagen móvil a través de Internet; lo cual cambia rotundamente los modos de leer. De hecho, la pregunta sobre quién lee mejor los signos del siglo XXI, si los adultos o los niños podría, poner en tensión las clásicas representaciones sobre la alfabetización.

Desde esta tendencia a la multimodalidad, nos interesa detenernos en el libro-álbum, un género que se instala con ímpetu a fines del siglo XX que se caracteriza, entre otros rasgos narratológicos y retóricos, porque la relación texto-imagen deja de ser transparente como si ésta renegara de su ancestral rol ilustrativo y reclamara un protagonismo mayor. Unas veces pretende ser llamada literatura aunque no esté acompañada de texto escrito; otras veces requiere una complementariedad dudosa con el texto; y otras hasta se anima a

[1] *Cfr*. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Secretaría de Educación, Subsecretaría de Educación *et al. Diseño curricular para la Educación Inicial. Niños de 4 y 5 años,* Ciudad de Buenos Aires: Secretaría de Educación, Dirección de Currícula, 2000, p. 337. (también disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ni_dc_4-y-5-anos_0.pdf>

[2] *Ibidem,* p. 338.

contradecir la legitimada palabra. Conocido como *Book Picture* y adherido a la literatura infantil, aunque con acentuados antecedentes en el *comic*, se edita precipitadamente en Europa donde, de inmediato, se le asigna un rol en el aprendizaje infantil lo cual da lugar a un portentoso auge de mercado. Nuevas y viejas editoriales compiten por volverlo un objeto cada vez más suntuoso al que solo se pueda acceder en papel. La interesante novedad es que, por primera vez, en la lucha entre los signos pedagógicos y los estéticos, parece ganar el arte. ¿A los niños habrá que enseñarles teoría literaria?

Pues bien, a pesar de esta compulsión de consumo, intentaremos mostrar el curioso viraje de lectura que produce el libro-álbum tratando de dejar de lado, al menos por el momento, las connotaciones mercantiles y pedagógicas pues podrían clausurar una mirada algo más expandida.

Libros-álbum

Empecemos con un álbum llamado *Finn Herman*, de Mats Letén y Hanne Bartholin (2009).

> — Finn Herman, cariñito, ¿quién tiene la sonrisa más adorable del mundo? Ahora mamá va a ir a la carnicería a comprarte algo rico para la cena.
> — ¿Qué pasa, cosita? ¿Quieres venir? No es buena idea, tesoro; la calle es un lugar muy peligroso para un cocodrilito…— le explicó la señora dándole unas palmaditas en la cabeza
> —Uy, no, no llores —dijo— sabes que no soporto verte tristón. Bueeeno, está bien, ven conmigo.

No hace falta ver la figura completa de los protagonistas para que el lector advierta el amor profesado a Finn Herman por parte de su dueña, la distinguida y rosada señora sonriente, tan confiable, en apariencia, que da miedo.

La voz engañosamente inocente de la señora, sumada a los diminutivos «cosita» y «cocodrilito» y a las «palmaditas en la cabeza» contrastarán con nuestro saber sobre la ferocidad de los cocodrilos. ¿El color rosa y la cercanía de bocas podrían empezar a inquietarnos? Esta escena, en la que las manos enguantadas acarician las fauces del perplejo cocodrilo se muestra dos veces en la doble página (*cfr*. figura 2) así que el *zoom* actúa como hiperbolización de un amor desbordante. El lector da vuelta la página y se encuentra con mascota y señora

Figura 2. ilustración de H. Bartholin en *Finn Herman* (Letén y Bartholin 2009)

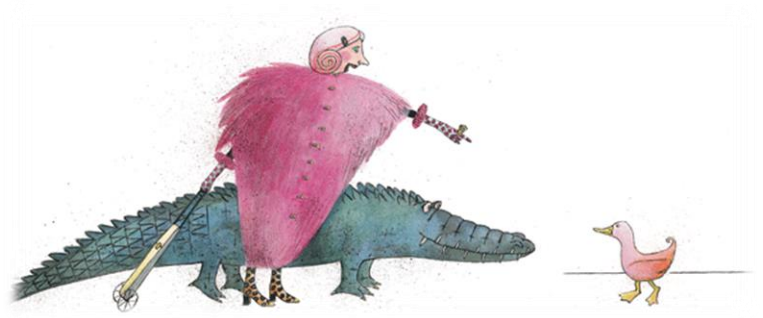


Figura 3. ilustración de H. Bartholin en *Finn Herman* (Letén y Bartholin 2009)

enfrentadas a un inofensivo pato (figura 3). Las palabras de la señora aristocrática son contundentes:

> —Ten mucho cuidado Finn Herman —le advirtió la señora—. Eso es un pato, y a los patos a veces les da por aletear y ponerse a decir «¡cua, cua!», y asustan muchísimo.

Hasta acá, a pesar de la sospecha creada por el oxímoron, la relación entre texto e imagen es de anclaje (Barthes 1988). La palabra ancla la ambigüedad de la imagen. Sin embargo, a la derecha falta un pedazo de hoja que fue cortada verticalmente. En la siguiente escena, el corte está a la izquierda así que, mientras nos preguntamos sobre la razón de la cortadura, vemos la cola del cocodrilo. Cerca del Ñam vuela una pluma de pato. Pero el acto por el cual el cocodrilo se come al pato está elidido (figura 4).

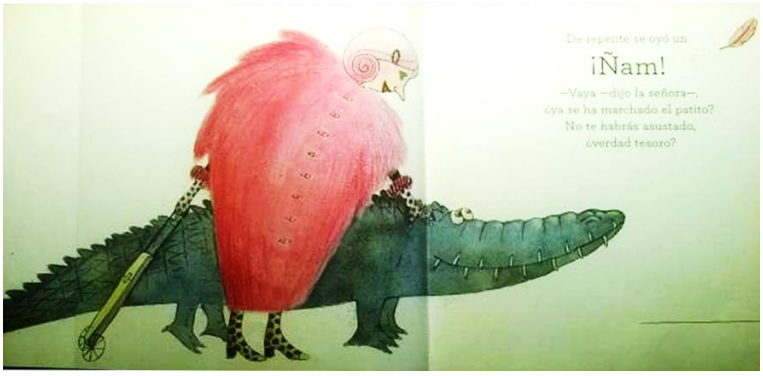


Figura 4. ilustración de H. Bartholin en *Finn Herman* (Letén y Bartholin 2009)

Ahora la relación entre el texto y la imagen pasa a ser de relevo (Barthes, 1988). El lector deberá desambiguar ese vínculo en busca de su hipótesis. Recordemos que el anclaje implica que la palabra controla los sentidos que podrían desprenderse de la imagen. Mientras en una relación de relevo uno y otro código se necesitan mutuamente para la interpretación.

La historia continúa como una retahíla pues al pato se irá sumando primero un gato, luego un perro, un niño, un elefante y el dueño del elefante. En todos los casos, los dos signos que se repiten, (el ÑAM y la página cortada) van sugiriendo la desaparición de cada víctima en las fauces del embustero cocodrilo.

La relación de relevo (Barthes, 1988) más clara, casi al final, muestra a la señora que ha invitado al dueño del elefante a su casa:

> —¿Le gustaría tomar una tacita de café? —preguntó la señora—.
> —Finn Herman y Betty podrían jugar un rato en el jardín mientras tanto.

Desde la ventana de esa misma escena vemos que el elefante rodea a Finn Herman con su trompa hasta casi ahorcarlo. Al lado los humanos discurren amablemente (figura 5).

La metonimia final da cuenta de que el voraz cocodrilo, protegido por la señora aristocrática ya no cabe más en el libro. Los contundentes cortes materiales y

Figura 5. ilustración de H. Bartholin en *Finn Herman* (Letén y Bartholin 2009)

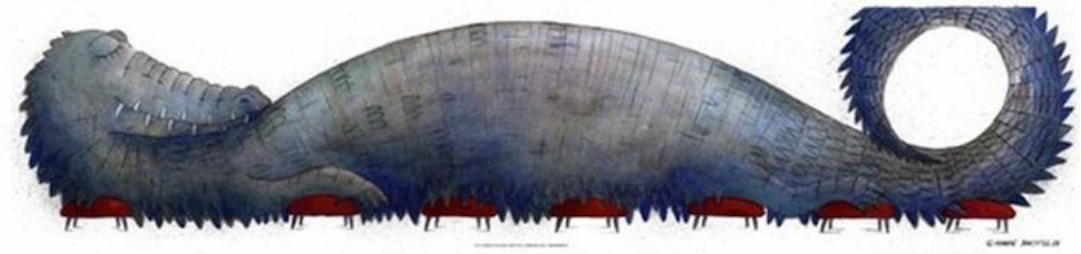


Figura 6. ilustración de H. Bartholin en *Finn Herman* (Letén y Bartholin 2009)

los pliegues de la doble página llevan al lector a desplegar ambas.

Estas sobrepasan, en gran magnitud el tamaño del libro. Esta acción le permite al lector presenciar el extravagante crecimiento de Finn Herman. El espanto del destinatario se disipa a través del humor que produce la página expandida como una invitación al juego (figura 6).

Si bien estamos leyendo desde esta clásica forma de adivinación que es la inferencia, una de las novedades es la manipulación estética del objeto libro. Una múltiple atención al texto, la imagen, la relación entre ambos códigos, la hoja cortada y los cambios en la tipografía nos vuelven hacedores de textos en cada corte de página. Levantar la cabeza, volver atrás, mirar hacia todos los ángulos y sin embargo perderse algo: no siempre en una primera lectura nos damos cuenta de que, a pesar de la gracia, el texto cuenta que el cocodrilo se come a los niños que le sacan la lengua pero también a quienes no se la sacan.

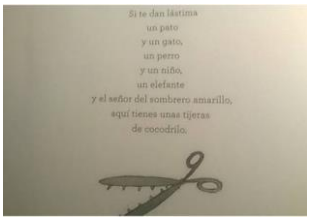


Figura 7. Viñeta en *Finn Herman* (Letén y Bartholin 2009)

Figura 8. Viñeta en *Finn Herman* (Letén y Bartholin 2009)

Este tópico clásico en la Literatura Infantil y Juvenil como es el de la devoración (Fernández, 2014) nos recuerda a la vieja Caperucita pues se presenta en esta historia tan arbitrariamente como en el cuento de Perrault: ¿qué hicieron los personajes para merecer tan atroz castigo?

Las viñetas finales proponen una deliberada intertextualidad en favor de aquellos lectores deseosos de rescatar a las víctimas de la panza del cocodrilo: «Si te dan lástima un pato y un gato, un perro y un niño un elefante y el señor del sombrero amarillo, aquí tienes unas tijeras de cocodrilo» (figura 7); «Y si te da lástima un cocodrilo llamado Finn Hermann aquí tienes una aguja de cocodrilo con hilo de cocodrilo Un saludo. Los ilustradores» (figura 8).

En sintonía con este tipo de lecturas, existe un subgénero, que llamaremos contra-abecedario cuyo objetivo es parodiar otro género: el clásico abecedario ilustrado usado en la enseñanza durante siglos; aquel que evita que el lector viaje a «regiones demasiado individuales» (Barthes 1988).

Edward Gorey fue uno de los primeros artistas que ofició una ruptura con este clásico instrumento pedagógico, a partir de crear, en 1962, un libro con trágicas imágenes que actualmente se edita como libro álbum para todo público (incluso para los niños), y que fuera traducido al español como *El Abecedario Macabro*.

La particularidad de esta extraña obra que Gorey no destinó a los niños, es que la figura que ilustra la letra no es ni un objeto ni una fruta, sino niños y niñas en situaciones hiperbólicamente trágicas que nos recuerdan a los personajes de Hans Christian Andersen.

En cada imagen letrada (ya no texto ilustrado) (*cfr*. figuras 9, 10 y 11) el lector advierte que las tenazas (Barthes, 1988) que deberían anclar el sentido no son suficientes. Como antítesis del estático abecedario tradicional, captamos una

Figura 9. A is for Amy who fell down the stairs /A es por Amy que cayó por las escaleras (Gorey 1963)

Figura 10. B is for Basil assaulted by bears / B es por Basil atacado por osos (Gorey 1963)

Figura 11. C is for Clara who wasted away / C es por Clara quien se consumió (Gorey 1963)

doble narratividad: la de cada cuadro que nos niega el motivo de tamaña desgracia y la del relato que enmarca las trágicas 26 muertes infantiles. Asumiendo su barthesiana tarea escrituraria, el lector emprenderá el trabajo de extraer algún tipo de conclusión respecto de los sospechosos accidentes, los hipotéticos culpables y la razón de la existencia de tan macabro texto. Además de superar el tabú acerca de la infancia como un territorio en el que no se habla de la infancia.

Como *El abecedario macabro*, de Gorey, existen libros-álbum que, además de resultar inciertos en su relación significante texto-imagen, nos obligan a levantar la cabeza una y otra vez para bucear el sentido durante y después de la lectura.

Tal es el caso del álbum sin palabras de Ángela Lago *De noche en la calle* (1999) que nos cuenta la historia de un niño que sostiene, en su hombro, una caja con tres frutas del color del semáforo, con la intención de venderlas entre los autos. Lo rodea un contexto en extremo urbano en el que su figura humana verde contrasta con el amarillo de precaución y el rojo de las personas que manejan los autos (figura 12). La primera fruta se escurre en las manos de un automovilista (figura13), la otra la comparte con un perro y la última se la come él. La imagen siguiente lo muestra robando en el interior de un auto ante gente espantada bestializada plásticamente mediante la técnica del expresionismo fauvista. El niño abre el paquete de cuyo interior sale la misma fruta que tenía al comienzo. Los lectores progresistas se mueren de pena ante un niño que tiene que robar para volver a comer, lo justifican. Sin embargo, como ha mostrado una reciente investigación empírica (Fernández 2006: 77-105), son muy pocos

Figura 12. Ilustración en *De noche en la calle* (Lago 1999)

Figura 13. Ilustración en *De noche en la calle* (Lago 1999)

Figura 14. Ilustración en *De noche en la calle* (Lago 1999)

los destinatarios que advierten que el niño ha sido víctima de robo en el tercer cuadro de la historia (figura 14).

Conclusiones

La idea de concebir la lectura como una escritura (Barthes 1987: 35) sumada a la concepción de la imagen como una cadena flotante de significados (Barthes, 1988:180-210) nos ha permitido un cruce retórico-semiótico cuya particularidad implicó otros modos de «levantar la cabeza». Leer el texto, leer la imagen y leer la relación entre ambos códigos prefigura un lector multimedial; si a este proceso le sumamos cierto desfasaje o desajuste entre el texto y los signos plásticos, el esfuerzo interpretativo es mayor. Tal es el caso de un género, como el libro álbum, que exige del lector nuevas formas de apropiación, que subvierten el orden canónico del ejercicio de lectura. No se trata de un libro que ilustra un texto sino de una relación compleja entre lenguajes. Como hemos visto, puede pasar que el dibujo contradiga la imagen, o que amplíe su sentido o que el color sea crucial en la significación de la trama; así pues:

> La producción de significado —proceso por el cual el sujeto ordena el mundo— requiere de una percepción desautomatizada. La metaficción, la intertextualidad, la abstracción, el surrealismo, junto al diálogo con diversos productos musicales, cinematográficos y plásticos, forman parte de esa compleja semiosis que requiere abandonar estereotipos y clichés en una búsqueda de seductora complejidad (Fernández 2014:43).

Gran parte del género libro-álbum, en su polisemia, construye un destinatario inteligente. Las gramáticas del diminutivo y las oraciones simples sumadas a los finales cerrados, las complacientes tramas y la transparencia entre el texto y la ilustración van siendo descartadas por los propios lectores infantiles hace 40

años, cuando ellos mismos empezaron a oponer resistencia hacia una lectura des-ideologizada, anodina. Los que cambiaron fueron los lectores. Ciertos libros-álbum (no todos) vinieron a saciar esa nueva necesidad infantil que rechazó, hace medio siglo, el producto libro con apariencia neutral característico de las editoriales multinacionales más vendedoras. Pero, a la vez, el niño es requerido como consumidor compulsivo. Las formas más habituales del poder lo acechan. Deberá nadar entre la duda y la sospecha. Quizás la forma de formar a nuestros niños tenga que cambiar en tal sentido. O quizás sean los niños los que empiecen a llenar a los adultos de interrogantes, como Peter y Wendy, Alicia, Hansel y Gretel, Pulgarcito y la misma Matilda o los personajes de Saki que pusieron en duda la confiabilidad de los adultos. En tal sentido, la edición de buenos libros está del lado de unos chicos que volverán a huir de la lectura toda vez que se sientan capturados.

Este trabajo es una versión de la ponencia presentada en las *I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica. Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios,* Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 15 y 16 de octubre de 2015

REFERENCIAS

BARTHES, Roland
(1987) "Escribir la lectura", en *El susurro del lenguaje,* Barcelona: Paidós, 39-43.
(1988) "Pragmática y retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*, México: Siglo XXI.
FERNÁNDEZ Mirta Gloria
2006. *¿Dónde está el niño que yo fui? Adolescencia, literatura e inclusión social*, Buenos Aires: Biblos.
2014 *Los devoradores de la infancia*, Buenos Aires: Biblos.
MENDENHALL Vance
1990 *Une introduction à l'analyse du discours argumentatif. Des savoirs et sovoir-faire fondamentaux*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

FUENTES

GOREY Edward
1963 "The Gashlycrumb Tinies", in *The Vinegar Works,* New York: Simon & Schuster (tr. esp. *Los pequeños macabros,* Barcelona/ Buenos Aires: Libros del Zorro Rojo, 2010)
LAGO Ángela
1999 *De noche en la calle*, Caracas: Ekaré.
LETÉN Mats y BARTHOLIN Hanne
(2009) *Finn Herman*. Barcelona-Madrid: Libros del Zorro Rojo.

NOTAS

[Nota]

La pragmática de la comunicación no verbal de Raphael

ESTRELLA FERNÁNDEZ JIMÉNEZ
Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla
Sevilla, España
✉

Resumen: Raphael ha sido y es uno de los cantantes más destacados de la historia de España. Es conocido mundialmente por la temática de sus canciones (el amor y el desamor), por su timbre de voz y por su singular manera de interpretar. Sobre esta última característica se centra este estudio: su comunicación no verbal. Perseguimos el objetivo de averiguar qué elementos hacen peculiar su manera de interpretar en los escenarios y dilucidar cómo esto ha ayudado a su conexión con el público a lo largo de su carrera tan dilatada. La metodología seguida es la observación de actuaciones en directo y el análisis de los elementos pertinentes para una definición estilística, así como la realización de una entrevista en profundidad al cantante. Además, hacemos una adaptación de los tres pilares de la retórica aristotélica de la comunicación y un amplio análisis de los componentes y patrones de la comunicación no verbal que propone Miles Patterson. Dada la inexistencia de estudios analíticos previos, presentamos una visión global que permitió detectar un «manierismo *raphaelista*» y un perenne intento de conexión con el público, claves del éxito del cantante a lo largo del tiempo, pese a las dificultades actuales de la industria discográfica.

Palabras clave: Cantante – Comunicación –Interpretación –Expresión.

[Note]

The Pragmatics of Raphael's Nonverbal Communication

Summary: Raphael has been, and is, one of the most outstanding singers in the history of Spain. He is known worldwide for the themes of his songs (love and heartbreak), for his voice and for his unique way of interpreting. This study focuses on this last feature: in his nonverbal communication. We pursue the goal of finding out which elements make his way of interpreting on the stage so peculiar and explain how this has helped his connection with the public throughout his long career. The methodology followed is the observation of live performances and the analysis of the relevant elements which can be extracted for a stylistic definition, as well as the realization of an in-depth interview with the singer. In addition, we make an adaptation of the three pillars of the Aristotelian rhetoric of communication and a broad analysis of the components and patterns of nonverbal communication proposed by Miles Patterson. Given the lack of previous analytical studies, we present a global vision that allowed to detect a "Raphaelist mannerism" and a perennial attempt to connect with the public, keys to the success of the singer over time, despite the current difficulties of the record industry.

Keywords: Singer –Communication – Interpretation – Expression

Mi meta es dejar huella, dejar huella de un estilo,
de una forma de hacer, de una forma de interpretar y que dentro
de cuarenta años se vuelva a hacer una película sobre mi vida,
sobre esos cuarenta años que aún me faltan por recorrer.
(Raphael, en *Rafael en Raphael*, Isasi 1975).

Introducción

Raphael es un cantante mundialmente conocido, con más de 55 años de carrera profesional[1] que cimienta su trabajo en el contenido de sus canciones, las características de su voz y la comunicación no verbal: la palabra, el paralenguaje y la kinésica (Poyatos 1994:194).

En este trabajo analizamos la comunicación no verbal. Tomamos la carrera general del artista sin detenernos en cada una de las etapas que componen la trayectoria interpretativa. Comenzó en los años sesenta con una manera de hacer más lírica, posteriormente comenzó a despuntar haciendo incluso coreografías, hasta que en la década de los ochenta y noventa dio paso al histrionismo más característico de Raphael. Un trasplante de hígado a los 60 años constituyó un punto de inflexión en su manera de actuar[2] volviéndola más «calma».

Dedicamos el artículo al abordaje de lo no verbal ya que «No se "ve" lo mismo cuando se oye; no se "oye" lo mismo cuando se ve» (Chion 1990 (1993):11). Y en el caso de Raphael es capital su gestualidad, su quinésica y su proxémica para transmitir sus canciones.[3] El tema es relevante para los estudios de comunicación e interpretación, puesto que arroja luz sobre la importancia que

[1] Con un museo dedicado a él en su lugar de nacimiento, Linares (Provincia de Jaén, Andalucía).

[2]«—Estrella: ¿Qué diferencia la expresión del Raphael de ahora al de hace 30 años? —Raphael: Estoy mucho más sereno, más mandando, pero mandando bien, sin exageraciones» (Raphael 2016).

[3]«—Estrella: ¿Qué peso tiene la comunicación no verbal en Raphael? Teniendo en cuenta que en una entrevista del año pasado [2015] dijiste "Yo no canto con mímica, canto interpretando lo que digo. Si me ataran las manos no sabría cantar, no sabría expresar". —Raphael: Yo creo que tiene un peso enorme, enorme, enorme. Porque no es lo mismo un Raphael escuchado simplemente que viéndolo, para nada. Creo que es muy complementario el uno del otro, pero es muy necesario sobre todo el verlo, muy necesario. Lo de atarme las manos, sí, es una exageración, pero es eso. Fíjate que yo no he podido nunca tocar un instrumento y lo he intentado cuando era jovencillo, tocar por lo menos la guitarra… No puedo, en cuanto me ponen un instrumento en las manos y voy a cantar, no. O hago una cosa o hago otra. Las dos cosas a la vez no puedo» (Raphael 2016).

lo no verbal tiene en el mundo del espectáculo, en el pasado y más aún en la actualidad. Parecía que la industria discográfica había centrado todo su potencial en la venta de discos, pero la disminución de las mismas con la aparición de las descargas ilegales, las actuaciones en directo han vuelto a poner en valor la conexión de los cantantes con su auditorio. Sin embargo la conexión de Raphael con el público no ha cesado ni durante la época de grandes ventas, ni actualmente con la revalorización de los conciertos. Lo que analizamos en este artículo,[4] es justamente esa conexión, tanto en los conciertos en directo, como en el intento de superar la frialdad del medio televisivo. La frialdad de la «reproductividad telemática» (Brea 2009:4). Se está revalorizando el directo en una sociedad hipertrofiada con la comunicación en red y mediada.

En la actualidad existen libros que abordan la figura de Raphael de manera divulgativa, a modo de memorias, autobiografías (*¿Y mañana qué?*, 1998) o descripción de momentos trascendentales en la vida del cantante (*Quiero vivir*, 2005). Los estudios académicos son escasos, "Raphael is different 'cancion melodic' under late Francoism" (2013) de Daniel Party; "Raphael and Spanish Popular Song: A master entertainer and/or music for maids" (2012) y "At the crossroads of tradition and modernity: Raphael and the cultural politics of popular music in Spain" (2013) ambos de Duncan Wheeler. Son trabajos centrados en el impacto que supuso la figura de Raphael durante la Transición española, mencionando ciertamente su característica gestualidad, pero sin profundizar en ella.

Los estudios sobre comunicación no verbal sí son más prolíficos, podemos mencionar entre otros, *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción* (Poyatos 1994); *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno* (Knapp1980); *El rostro de las emociones. Signos que revelan significado más allá de las palabras* (Ekman 2012) o el trabajo que usamos para el análisis: *Más que palabras: el poder de la comunicación no verbal* (Patterson 2011).[5]

[4] Otros muchos cantantes han seguido con conexión, pero vemos en este artista, Raphael, un paradigma de conexión —más allá de la voz y las letras—, en la interpretación.

[5] Usamos este último modelo puesto que lo encontramos funcional, práctico y bien esquematizado, con lo cual es pertinente a los objetivos del artículo. Remitiremos esporádicamente a Knapp puesto que en la obra citada hace una síntesis de los estudios sobre comunicación no verbal desde la perspectiva más sociológica. Su análisis es más pormenorizado por eso lo incluimos dentro del de Patterson que actuará como marco contenedor

Metodología

La metodología seguida en este estudio ha sido la observación de actuaciones del cantante retransmitidas por televisión y disponibles en internet, la asistencia a un concierto, así como el análisis bibliográfico de publicaciones e investigaciones atingentes al tema estudiado. Se han revisado también múltiples entrevistas televisivas y radiofónicas realizadas a Raphael. En estas declaraciones se tiene en consideración la subjetividad pretendida o no del protagonista: son opiniones, pero ayudan a entender mejor nuestro objeto de estudio. Además, se procedió a realizar una entrevista en profundidad al intérprete.[6] De manera que se trata de una metodología cualitativa basada en la observación.

Destacamos que varias cuestiones que aquí se van a mostrar son aplicables a otros cantantes o grupos musicales, ya que como ha de tenerse presente, es la simbiosis entre la comunicación verbal y no verbal lo que define a cada persona y no los elementos aislados.

El corpus a analizar en esta investigación va desde la nomenclatura elegida por el artista, la comunicación no verbal en sus inicios y en la actualidad. Como la observación activa y directa en conciertos ha sido limitada, basamos nuestro corpus en la observación de un volumen importante de actuaciones grabadas de conciertos y de galas televisivas, disponibles en internet. Por razón de ser un trabajo globalizador no se cuenta con un corpus concreto ya que el análisis pretende que sea útil en cualquier situación de actuación en directo del cantante. Pero encontramos en uno de sus últimos trabajos, *Sinphónico*, todos los elementos que aquí se explican puesto que se trata de un trabajo recopilatorio de toda su carrera (hasta 2016). Quedan descartados pues, el análisis de los videoclips promocionales y el análisis de la comunicación no verbal en películas.

Partimos de la hipótesis de que hay una apreciación generalizada de la importancia de la comunicación no verbal en Raphael, pero no suficientemente analizada. Con este artículo evidenciamos que esa importancia está fundamentada y que no es un tema meramente baladí o jocoso como suele considerarse. Los movimientos rompedores e histriónicos le han aportado, y aportan, seguidores fieles en el transcurso de los años gracias al empeño de

[6]La entrevista se produjo el 20 de septiembre de 2016, vía telefónica y fue grabada. Funcionalmente serán transcritos algunos fragmentos de la misma para matizar cuestiones puntuales.

conexión y transmisión. La comunicación no verbal ha contribuido junto a su voz al éxito y a ser su seña de identidad.

Análisis preliminar

Presencia de lo no verbal en su nombre

Lo primero que debemos tener en consideración para analizar la pragmática de la comunicación de Raphael es su propio nombre artístico. Raphael con «ph» responde a la aspiración del cantante a ser conocido sin necesidad de su apellido, Martos. Su nombre completo es Miguel Rafael Martos Sánchez. La idea de reemplazar la «f» por la «ph» devino al reparar en el nombre de la discográfica Philips cambio que podría otorgarle a su nombre una pronunciación internacional. Tras discutirlo con su mánager, Francisco Gordillo, decidieron usar ese nombre «Raphael».

Es decir, la técnica de creación de un nombre para una marca, *naming*, resultó ser muy efectiva. «El nombre es síntesis, reflexión, estrategia, núcleo, precisión, conclusión» (Beltrán 2011:151). Así, Rafael Martos pasa a denominarse Raphael creando una diferenciación y una imagen de marca personal. Imagen visual, ya que suena igual que su nombre original. El uso de la «ph» lo acompaña desde entonces. De hecho, una de sus recientes giras ha sido llamada «*Sinphónico*», al sustituir la *f* por *ph*, una vez más marcó —señaló con signos distintivos—una palabra para que fuera representativa de él.

Polémica del anti-crooner

Al estudiar la comunicación no verbal de Raphael es inevitable hacer alusión a las controversias sobre su manera de actuar, sin precedentes masculinos en España y menos, durante la dictadura franquista. Calificativos como amanerado, afeminado o ambiguo[7] han rodeado siempre al cantante, sobre todo durante los primeros años de su carrera. Es un tema insoslayable en esta investigación,

[7] Relacionando la interpretación de Raphael con la semiótica teatral encontramos que «En el dominio del arte, y en especial del arte teatral, la polivalencia y la ambigüedad semiológicas son fenómenos completamente habituales, inevitables y, hasta en cierto punto, deseables. Es evidente que los signos teatrales son algo bien diferentes de las señales de tráfico: no se puede exigir ni desear que aquellos sean unívocos. Pretender que el arte teatral se reduzca a una transmisión de informaciones sin equívocos supondría empobrecerlo notablemente» (Kowzan 1997:160). Encontramos así, algo que siempre se ha usado de manera peyorativa hacia su persona, resulta práctico a nivel expresivo, al menos en su caso.

ya que tiene relación directa con la comunicación no verbal. Rescatamos un diálogo mantenido en 1984 entre Raphael y el presentador mexicano de televisión Ricardo Rocha.[8] El diálogo viene a colación de que para Raphael era más difícil conseguir que un hombre se levantara y le gritara «bravo» a que lo hiciera una mujer.

> —Ricardo Rocha: De esto que usted dice se desprenden dos preguntas. Primero, más que pregunta es una apreciación. Usted me dirá si está de acuerdo: yo siento que usted fue el primer artista que jugó con esa versatilidad, o llamémosle con ese juego sensual, y hablo de sensual en el mayor o en el más amplio de los sentidos. Jugó con ese juego, no sé, de la bisexualidad, de poder impactar igual a los hombres que a las mujeres. Poder jugar, poder coquetear, de poder crear en el auditorio ese estado de incertidumbre. Incertidumbre en cuanto al juego que usted está proponiendo al espectador. No incertidumbre en cuanto a calidad del artista. Pero sí incertidumbre respecto a ese juego. […] Ahora hay muchos que lo hacen.
>
> —Raphael: Yo no sé eso que me dices, es decir, es algo nuevo… Yo no me he fijado nunca en esas cosas, no es mi propósito, no salgo a jugar. Salgo a trabajar, a matarme. No he jugado nunca con esas cosas. Si una persona es sexy o no lo es creo que también es de nacimiento, no tiene ni que moverse así ni andar *asao*, es o no es. Nunca he salido a jugar con la gente ni a usar esas cosas, no me interesa, no es mi onda.
>
> —Ricardo: Pero lo que es cierto y usted tiene que reconocer, es que por ejemplo, los ademanes, los gestos de Raphael son absolutamente distintos a los que emplearía, o bien una cantante mujer, o bien un cantante hombre.
>
> —Raphael: Totalmente de acuerdo, si cuando yo salí… pero yo soy así. O sea, yo no estudio nada ni preparo nada. Yo soy así. Igual que canto, hablo. Soy andaluz, tremendamente latino, tremendamente latino. De todas maneras, cuando yo salí, los cantantes que se llamaban *crooners* entonces, cantaban muy tiesos para que la gente bailara y la gente bailaba. Y entonces cuando yo salí, que yo tenía 14 años, dije: "conmigo no baila ni mi padre, qué bailen ni qué bailen. Que bailen en su casa con el disco, pero ¿Conmigo delante van a bailar? Pues que poca importancia me dan ¿no?" Entonces sí, la verdad es que fui el primer artista hombre, que levantó la mano, eso desde luego. Ahora la levantan todos. Pero es que yo no sé

[8] Puede verse la entrevista a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=83v6ilFQocc> (consultado 18/09/ 2016).

> meterme las manos en los bolsillos. Yo hablo con la voz, con los ojos y con las manos, yo no puedo estarme atado. Yo no sabría cantar así. No puedo. A mí me gustaría tener seis manos, no dos. Sí, indudablemente en eso tienes razón: para bien o para mal, fui el primer artista hombre que levantó las manos cantando. Al decir levantarlas quiero decir moverlas.

Fue el primer artista hombre que levantó las manos y giró las muñecas sin declararse homosexual, puesto que en España años antes ya era famoso Miguel de Molina, cantante de copla que tuvo que exiliarse precisamente por su condición sexual.

En el momento que Raphael cobra popularidad era difícil encajarlo dentro de los estilos dominantes en esa época: no era yeyé (Concha Velasco), no era en su totalidad música ligera (El Dúo Dinámico), ni respondía a los estándares de los cantantes solistas que lo precedían (Manolo Escobar). No ubicarlo en ningún estilo concreto y su manera de expresar en el escenario hacía~~n~~ que

> Los críticos a menudo usan la palabra «amanerado» junto con «afeminado» para sugerir la deficiente masculinidad de Raphael y cuestionar su supuesta heterosexualidad. (…). La obsesión por la sexualidad de Raphael es un síntoma de una paranoia que surgió bajo el tardo franquismo respecto a masculinidades débiles, afeminamiento y homosexualidad (Party 2013:10, la traducción es propia).

Si además Raphael interpretaba, e interpreta, canciones como *Digan lo que digan*[9] (1967) o *Qué sabe nadie* (1981), las posibles lecturas autobiográficas del contenido de esas canciones, fomentaban los comentarios.

Durante una actuación en 1994, en el Teatro Apolo de Barcelona, Raphael sufrió un accidente al tocar un cable de iluminación que estaba entorno al escenario. Tras caer fulminado por la descarga eléctrica y recuperarse del paro cardíaco sufrido durante unos instantes, como secuela inmediata el brazo izquierdo se le quedó paralizado. Prosiguió con el espectáculo diciendo antes lo siguiente: «Miren por donde, sin querer, voy a complacer a mucha audiencia que no

[9]«Cabe destacar que, después de la muerte de Franco, *Digan lo que digan* se convirtió en un himno gay y Raphael mismo se recuperó como un icono para las comunidades homosexuales en España y en toda América Latina» (Party 2013:12 la traducción es propia).

quiere que yo levante[10] las manos. Esta no la voy a poder mover por un tiempo, que supongo que será esta noche nada más». Desprendiéndose de esto la importancia que le ha dado siempre al directo, a estar delante del público.

Pese a las críticas recibidas durante los inicios de su carrera, Raphael siguió actuando así ya que, según él, como afirmaba en la entrevista realizada por Susanna Griso en el programa de televisión *Dos días y una noche* (Antena 3, 2016), «Yo tengo una forma de hacer, y esa forma de hacer la llevo a cabo y a la gente le gusta mucho. Porque si no, hace muchos años esta historia se hubiera acabado ¿no?». Ha seguido cantando, como ya dijo en el extracto de la entrevista con Ricardo Rocha, con la voz, con los ojos y con las manos.

«Después de su éxito en México, incluso hubo concurso de talentos en el cual los cantantes locales que intentarían encontrar la fama por la imitación del *Niño de Linares* (Wheeler 2013:56, la traducción es propia). De hecho, si observamos la actuación conjunta de Raphael con Manolo Escobar en el programa televisivo de la Navidad de 2003 (Televisión Española), podemos ver y comparar cómo a pesar del paso de los años, los estilos de ambos cantantes siguen fieles a ellos mismos y a la vez diferentes entre el uno y el otro, pese a que ambos cantan la misma canción, en este caso un villancico. Escobar permanece más estático (tenía más edad) moviendo los brazos solo en momentos puntuales, mientras que los movimientos y recorridos de Raphael por el escenario son cualitativa y cuantitativamente más variados.[11] Raphael se mueve, interpreta y actúa incluso grabando los discos, sin público delante.

La controversia, como expresan en la citada entrevista de 1984, sobre lo «no macho» de la interpretación de Raphael es algo que durante años ha sido comentado, pero no ha de eclipsar todo lo que la comunicación no verbal del cantante tiene de peculiar y exitoso. De hecho, podríamos considerarlo como un tema desfasado y caduco, de debate fuera del ámbito académico.

Otra diferencia fundamental que encontramos en Raphael con el resto de cantantes es la comunicación no verbal del público que va a verlo actuar. El 3 de noviembre de 1965, con 22 años, Raphael convenció a su representante para

[10] El audio no es limpio debido a la antigüedad de la filmación. Estas imágenes han sido consultadas mediante el programa de Canal Sur Televisión *Rafael Martos. Rafael* realizado en 2008 y que puede visionarse a través del siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=imDBek6FqdY> (consultado 6/10/2016).

[11] Puede verse la actuación citada mediante este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=wpH31qqVz7M> (consultado 17/10/2016).

que pudiera cantar durante tres horas y que el público estuviera sentado. Hasta esa fecha el público que asistía a un concierto de un cantante pop o de música ligera iba a bailar. Retomando el concepto de *crooners*, este tipo de cantantes actuaban y el público bailaba. La citada actuación, que tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, tuvo éxito y desde ese momento el público de Raphael va a verlo sentado. Esto no excluye que puntualmente baile, pero baila manteniendo cierto orden y volviendo a la butaca asignada.[12]

Del pathos aristotélico al «manierismo raphaelista»

Según Aristóteles (*La retórica*), los tres elementos básicos de la persuasión son el *logos*, el *ethos* y el *pathos*. El *logos* es el contenido del discurso, en nuestro caso estudiado hace referencia a las letras de las canciones.[13] El *ethos* corresponde al nivel de confianza o reputación que el auditorio le otorga al orador, en este caso, Raphael. El *pathos* es la pasión con la que el discurso se transmite, la conexión emocional. El *pathos* es lo que caracteriza más a Raphael. Su público, moldeado durante décadas conoce el *logos*, y si se trata del lanzamiento de un disco nuevo, tardará poco en aprender y memorizar la letra de las canciones ya que es un público fiel; el *ethos* es positivo puesto que es un cantante reputado entre sus seguidores; y el *pathos* es la clave en el éxito de Raphael, su manera de expresar.

Atendiendo al significado originario de Aristóteles, *phatein* que en griego significa «sentir» sea positiva o negativamente, consideramos que el patetismo en la interpretación de Raphael está muy presente. Utilizamos la categoría «patético» como próxima a «empático» y no como peyorativamente se ha distorsionado el significado de la palabra. Aun así, el significado actual de «patético"» es el siguiente: «Del latín tardío *pathetĭcus,* y este del griego

[12]«—Estrella: Tu público tiene también una comunicación no verbal genuina. En un concierto tuyo pese a haber miles de personas, todos están digamos, ordenados, aunque se levanten a bailar puntualmente, permanecen en sus sillas. —Raphael: Sí, creo que todo eso, creo ¿eh? no lo puedo asegurar, todo eso viene porque la gente sabe lo que a mí me gusta […] Parecía que ellos sabían que a mí me gustaba el orden, dentro del desorden, el orden. Estas cosas te las digo muy con la boca pequeña porque no estoy seguro, pero presiento que es por eso. (…). Y ya la gente va entendiendo cómo eres y cómo te gustan que transcurran las cosas. Por eso la gente creo que colabora conmigo en ese sentido. —Estrella: incluso la vestimenta de la gente en tus conciertos es como de ir arreglada. —Raphael: sí, sí, bien vestida y en *Sinphónico* más. En *Sinphónico* ha sido un paso más adelante todavía. La gente es muy inteligente, se fija en todo y va cogiendo [tomando] las cosas que presienten que a ti te gustan» (Raphael 2016).

[13]«El texto sería solo uno de los elementos de la representación, el menos importante quizá» (Ubersfeld 1977 (1989):14).

παθητικός *pathētikós*. Que es capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía» (*Diccionario de la Real Academia Española*). La vehemencia[14] en la interpretación de Raphael es indiscutible y esto lo ha conseguido y sigue consiguiendo gracias a su gestualidad, «gesticular resulta clave para la producción del discurso» (Patterson 2011:118). Sus actuaciones, maneras de hacer, son muy teatrales: «Efectista, exagerado y deseoso de llamar la atención» (*DRAE*). Ha de llamar la atención para mantener a los espectadores interesados en mirarlo durante las más de dos horas y media de concierto. La clave está en la interpretación de las canciones consiguiendo implicar al público.

> Yo me meto en la letra totalmente y, aunque segundos antes haya dicho que te quiero mucho, puedo decir a los tres segundos que te odio más que a nada en el mundo, si la letra lo dice, porque yo me he metido en ese papel (Raphael 2016).[15]

Esta vehemencia queda demostrada si seguimos el consejo de Flora Davis (2000:12) y quitamos el sonido de la televisión. Si vemos una grabación de alguna actuación de Raphael en concierto y quitamos el sonido, los seguidores del artista podrían incluso adivinar de qué canción, de los varios centenares que tiene, se trata. «Una señal eficiente —clara, rápida y universal—informará a los demás de lo que la persona emocionada está sintiendo» (Ekman 2012:267).

> Estoy completamente seguro de que desde siempre llevo un actor dentro de mí. Y que ese actor sólo puedo expresarme por medio de mis canciones. Para poder realizarme como actor no tuve otro camino que el de cantar. Mi única salida – la única manera de dejar salir al artista que llevo dentro – era, es y ha de serlo siempre la voz. Pero la voz como instrumento para provocar otras muchas maneras de expresión (Raphael y Gil 1998 cit. en Wheeler 2013: 61).

[14]«Que tiene una fuerza impetuosa. Un discurso vehemente. Ardiente y lleno de pasión. Dicho de una persona: Que obra de forma irreflexiva, dejándose llevar por los impulsos» (*DRAE*).

[15] En respuesta a la pregunta: «—Estrella: Tu repertorio ha retratado todos los estados emocionales del enamoramiento, el antes, el después, el durante, el casi, ahora sí, ahora no… En un concierto pasas de *Hablemos del amor* a *Estuve enamorado* y seguidamente *Cuando tú no estás*. ¿Cómo lo haces?»

El *pathos*, como decíamos, traducido en vehemencia podemos extrapolarlo al concepto artístico de «manierismo» ya que al igual de los pintores manieristas, en su trayectoria ha sido y es importante: «La búsqueda de la pose y el efecto. […] Estimular al espectador para arrancarlo de su indiferencia» (Dubois 1979 (1980): 63) o sea, no dejar indiferente, bien siendo rechazado, bien siendo admirado. Asimismo, el manierismo está asociado a un momento de transición de estilos artísticos entre el clasicismo y el barroco, pudiendo con esto equiparar la Transición del régimen franquista a la democracia en España. Su manera original de efectuar sus actuaciones es la que marca un estilo, una manera, que se ha mantenido a lo largo de los años. Este manierismo está compuesto por las siguientes maneras de hacer que analizamos.

Análisis de la comunicación no verbal

Para analizar los componentes y los patrones de la comunicación no verbal de Raphael seguimos las pautas ofrecidas por Patterson (2011:40-58) ya que nos ayudan a hacer un planteamiento completo, práctico y fácil de ejemplificar.

Sustentamos el análisis basándonos en las teorías mostradas en el trabajo de Patterson ya que es más reciente que otros y corrige alguno de los equívocos repetidos en la comunicación no verbal, como por ejemplo haberla llamado «lenguaje» no verbal. Ya que no siempre responde a un único significado. También trata la comunicación no verbal aunando todos los componentes. Obviamente, los subdivide pero tiene en consideración que la unión de todos es lo que hace relevante a la comunicación no verbal. La considera un «sistema coordinado que favorece el logro de objetivos interpersonales y adaptativos» (Patterson 2011:14). Tampoco se limita a los análisis interpersonales y presta atención a los nuevos medios de comunicación como la televisión e internet, medios que en la sociedad actual y en este artículo tienen presencia. Hace hincapié en lo interpersonal y lo que aquí tratamos, finalmente, es intercambio entre personas. La obra con la que trabajamos en este artículo no se circunscribe solo al cuerpo de la persona, también hace llamadas de atención al entorno que funcionalmente destacaremos en el análisis.

Este autor considera la comunicación no verbal como: «el envío y/o recepción de información e influencia a través del entorno físico, la apariencia física y la conducta no verbal» (Patterson 2011: 19). Consideramos que la «influencia» es capital cuando se estudia temas artísticos.

Patterson sostiene que la comunicación no verbal es cognitivamente eficiente y esto refuerza nuestro punto de partida. «Se sabe» que la comunicación no verbal en Raphael es importante, no supone un gran esfuerzo mental percatarse, se es consciente, lo cual no quita que sea eficiente, que es lo que aquí exponemos. Eficiencia en la conexión con el público. La eficacia se demuestra al comprobar que las entradas a sus conciertos se agotan rápidamente.

Este autor también destaca que la comunicación no verbal se centra en el aquí y ahora. Los elementos que destacamos a continuación los mencionamos debido a que, aunque en origen se hayan producido de manera espontánea —y muchos pueden seguir siéndolos—en general, ya forman parte del repertorio del artista de modo que pueden ser analizados con cierta seguridad.

Pese a que vamos a descomponer los elementos, ha de tenerse presente que el sistema no verbal funciona de manera conjunta y no de manera independiente: «el efecto global es mayor que la suma de las partes» (Patterson 2011: 14). Matizamos, si es pertinente, la diferencia si se trata de gala televisiva o actuación en concierto. La interpretación en cine queda descartada de este estudio, como anteriormente hemos señalado, ya que se rige por otras normas de actuación. El siguiente análisis se realizó teniendo en consideración que «Algunas señales no verbales son muy específicas y otras más generales. Algunas tienen la intención de comunicar, otras son meramente expresivas» (Knapp 1980 (1995):17).

Características fijas

Como su nombre indica, son las características que no son alteradas, pueden sufrir pequeñas modificaciones pero permanecen bajo unas pautas concretas.

- El diseño y la disposición del espacio. Esta característica es la que más se parece al resto de cantantes. Los escenarios se diseñan de manera que el espectador quede lo más satisfecho posible. El cantante suele ubicarse en el centro del escenario, estando este más elevado que la visión del público (de platea o patio de butacas). Los músicos se sitúan detrás del intérprete en un segundo plano y con una luz más tenue para que la atención se centre en el cantante. Sí difiere, como mencionábamos con anterioridad, la disposición del público respecto a la mayoría de otros conciertos. Aun actuando en recintos que en principio no son para recitales musicales, se colocan sillas para que el público tome asiento.

- La apariencia física. Las características físicas se refieren a «cosas que se mantienen relativamente sin cambio durante el periodo de interacción» (Knapp 1980 (1995):24). Raphael mide en torno a 1.70 m de altura, en la actualidad lleva el pelo relativamente corto de color castaño oscuro, rostro afeitado y mantiene un peso saludable. Pero lo más emblemático en él es su atuendo para actuar, como señalan diversos autores: «El hombre siempre ha aprovechado su vestimenta y apariencia para manifestar quién es» (Davis 2000: 231); Knapp (1980 (1995):169) habla de las diversas funciones que la vestimenta puede cumplir: decoración, protección, atracción sexual, autoafirmación, autonegación, ocultamiento, identificación grupal y exhibición de estatus o rol, las que tienen más peso en Raphael consideramos que son las de autoafirmación y exhibición del rol. Uno de los aspectos no verbales más característicos en Raphael es su vestimenta negra.[16] Suele comenzar las actuaciones con chaqueta y corbata. En la primera canción se afloja la corbata para, conforme avanza el repertorio, desatársela por completo. Luego se quita la chaqueta y posteriormente la corbata que aún colgaba al cuello hasta quedarse en camisa. En las galas televisivas suele ir con ropa oscura pero no necesariamente en su totalidad: camisa blanca y corbata oscura: clásica azul marino y pequeños lunares blancos, o de otro color, pero lisa.

Este hecho, ir de negro, le otorga austeridad y centra la atención en sus movimientos, sus manos y su cara.[17] Además, esta vestimenta concede a su imagen una atemporalidad que hace que al ver grabaciones de sus conciertos no parezcan desfasadas, ya que la vestimenta del varón suele sufrir solo pequeñas variaciones. Asimismo, su pose con la chaqueta al hombro en la película *Cuando tú no estás* lo convirtió en icono de moda masculina juvenil en la década de los sesenta (Wheeler 2012: 22).Por otro lado, y aunque no esté relacionado con su imagen particular, sí forma parte de las actuaciones, —siempre y cuando las características del recito lo permitan—las luces del

[16]Esto surge de un hecho fortuito. La primera vez que el artista fue a actuar a México no aparecieron sus maletas con las que viajaba. Para solucionar el problema buscaron camisa y pantalón negro como atuendo. Como esa noche triunfó, a partir de entonces decidió usar camisa, cinturón (con o sin adornos rematados con tachuelas), pantalón y zapatos negros para sus conciertos.

[17]«—Estrella: Vestir de negro en los conciertos te ha valido mucho para tu comunicación no verbal porque centra la atención en tus manos y en tu cara. —Raphael: Bueno, eso creo yo, sí. Claro, al no ir vestido de colorines ni de otra forma, pues el negro es una cosa más austera y la gente se fija más en las manos y en la cara, sí» (Raphael 2016).

escenario también transmiten significados, (por ejemplo, tonos azules y tenebrosos denotan tristeza y luces rojizas transmiten enfado), esto ayuda al público de manera inconsciente a conectarse con él.

Las conductas dinámicas

Las conductas fijas sirven para anclar y funcionan como contexto de las conductas dinámicas que a continuación se muestran. Estas sí son modificadas a menudo.

- La distancia y orientación. Este apartado en el trabajo de Patterson (2011) está más encaminado a las relaciones interpersonales, aun así podemos hacer el paralelismo. La distancia de Raphael al público dependerá de las condiciones arquitectónicas del escenario o del plató. Puede moverse hacia el límite del escenario para acercarse más al público en algún momento de la canción, para saludar o recibir aplausos. Además, en programas de televisión son recurrentes los primeros planos del artista, que implican más al telespectador (como explicamos seguidamente). La orientación es de cara al público, aunque en momentos puntuales puede darle la espalda, o incluso abandonar el escenario como es habitual, para luego reaparecer.

- La conducta visual. Una vez más, debemos hacer una distinción entre la comunicación no verbal de Raphael durante un concierto y una gala televisiva puesto que la distancia del interlocutor, en nuestro caso, el público, condiciona la mirada del emisor (Knapp1980 (1995):269). Durante los conciertos la mirada de Raphael se dirige a un punto concreto y a la vez a ninguno en particular, puesto que se dirige a los espectadores que han acudido al concierto y tampoco puede ver mucho más allá de lo que el resplandor de los focos le permite. Ocurre diferente en las galas de televisión. En esta ocasión el cantante se dirige a los espectadores que están viéndolo desde sus casas a través de la televisión y él pretende traspasar el plató.

> Tanto si se trata de palabras de amor o de una amenaza, una mirada directa aumenta el impacto de la comunicación. Por supuesto, en ocasiones, el mensaje es completamente no verbal y cuando una mirada directa forma parte de él, es todavía más intenso (Patterson 2011: 46).

Puede verse cómo el artista durante las galas tiene muy presente a las cámaras de televisión y dirige a ellas sus miradas.

> Yo aunque esté en televisión, y haya público, yo estoy trabajando para los millones que están en sus casas. Porque en el estudio hay 300 personas y fuera hay 3 millones. Tú no puedes trabajar para el estudio, tienes que trabajar para el espectador (Raphael 2016).[18]

Es decir, la «oculésica», contacto ocular con las cámaras de televisión (Rulicki y Cherny2011:36-37), tiene un papel relevante en el pragmatismo comunicacional del cantante y ayuda semióticamente a transmitir mejor el mensaje, la historia que está contando. Esto, junto a toda su comunicación no verbal, ayuda a disminuir e intentar eliminar el «enfriamiento del aura» (Brea 2009:6) que la retransmisión televisiva contiene. Una de las canciones en la que mejor se muestra esto es *Como yo te amo* donde a cada «yo» corresponde un cambio de mirada y consecuentemente de plano, de hecho, «el tema que se trata y/o la tarea que se tiene entre manos afectarán la cantidad de la mirada» (Knapp1980 (1995):272), en este caso, el *logos* de la canción, la letra, requiere de un mayor énfasis en la mirada, que interpela al espectador.

- La expresión facial. «De todas las zonas del cuerpo, el rostro es la que parece provocar la mejor retroalimentación externa e interna, lo que facilita la adaptación a una gran variedad de reglas de expresiones faciales» (Knapp 1980 (1995:252). O dicho de otro modo, «El rostro es la fuente más importante de la información no verbal» (Patterson 2011:47). Las expresiones faciales[19] al igual que las corporales a lo largo de la carrera de Raphael han sido juzgadas como exageradas, por ejemplo, abrir mucho los ojos, «Las expresiones faciales también enfatizan y matizan el contenido del mensaje» (Patterson 2011:48). De hecho, independientemente de la temática de la canción que haya interpretado (triste o alegre), en el momento de los aplausos aparece su sonrisa[20] que ayuda

[18] Respuesta a «—Estrella: Cuando haces galas en televisión, […] es patente que miras muy fijamente al objetivo de la cámara, es decir, a los telespectadores además de a los espectadores del plató».

[19]«—Estrella: ¿Qué rasgo físico o externo tuyo crees que es el más identificativo? —Raphael: Yo creo que cuando me río. Creo, creo… porque siempre hay repercusión cuando me río. Noto que la gente se mueve» (Raphael 2016).

[20]«[El] Fenómeno risa presenta varios rasgos: la "sonrisa" como un deslumbramiento de la risa (…) la "risa moderada", algo más fuerte que la sonrisa, acompañada de algún sonido respiratorio; la "risa fuerte" o carcajada, una risa provocada, sonora, sorprendente, incontrolada muchas veces; la "risa inmoderada", incontrolada por su violencia y su manera de ser convulsiva» (Checa 1992: 59 y 60). Traemos al estudio esta cita ya que observamos que lo que Raphael hace en sus actuaciones más que reír, es sonreír. Puede que (como respondió a nuestra

a empatizar con el auditorio y muestra agradecimiento a los aplausos recibidos. «Como calificador del mensaje verbal la risa puede confirmarlo, realzarlo, debilitarlo, contradecirlo, camuflarlo, ocultarlo o remplazarlo» (Poyatos 1994: 91) y además «la sonrisa se revela como el signo facial característico de las emociones agradables» (Ekman 2012: 252). Y todo esto hace que la transmisión y conexión con el público sea más eficaz.

- La postura y el movimiento. El dinamismo en Raphael es clave. No permanece en la misma postura[21] durante un tiempo prolongado. Sus movimientos, además de sus gestos, han sido siempre lo más peculiar, criticado y a la vez admirado. El movimiento característico de Raphael es su desplazamiento por el escenario: con grandes zancadas y dando una especie de brazadas castrenses, como si desfilara, solo que más relajadas. Este movimiento puede verse al entrar y salir del escenario—que siempre procura que sea por la derecha de los asistentes al concierto— o al comienzo de alguna canción, a lo largo del escenario, o bien caminando alrededor del pie del micrófono. Aunque en citas anteriores hemos destacado que no podría cantar con las manos en los bolsillos, sí es cierto que adopta esta pose relajada en algunas ocasiones. También puede interpretar sentado. Esto lo reserva para canciones más dramáticas, así acompaña la interpretación con el cuerpo más replegado en sí, transmitiendo mayor sensación de desolación o tristeza.

Duncan Wheeler en su artículo relata que habló con una fan rusa de Raphael que quedó impactada al verlo una de las primeras veces que fue a Rusia (URSS por entonces). El público ruso de la época estaba acostumbrado a «singers who, in her words, moved like robots» (Wheeler 2013: 19), es decir, cantantes que se movían como robots y Raphael era distinto por completo. En el artículo, Wheeler señala que esa misma fan empezó a aprender español para saber el significado[22] de las canciones de Raphael y acabó trabajando como traductora y

pregunta) lo más peculiar o representativo en él dentro y/o fuera de los escenarios, sea su risa, que como exponemos entraña una respiración más fuerte y va acompañada de sonido, como puede ser la carcajada.

[21]«Las *posturas*, como estáticas (pues lo que puede hacerlas 'moverse' será una manera o modo) e igualmente conscientes o inconscientes, también ritualizadas y, como en el caso de las maneras, menos utilizadas como formas de un repertorio comunicativo, aunque, a semejanza de gestos y maneras, comunican de todas formas el sexo, la posición social, el origen cultural, el estado de ánimo, etc.» (Poyatos 1994: 201). Cursivas del autor.

[22] Uniendo de nuevo la expresividad de Raphael con el contexto teatral «para el espectador, su carácter icónico es algo dominante, el teatro, antes de ser comprendido, es visto» (Ubersfeld

guía turística. Lo pertinente de la historia es la diferenciación en los movimientos de Raphael con el resto de cantantes.

Durante los conciertos, suele interpretar ciertas canciones acompañado de diversos objetos —o artefactos, ya que actúan como estímulos no verbales (Knapp 1995: 25)— con los que interactúa: un poncho (*Chabuca limeña*), un sombrero que no llega a ponerse (*Siempre estás diciendo que te vas*), un vaso de agua (*Por una tontería*), un espejo (*Frente al espejo*), un taburete o una silla (*Canciones al desamor*).

-Los gestos. «Los gestos son movimientos de las manos, brazos e incluso de la cabeza que están estrechamente relacionados con el contenido verbal del mensaje» (Patterson 2011: 49). La gestualidad de Raphael, como hemos ido exponiendo a lo largo del artículo es junto con su voz, lo más destacado del cantante. Levantar las manos girando las muñecas, señalar al público o al suelo («Yo estoy aquí» en *Yo soy aquel*), a la cámara si la hubiera, llevarse la mano al pecho o al corazón, decir «no» con las manos, cerrar el puño para transmitir fuerza, etc., son gestos generalmente realizados con la mano derecha puesto que la izquierda queda reserva para sostener el micrófono. La cabeza igualmente acompaña a los movimientos. Esta cantidad de gestos y movimientos son los que los imitadores, caricatos, exageran en sus imitaciones paródicas del cantante.

- El contacto corporal. Este componente carece de relevancia en el presente estudio ya que no suele tener contacto con otras personas durante las actuaciones, a lo sumo con algún otro artista invitado, y a no ser que haya mucha complicidad entre ambos—caso de Rocío Jurado o Alaska, por ejemplo—el contacto corporal no tiene notabilidad.

- Las conductas vocales.[23]«Las conductas vocales se refieren no a lo que se dice, sino a "cómo" se dice. Aquí se incluye el tono, la intensidad, el énfasis y el tempo del discurso. (…) el acento de los hablantes suele indicarnos sus lugares de origen» (Patterson 2011: 52). Es decir, el paralenguaje nos informa de elementos que van más allá de las palabras, o en nuestro caso, de la letra de las canciones. «Las variaciones [de expresión vocal y mímica de un actor] son

1977 (1989):29). Esto es, a la fan rusa primero le impactó la manera de moverse y luego la letra de las canciones.

[23]«Cualidades de la voz. Se incluyen aquí elementos tales como el registro de la voz, el control de la altura, el control del ritmo, el *tempo*, el control de la articulación, la resonancia, el control de la glotis y el control labial de la voz» (Knapp 1995:24).

dictadas por las situaciones dramáticas y por las exigencias de la puesta en escena» (Kowzan 1997: 61). La manera en la que Raphael modula la voz y aplica la intensidad en las palabras es genuina. El alargamiento de vocales e incluso de consonantes, «duración silábica» (Poyatos 1994: 43) también forma parte de lo no estrictamente verbal. Así, tenemos significativos ejemplos de dimensiones suprasegmentales, propias de la ejecución fónica: «*mmmaravillosocorasssón*, maravilloso» con esta transcripción de parte de una canción apreciamos, además del alargamiento de la consonante, el seseo característico del cantante, su peculiar idiolecto:

> —Estrella: Tu paralenguaje, (…). Tu peculiar acento andaluz, (…) seseas y a la vez pronuncias las «s» finales ¿Puede que te conecte más con Latinoamérica?
>
> —Raphael: Es una cosa que yo en cuanto que salgo al escenario y empiezo a cantar, yo canto con la «s». Siempre. Pero esté donde esté (…) fíjate que esas cosas que me estás diciendo no están hechas a posta. Para nada, eso no es una cosa estudiada. O sea, yo hablo así, yo canto así. No lo hago por nada, ni lo he hecho nunca por, por ejemplo, ahora que has nombrado Hispanoamérica, me acuerdo de que el director de mi compañía discográfica al principio, en México, me dijo «No veas qué suerte que cantas como si fueras de aquí» y yo decía «¿Cómo que si fuera de aquí? No, yo canto andaluz», dice «No, pero tú seseas como nosotros», digo «Bueno, yo creo que seseo como los andaluces» y dice «no, seseas como nosotros». Pues bueno. Pero no está hecho adrede, para nada.
>
> —Estrella: Junto al acento andaluz, son peculiares a veces tus «ll» e «y» ¿Por qué la existencia de esas «ll» *argentinizadas* de vez en cuando?
>
> —Raphael: Claro sí, sí, sí. Pero te vuelvo a decir —si fuera lo contrario te lo diría igual— no está hecho adrede. Pero yo no puedo cantar un tango con la doble «l» nuestra. O sea, no me saldría. Yo cuando estoy cantando una canción argentina digo «*sho*», no me puede salir «yo», ¡No me sale! (Raphael 2016).

Es fácil percatarse que durante las entrevistas o una conversación normal, Raphael no habla con acento andaluz, puede decir algunas expresiones andaluzas, pero el seseo desaparece por completo. No así cantando como ya

hemos expuesto, llegando a decir mientras interpreta *Escándalo* en directo: «¡*Ojú*[24] qué escándalo!»

Y con relación a su manera poco ortodoxa de cantar:

> —Raphael: Yo fantaseo con la voz porque cada día lo hago de una forma diferente ¿Por qué? Porque no he estudiado y entonces fantaseo, me lo invento.
>
> —Estrella: Fantaseas igualmente con la comunicación no verbal.
>
> —Raphael: También, también, también, pero bueno, en este caso estábamos hablando de la voz, del no haber estudiado [canto].

Con esto, vemos que «Los misterios de la creación son ciertamente impenetrables, y al artista no le es necesario un soporte teórico para dotar a sus obras de genialidad» (Kowzan 1980 (1997):265). Es decir, que canta a su manera, o interpreta a su *maniera*. «El artista [manierista] superpone su manera a la materia y a la técnica recibidas (…) Bajo la apariencia de una repetición hace pasar al primer plano al arte de la diferencia: es esta diferencia la que afirma su personalidad» (Dubois 1979 (1980):59). Como último apunte de su paralenguaje, queremos destacar un hecho que ha pasado desapercibido como creación del repertorio de «innovaciones» del cantante. Durante la canción *Estuve enamorado* del año 1966, profiere un pequeño grito «¡*Au*!» similar al que popularizaría años más tarde el que por entonces tenía ocho años, Michael Jackson.

- Las señales olfativas. Este tipo de señales quedan descartadas de nuestro estudio.

Más allá de los componentes

Los siguientes elementos los añadimos ya que, aunque no sean tan evidentes a la observación, consideramos que están implícitos en la interpretación del cantante y son importantes.

- La implicación. Como suele declarar en las entrevistas Raphael disfruta con su trabajo, luego la implicación es total. También lo es la implicación del público con él. Esto se percibe en el momento en el que el cantante, como también

[24] Expresión utilizada en ciertas zonas de Andalucía para expresar sorpresa por algo. También con la misma significación se usan las expresiones «*Josú*», «*Osú*», «*Ozú*» todas derivan de «¡Jesús!»

hacen otros muchos intérpretes, «da la palabra» o cede el turno[25] al público —mediante reguladores expresivos (Knapp 1980 (1995):21)— para que siga la letra y la respuesta es inmediata: siguen la canción. De nuevo observamos que esta situación no puede darse en las canciones grabadas, solo en las actuaciones en directo fomentando así la conexión e involucrando al auditorio. Otra muestra de implicación podría ser la transpiración del cantante. La sudoración, signo (indicio) del esfuerzo en su trabajo, puede verse incrementada, por las condiciones ambientales. Actualmente este signo fisiológico se ha reducido puesto que el cantante interpreta de manera más sosegada, no como en los años setenta, por ejemplo. «A pesar de que existe una dimensión iconoclasta a estas declaraciones, una fuerte parte del atractivo de Raphael —y uno de los cuales muchos otros artistas pop podrían aprender— es su dedicación a su audiencia» (Wheeler 2013:62, la traducción es propia).

- La disposición**.** La disposición del cantante es clara, aparece sonriendo, saludando, con los brazos y palmas de las manos abiertas hacia el público y este lo recibe en pie con aplausos. Es decir, la disposición de atención plena por parte de los dos extremos, cantante y público, queda fijada desde el principio. Igualmente en la entrevista que le realizamos para este estudio comentamos el no uso de pinganillos[26] o auriculares de tapón en sus actuaciones, a lo que él contestó de la siguiente manera:

> ¡No, muchas gracias! ¡No! [Expresado con tono distendido] Lo usé una vez para probar en el Carnegie Hall de Nueva York y a la tercera canción dije «Perdón» y me lo quité, dije «No puedo». No, porque te aísla del público, te aísla. Y eso es espantoso (Raphael 2016).

Esto es, su disposición además de estar atento a escuchar bien a los músicos, también tiene en cuenta al público, prefiere escuchar al auditorio de la manera más nítida posible.

Aquí finalizan los patrones ofrecidos por Patterson (2011) que hemos considerado pertinentes para hacer un análisis global de la pragmática de la

[25]«(…)"ceder el turno" significa entregar literalmente el turno y esperar a que la otra persona comience a hablar» (Knapp 1980 (1995):189).

[26] Auriculares que usan los cantantes para escuchar mejor su voz, viendo así su afinación, escuchar mejor a los músicos e incluso recibir indicaciones de sus productores, etc.

comunicación de Raphael. Hemos analizado a Raphael, no a Rafael Martos ya que fuera de los escenarios el cantante no sigue estos patrones.

Por otro lado, consideramos que el éxito del cantante se debe a que estas consideraciones aquí expuestas han ido modificándose, evolucionando con el paso de los años, pero siempre queriendo traspasar y eliminar la frialdad de la distancia del espectador que lo ve desde lejos o desde la televisión. Para ratificar esta idea puede verse las diversas actuaciones del intérprete de la misma canción a lo largo de los años, por ejemplo *Ámame*. Recurrimos a esta canción ya que no ha sido tan interpretada como las más habituales de su repertorio. La letra durante las actuaciones es la misma, sin embargo, el paralenguaje y la quinésica varían ostensiblemente, además de los diferentes arreglos musicales para modernizar la composición originaria. Puede apreciarse cómo la comunicación no verbal en los movimientos que realiza cuando dice «bésame» o «mírame», es diferente de una década a otra, desde los ochenta a la actualidad. El tono también varía, y más cantado en directo, que le permite interpretar de manera diferente a la grabación original. Puede darse el caso de que la misma canción guste cantada de una manera, en un momento determinado y, sin embargo, no guste la forma en la que se interprete veinte años más tarde. Pero lo importante es la variabilidad en lo no verbal que enriquece así el repertorio del artista.

Consideraciones finales

En este estudio hemos tratado de manera global la pragmática de la comunicación no verbal de Raphael, puesto que junto al tema de las canciones y su voz, es un componente capital en su interpretación y en su éxito. Nuestro principal objetivo, ir más allá de los meros comentarios sobre su comunicación no verbal y dilucidar qué lo hace realmente particular, ha quedado mostrado gracias al análisis llevado a cabo: pese a las críticas que recibió al principio de su carrera, prosiguió con su peculiar manera de actuar, histriónica en algunas ocasiones y adaptando sus movimientos a sus condiciones físicas actuales. No podemos desdeñar que la temática de sus canciones (amor y desamor) ha ayudado y ayuda a que sean actuales, ya que el amor es una de las grandes pasiones humanas y facilita que el auditorio se sienta identificado con las historias. También ayuda, como antes mostrábamos, su atemporal vestimenta oscura. Por todo ello consideramos a Raphael un ejemplo paradigmático de la importancia de la gestualidad en la expresión artística.

Existe un «manierismo *raphaelista*» que lo ha hecho difícil de clasificar dentro del panorama musical en el que empezó a cobrar protagonismo, pero que ha sido clave para otorgarle una identidad y estilo propios.

Para finalizar retomamos la cita con la que abríamos este artículo; no fue a los cuarenta años de hacer esas declaraciones sino a los treinta y cinco años cuando se realizó un telefilme de su recorrido vital, *Raphael: una historia de superación personal*, donde se muestran todas las etapas de la vida del artista centrándose en el periodo en el que la enfermedad hepática lo obliga a ser trasplantado. Pero sí fue a los cuarenta años de esas declaraciones cuando se realizó *Mi gran noche*, película dirigida por Alex de la Iglesia (2015), donde Raphael interpreta una parodia perversa de una estrella, divo, de la canción encarnando a Alphonso. Así pues, consideramos que la meta que se propuso hace cuarenta años «dejar huella de un estilo», gracias a su manera de interpretar, la ha alcanzado, como hemos pretendido dejar patente en este estudio.

REFERENCIAS

ARISTÓTELES
[1990] *La retórica*, Madrid: Gredos.

BELTRÁN, Fernando
2011 *El nombre de las cosas. Cuando el nombre marca la diferencia*, Barcelona: Conecta.

BREA José Luis
2001 *Auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama.

CHECA Francisco
1992 "El humor andaluz, ¿Identidad de un pueblo?", en *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, 8:55-84.

CHION Michel
1990 *L'audio-vision,* París: Nathan; (tr. esp.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido,* Barcelona: Paidós, 1993).

DAVIS Flora
2000 *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza.

DUBOIS Claude-Gilbert
1979 *Le Maniérisme*, Paris: PUF; (tr.esp. *Manierismo*, Barcelona: Península, 1980).

ECO Umberto
1964 *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1987).

EKMAN Paul
(2012) *El rostro de las emociones. Signos que revelan significado más allá de las palabras*, Barcelona: RBA.
KNAPP Mark L.
1980 *Essentia/s of non verbal communication*, New York: Holt, Rinchart and Winston; (tr. esp.: *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona: Paidós, 1982, 1995, 5° ed.).
KOWZAN Tadeusz
(1997) *El signo y el teatro*, Madrid: Arco Libros, 1997.
PARTY Daniel
2013 "Raphael is different 'canción melodic' under late Francoism", in PÉREZ ZALDUONDO Gemma and GAN QUESADA Germán, *Music and Francoism*, Turnhout: Brepols Publishers, pp. 285-300.
PATTERSON Miles L.
(2011) *Más que palabras: el poder de la comunicación no verbal*, Barcelona: Universidad Oberta de Cataluña.
POYATOS, Fernando
1994 *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid: Istmo.
RULICKI Sergio y CHERNY Martín
2011 "El rol de la comunicación no verbal en la cultura" y "Taxonomía de la comunicación no verbal", en *Comunicación no verbal. Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*, Buenos Aires: Granica, pp. 19-64.
UBERSFELD Anne
1977 *Lire le théâtre*, Paris: Éditions Sociales; (tr.esp.: *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra, 1989).
WHEELER Duncan
2012 "Raphael and Spanish Popular Song: A master entertainer and/or music form aids", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16: 11-30.
2013 "At the cross roads of tradition and modernity: Raphael and the cultural politics of popular music in Spain", *Journal of European Popular Culture*, 4, 1: 51-70.

FUENTES

IGLESIA Alex (de la)
2015 *Mi gran noche*. [film] España, Enrique Cerezo P.C. / Telefónica Studios / TVE / Canal Plus.
ISASI Antonio
1975 *Rafael en Raphael*, [film/ documental]. España, Moon Films.
RAPHAEL
1998 *Raphael ¿Y mañana qué?,* Barcelona: Plaza y Janes.
2005 *Quiero vivir* (DEL VAL Luis, colab.), Madrid: Temas de Hoy.
2016 *Entrevista* [FERNÁNDEZ JIMÉNEZ Estrella, entrevistadora], Madrid, 20 de septiembre de 2016.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ALONSO Silvia

2001 "Referencia, significado y signo", en *Música, literatura y semiosis*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 21-60.

ÁLVAREZ Helena

2003 "La comunicación no verbal. Interrelaciones entre las expresiones faciales innatas y las aprendidas", *Gazeta de Antropología*, 19: 1-10.

AYALA Francisco

1944 *Histrionismo y representación,* Buenos Aires: Sudamericana.

BARÓ Teresa

2012 *La gran guía del lenguaje no verbal. Cómo aplicarlo en nuestras relaciones para lograr el éxito y la felicidad,* Barcelona: Paidós.

DEBORD Guy

1990 *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama.

FORNER Ángel

1987 *La comunicación no verbal. Actividades para la escuela,* Barcelona: Grao de Serveis Pedagogics.

FRAILE Teresa

2014 "Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español", *Quaderns,* 9, pp. 107-114.

GEERTZ Clifford

1992 "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa, pp.19-40.

GONZÁLEZ Juan Miguel

1999 *El sentido de la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia: Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ-FREIRE Pascual F.

2006 "El enfoque enactivo en las ciencias cognitivas", *LudusVitalis,* XIV, 26: 129-140.

MORAGAS Miquel (de)

1980 *Semiótica y comunicación de masas,* Barcelona: Ediciones Península.

NAVAS Luis Alejandro

2001 "Para la historia de la balada hispanoamericana: introducción a la leyenda viviente de Raphael de España", *Revista ISLAS,* 130:13-19.

RODRIGO Miquel

2007 *Los modelos de la comunicación,* Madrid: Tecnos.

ROMÁN Alejandro

2008 "Semiótica Musical", en *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid: Visión libros. pp. 21-65.

SEDEÑO Ana María

2012 "Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular", *Revista Faro* [en linea], 15, 9 p. (citado 15 de octubre de 2016), disponible en: <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/download/56/42>

STORR Anthony

2002 *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones,* Barcelona: Paidós.

RESEÑAS

Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido

TRAVERSA, Oscar
Lugar: Buenos Aires
Editorial: Santiago Arcos editor/SEMA
Páginas: 376
ISBN: 978-987-1240-94-4
2014

Materialidad, dispositivo y producción de sentido

Si bien la trayectoria de Oscar Traversa es suficientemente conocida y reconocida en el ámbito de la semiótica, esta publicación —a modo de densa síntesis de su reflexión teórica— permite una lectura unificada del recorrido de temas y problemas que ha discutido sistemáticamente en las últimas décadas. El homenaje a C. Metz y Eliseo Verón, «maestros y amigos» se traduce no sólo en el título sino en la actualización interpretativa de sus aportes teóricos, incluidos los más recientes del segundo autor. En efecto, tal como Traversa lo reconoce, «el par cambio de escala-ruptura de escala» postulado por Verón, deriva —en esta compilación de artículos— en un principio heurístico en la construcción de una historia de la mediatización.

Organizado en cinco partes, las cuatro primeras incluyen trabajos cuya relectura desafía el tiempo transcurrido desde sus originales formulaciones y posibilitan el replanteo, a modo de líneas de investigación y discusión, de cuestiones complementarias mas no secundarias.

Así, los trabajos del primer apartado —«Dispositivo: ¿una noción descriptiva?»— dedicados a abordar la relación interdependiente entre las nociones de dispositivo y enunciación, convocan al planteo de una ética terminológica, tal la insistente preocupación del autor por precisar y fundamentar el alcance de determinadas expresiones (*v gr*. el reemplazo de «intersubjetividad» por «vínculos», y la tipología de estos últimos desplegada en el estudio de las plataformas de código abierto o la noción de «Inflexión», entre tantos otros precisados a lo largo de los capítulos).

En los trabajos del segundo apartado «Inflexiones del sentido: la diversidad de sus manifestaciones», el procesamiento de la dimensión espacial (en el cine, el teatro lírico y la historieta) reúne artículos ya paradigmáticos en el estudio de las trasposiciones(«Carmen la de las trasposiciones»)y modélicos en el abordaje de revistas culturales («*Martin Fierro* como periódico»); este último estudio, cotextualiza su objeto sin abandonar su objetivo —todo un desafío ante la literatura generada alrededor de *Martin Fierro* (segunda época)— desplegando un análisis que apunta a destacar una proto-teorización —en sus páginas— de procedimientos o técnicas y sus efectos de «lectura» como también su carácter de experiencia corporal más que literaria.

En cuanto al tercer apartado, la incidencia del dispositivo en las condiciones de producción de sentido es tratada en la fotografía, la ilustración y la pintura («La fatalidad del dispositivo: las inflexiones»). La elección de lo cómico fotográfico como cuestión a discutir está anclado en su doble e inevitable carácter social; asimismo, la taxonomía ensayada de la subespecie cómico fotográfico —«seca», «húmeda», «rústica» y «larga»— sin perjuicio de ser denunciada por el autor como «provisional», avanza en una categorización fundamentada de significativo interés; el excurso «por lo serio» de la «fotografía larga» implica una reflexión complementaria sobre la dimensión artística de la fotografía ya por fuera de los límites del «sistema de arte». Bien podría leerse en los ejemplos propuestos (por caso, la fotografía de Nick Ut tomada en Vietnam) como ficcionalización de lo no-decible —por temporal y espacialmente problemático en una cultura determinada— y justamente por ello, artístico. Por otra parte, la indagación de las relaciones entre componentes escripturales e icónicos en un

dispositivo autónomo — tapas de revistas— para la producción de sentido (en este caso risa) incluye una reflexión sobre las particularidades de las operaciones inscriptas en la materialidad discursiva. Este trabajo en particular no elide la discusión acerca del riesgo de la lectura «aberrante» o de la búsqueda del referente absoluto.

La selección incluida en el cuarto apartado —«Ayer y hoy de los cambios»— expande las consideraciones anteriores e inaugura una singular modalidad en el tratamiento de los medios y la publicidad: la articulación de la complejidad de procesos sociales con la emergencia de nuevos dispositivos le permite al autor dar cuenta de los roles que estos últimos despliegan en las trayectorias de sentido de los textos. Tanto en el tratamiento de la competencia entre los diarios del XIX, como en el abordaje de la publicidad como memoria, de los modos vinculares en la política o del proceso de mediatización del *comic*, la materialidad del sentido y la asociación entre sentido y relaciones entre actores conforman los ejes centrales que atraviesan los objetos investigados; permiten además, comprender la comparación de los textos con las cajas chinas, los que, como éstas «son una sumatoria de dispositivos que multiplican las posibles trayectorias de sentido». Los cuatro trabajos incluidos en este apartado, presentan un interés metodológico por la actualización y empleo de nociones como «interfase producción/ reconocimiento», «cambio y ruptura de escala», la propuesta de modalidades de memoria publicitaria («volátil», «sublimada») o de categorización de «vínculos» (plenos, semirestringidos, restringidos y paradojales).

La entrevista de Nicolás Bermúdez y Domin Choi es un excelente cierre del volumen, las preguntas dan cuenta de un manejo y comprensión exhaustiva de las herramientas propuestas por Traversa: todos los comentarios, aún los biográficos, están orientados a la profundización de los trabajos que la anteceden. Así, el *neodarwinismo sugerido* en la competencia por la mirada en el dispositivo de las tapas de revistas, las taxonomías ajustadas o el rigor terminológico pueden leerse como legados de la formación disciplinar del autor en las ciencias biológicas; legados pragmáticos cuyas consecuencias derivan en una reflexión epistemológica transdiscipinar (en el sentido de nueva forma de pensar la discursividad social).

El estudio (profusamente abordado desde hace décadas) de la dimensión material de la producción estético-artística moderna y contemporánea presenta la particularidad —nunca es insuficiente señalarlo— de estar fundada en una

concepción densa y compleja de tal materialidad en cuanto sígnica histórico-social. Lejos de una concepción ingenua de tal materialidad, no deja de remitirnos a la noción peirceana de primeridad fundante en la «lectura» (terceridad) vía la segundidad del dispositivo (artefacto relacional). Así, tal lectura (o interpretante final) constitutiva de la semiosis social, es indagada (la pregunta por la *diferencia* es ya un rasgo de identidad en la reflexión de Traversa) en su dimensión de producción y de reconocimiento (acentuada la primera y diferenciada de la segunda —siempre presente— sólo con fines heurísticos). Más aún, en ocasiones la diferenciación se desvanece: el efecto de lectura es el de reenvío constante o mejor, de *continuidad* entre ambas instancias, nunca lineales, siempre asimétricas, definitivamente inagotables (bajo el supuesto de la inevitable simplificación del objeto en toda descripción semiótica).

El interés en la historización /semiotización de la mediatización no elude la larga duración, las constantes ejemplificaciones y referencias al proceso de hominización posibilita una efectiva deconstrucción de tal mediatización en la corta duración. Esto es, permite la desalienación de lo alienante (por estar alienado), explicitar lo no dicho (por permanecer redundantemente dicho), complejizar lo no percibido (por no pensado/sentido en el anestesiado «cuerpo» contemporáneo). Justamente, la concepción de «cuerpo» (visitada de modo reiterado pero también frecuentemente de un modo ligero en la literatura contemporánea) adquiere en la reflexión del autor el carácter de *topic* fundamental y potencialmente fundador de hipótesis de alto valor interpretativo.

Posiblemente este sea un desafío al que resulta pertinente —y práctico— convocar a la semiótica peirceana, el hipotexto que atraviesa las propias inflexiones del autor. Finalmente, y a riesgo de reiterar lo antes expresado la discusión y crítica (análisis) de materialidades, dispositivos y producción de sentidos, al ser propuestas en un volumen, configura también una efectiva «mostración» de lo debatido.

ALEJANDRA NIÑO AMIEVA
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
✉

OSCAR TRAVERSA

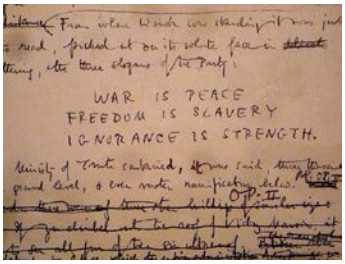
Inflexiones del discurso.
Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido
Buenos Aires:Santiago Arcos editor/SEMA
2014

ÍNDICE (ABREVIADO)

Prefacio. Lo que podrá leerse en este libro		7
A.	Dispositivo ¿una noción descriptiva?	17
B.	Inflexiones del sentido: la diversidad de sus manifestaciones	85
C.	La fatalidad del dispositivo: las inflexiones	155
D.	Ayer y hoy los cambios	233
E.	El encuentro de las palabras	341
Publicación original de trabajos que integran este libro		369

Oscar Traversa. Semiólogo, docente y escritor argentino. Miembro fundador y director de las revistas *Lenguajes, Cuadernos del CEAGRO* y *Figuraciones*. Se formó en Francia, en la *École Des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHHSS) bajo la dirección de Christian Metz y obtuvo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Nicolás Rosa. Autor de (entre otros libros): *Cine. El significante negado* (Hachette, 1984), *Arte y comunicación masiva* (1996, junto a O. Steimberg), *Cuerpos de papel I* (Gedisa, 1997), *Cuerpos de papel II* (Santiago Arcos, 2007) y compilador junto a O. Steimberg y Marita Soto en *El volver de las imágene*s (La crujía, 2009).

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XIII, nº 31, diciembre 2016



Detalle de Manuscrito de *1984*
George Orwell

Copyright 2016 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados